

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені В.Н. КАРАЗІНА

(повне найменування вищого навчального закладу)

ФІЛОСОФСЬКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

(назва факультету)

Кафедра теоретичної і практичної філософії імені професора Й.Б. Шада

(повна назва кафедри)

Кваліфікаційна робота

перший (бакалаврський) рівень вищої освіти

(освітньо-кваліфікаційний рівень)

Тема: «ЕСТЕТИКА ТА САМОПІЗНАННЯ: РОЛЬ МИСТЕЦТВА У
РОЗУМІННІ СЕБЕ ТА СВІТУ»

Виконала: студентка IV курсу
група ОФФ-41

Спеціальність: 033 Філософія
(шифр, назва спеціальності)

Освітня програма: Філософія

Зайченко О.С.

Керівник Загурська Н.В.

Рецензент Тагліна Ю. С.

Підсумкова оцінка: за національною шкалою:

кількість балів: _____

Підпис керівника _____

Кваліфікаційну роботу захищено на засіданні Екзаменаційної комісії

Протокол № ____ від « » червня 2025 р.

Голова Екзаменаційної комісії _____

(підпис) (прізвище та ініціали)

м. Харків – 2025 рік

АНОТАЦІЯ

У кваліфікаційній роботі досліджується роль естетичного досвіду та мистецтва як шляхів до самопізнання та пізнання світу. Аналізуються філософські підходи І. Канта, М. Гайдеггера, Г.-Г. Гадамера, П. Рікьора та інших мислителів, що розглядають естетику не лише як науку про прекрасне, а як форму буттєвого досвіду. Робота має на меті показати, що мистецтво є не лише об'єктом споглядання, але й засобом глибокого розуміння себе та інших.

Мета роботи є дослідження ролі мистецтва в процесі самопізнання, розгляд естетичного досвіду як інструменту пізнання себе та світу, спираючись на філософські концепції, у яких естетика постає не лише як наука про прекрасне, а як екзистенційна практика, тісно пов'язана з тілесністю, уявою, символом та інтерпретацією.

Для досягнення поставленої мети було виконано наступні **завдання**: 1) дослідити історико-філософські основи естетики; 2) розглянути мистецтво як форму відкриття істини; 3) проаналізувати, як естетичний досвід сприяє самопізнанню; 4) визначити роль тілесності, символу й інтерпретації у сприйнятті мистецтва; 5) показати, як через естетичне переживання людина формує глибше розуміння себе та світу.

Об'єктом дослідження є естетичний досвід.

Предметом дослідження є процес самопізнання через мистецтво.

В роботі використані такі **методи**: герменевтичний, феноменологічний, діалектичний, семіотичний та культурологічний аналіз.

Результати дослідження: виявлена важливість естетичного досвіду через різні філософські підходи.

Структура роботи: робота складається з вступу, 3 розділів (що містять 6 підрозділів), висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 58 сторінки.

Ключові слова: естетика, самопізнання, мистецтво, інтерпретація, досвід, буття.

ABSTRACT

The qualification work explores the role of aesthetic experience and art as ways to self-knowledge and knowledge of the world. The philosophical approaches of I. Kant, M. Heidegger, H.-G. Gadamer, P. Ricoeur and other thinkers who consider aesthetics not only as a science of the beautiful, but as a form of existential experience are analyzed. The work aims to show that art is not only an object of contemplation, but also a means of deep understanding of oneself and others.

The purpose of the work is to study the role of art in the process of self-knowledge, to consider aesthetic experience as a tool for knowing oneself and the world, based on philosophical concepts in which aesthetics appears not only as a science of the beautiful, but as an existential practice closely related to corporeality, imagination, symbol and interpretation.

To achieve the set goal, the following **tasks** were completed: 1) to explore the historical and philosophical foundations of aesthetics; 2) consider art as a form of discovering truth; 3) analyze how aesthetic experience contributes to self-knowledge; 4) determine the role of corporeality, symbol and interpretation in the perception of art; 5) show how, through aesthetic experience, a person forms a deeper understanding of himself and the world.

The object of the study is aesthetic experience.

The subject of the study is the process of self-knowledge through art.

The following **methods** were used in the work: phenomenological method, hermeneutic and existential philosophy.

Research results: the importance of aesthetic experience through various philosophical approaches was revealed.

Structure of the work: the work consists of an introduction, 3 chapters (containing 7 subsections), conclusions and a list of sources used. The total volume of the work is 58 pages.

Keywords: aesthetics, self-knowledge, art, comprehension, interpretation, experience, being.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ЕСТЕТИКА ЯК ФОРМА ПІЗНАННЯ: ФІЛОСОФСЬКІ ВИТОКИ.....	5
1.1. Витоки поняття естетика.....	5
1.2. Мистецтво як відкриття істини.....	21
1.3. Герменевтичне тлумачення мистецтва.....	30
РОЗДІЛ 2. Самопізнання через естетичний досвід.....	37
2.1. Естетичне переживання і тілесність.....	37
2.2. Мистецтво як дзеркало душі.....	42
РОЗДІЛ 3. Мистецтво як динамічна структура свідомості.....	47
3.1. Мистецтво як форма абсолютного духу.....	48
3.2. Мистецтво як вибухова подія.....	50
ВИСНОВОК.....	54
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	56

ВСТУП

Актуальність теми.

Тема «Естетика та самопізнання: роль мистецтва у розумінні себе та світу» є надзвичайно актуальною в контексті сучасної філософської думки та загальнолюдських пошуків сенсу буття. У світі, де інформаційне перенасичення, технократизм та швидкоплинність подій часто затьмарюють внутрішнє життя людини, мистецтво продовжує залишатися простором, де можливе глибоке пізнання себе, осмислення досвіду та віднайдення гармонії зі світом. Світ у сучасному його розумінні втрачає чіткість і цілісність, усе частіше постає як фрагментований, роз'єднаний, нестабільний. В таких умовах людина шукає нові шляхи до розуміння себе, до встановлення внутрішньої опори. Одним із таких шляхів виступає мистецтво — не як форма ескапізму, а як простір, у якому відбувається зустріч з істиною буття та глибоким внутрішнім переживанням.

Мистецтво — не лише культурне явище, а й феномен, який безпосередньо впливає на формування особистості, її моральні орієнтири, емоційну чутливість і екзистенційне самовизначення. Воно супроводжує людину впродовж усього життя — у музиці, живописі, поезії, кіно, архітектурі — й у цьому сенсі стає дзеркалом її внутрішнього світу. Саме тому філософське осмислення ролі мистецтва у процесах самопізнання є не лише теоретичним завданням, а й життєвою потребою. Тож, у сучасному світі, де людина часто відчуває себе розгубленою, роз'єднаною із собою та природою, мистецтво може стати засобом внутрішнього зцілення й віднайдення цілісності. Саме тому філософський аналіз цього зв'язку видається не лише своєчасним, а й необхідним. Розуміння мистецтва як способу пізнання відкриває нові горизонти у вивченні людської природи, свободи, творчості та нашого місця у світі. Актуальність теми визначається зростаючим інтересом до внутрішнього досвіду, а

також важливістю мистецтва як мови, здатної говорити про найглибші шари людського буття.

Об'єкт дослідження — естетичний досвід.

Предмет — процес самопізнання через мистецтво.

Мета дослідження — є дослідження ролі мистецтва в процесі самопізнання, розгляд естетичного досвіду як інструменту пізнання себе та світу, спираючись на філософські концепції, у яких естетика постає не лише як наука про прекрасне, а як екзистенційна практика, тісно пов'язана з тілесністю, уявою, символом та інтерпретацією.

Завдання дослідження:

- Дослідити історико-філософські основи естетики.
- Розглянути мистецтво як форму відкриття істини.
- Проаналізувати, як естетичний досвід сприяє самопізнанню.
- Визначити роль тілесності, символу й інтерпретації у сприйнятті мистецтва.
- Показати, як через естетичне переживання людина формує глибше розуміння себе та світу.

Структура роботи: Робота складається з трьох розділів, сімох підрозділів, висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи: 58 сторінки.

РОЗДІЛ 1. ЕСТЕТИКА ЯК ФОРМА ПІЗНАННЯ: ФІЛОСОФСЬКІ ВИТОКИ

У першому розділі буде розглянуто естетику як одну з форм філософського пізнання, що дозволяє осмислювати не лише мистецтво, але й саму реальність у її символічних і чуттєвих вимірах. Спершу простежується становлення естетики як окремої філософської дисципліни в епоху Просвітництва, зокрема в працях А. Баумгартена та І. Канта, де закладаються основи розуміння естетичного судження як автономної сфери пізнання, що поєднує чуттєвість і розум.

У ХХ столітті ця лінія переходить у герменевтику буття Мартіна Гайдеггера, де мистецтво осмислюється як спосіб відкриття істини, як подія істини. Ганс-Георг Гадамер розвиває ці інтуїції, підкреслюючи ігрову природу мистецтва, його здатність до репрезентації істотного. Завершується розділ зверненням до герменевтичної традиції (Г. Гадамер, П. Рікьор), де акцент зміщується на інтерпретацію, розуміння і смислову багатозначність художнього твору, що дозволяє осмислити мистецтво як простір багатозначного сенсу, відкритий для інтерпретації і самопізнання. Такий філософський огляд дозволяє побачити, як естетика формує умови для самопізнання через зустріч із мистецьким образом.

1.1. Виникнення естетики як філософської дисципліни

Баумгартен: чуттєве пізнання має свою гідність

Розгляд теми моєї роботи я хочу розпочати зі звернення до постаті Александра Баумгартена, що є необхідним для розуміння витоків філософського осмислення естетики як окремої галузі знання. Саме Баумгартен увів термін «естетика» у сучасному значенні, визначивши її як «науку чуттєвого пізнання» (*scientia cognitionis sensitivae*), що розширює традиційне поняття істини за межі логічного мислення. Його концепція ґрунтується на тому, що мистецтво та чуттєве сприйняття здатні не просто

доповнювати раціональне пізнання, а бути повноцінним шляхом до істини. У цьому сенсі естетичне стає формою самопізнання, де краса та витонченість сприйняття відкривають доступ до глибинного розуміння себе та світу.

Хочу зазначити, що у цьому розділі аналізуються основні естетичні ідеї Александра Баумгартена, зокрема його розуміння терміна «естетика» як науки про чуттєве пізнання. Але оскільки тексти Баумгартена написані латинською мовою та є складними для безпосереднього прочитання, аналіз проводиться значною мірою на основі сучасного наукового коментаря, зокрема німецького видання: *Alexander Gottlieb Baumgarten. Ästhetik. Latin-German edition*, ред. Дагмар Мірбах (Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2007). Усі концепції й інтерпретації в цьому розділі базуються саме вторинних реконструкціях.

Александр Готліб Баумгартен по праву вважається засновником естетики як самостійної наукової дисципліни у XVIII столітті. Найважливіший текст Баумгартена з виправдання цього це *Ästhetik*, де естетика постає як «наука про чуттєве пізнання». *Ästhetika* розділена на дві частини 1750 (§§ 1–613) та 1758 (§§ 614–904) років. Тоді естетика Баумгартена виступила як проект і як наукова дисципліна та її філософське обґрунтування, закріплення її в філософському контексті, уперше в повному обсязі. Втім, важливо наголосити, що друга частина була не закінчена, у зв'язку зі смертю філософа.

Особливий вплив на формування естетичних ідей Баумгартена мало його ознайомлення з філософією Лейбніца та працями Вольфа.

Спочатку Баумгартен в 1735 року отримав ступінь магістра філософії в Університеті Галле (Halle). А потім з 1739 року він став професором філософії в університеті у Франкфурті-на-Одері, де викладав до своєї смерті від інсульту в 1762 році. Саме там він розробив і читав курс лекцій, згодом опублікований як *Ästhetika* (1750 та 1758, у двох томах), де і з'являється термін «естетика» як філософська дисципліна.

Баумгартен виступає як основоположник наукової естетики та філософської дискусії про красу. Згодом він вплине на творчість видатних вчених, таких як Йоганн Готфрід Гердер і Кант.

«Посилаючись на відмінність, вже відому «грецьким філософам» і «отцям церкви» між αἰσθητά і νοητά він визначає естетику як науку, яка має справу з αἰσθητά, чуттєвими сприйняттями (sensualia) і тим, що сприймається чуттєво у відсутності яка має справу з νοητά, речі, які можуть бути пізнані розумом. Отже, нехай це буде νοητά – те, що можна розпізнати – предмет логіки, αἰσθητά, з іншого боку, є предметом ἐπιστήμη αἰσθητική (= естетичної науки) або естетики» [28, с. XXV]

В «Естетиці» 1750 року говориться: «Естетика (Теорія вільних мистецтв, нижча епістемологія, мистецтво прекрасного мислення, мистецтво аналога розуму) – це наука чуттєвого пізнання».

1) Естетика — це теорія пізнання, зокрема нижчі, чуттєві пізнавальні здібності; 2) її слід помістити поряд з логікою як наукою; 3) вона в той же час є «Мистецтвом прекрасного мислення» та «Теорією краси», та 4) вона також повинна включати «теорію вільних мистецтв» [Там само].

Робота Баумгартена це потужне поєднання епістемології, теорії пізнання, метафізично обґрунтована теорія краси та теорія мистецтва.

За словами Дагмар Мірбах, Баумгартен вважає естетику аналогом логіки (logica strictius dicta) у загальному контексті органічної філософії. Мірбах підкреслює позначення Баумгартеном «естетики як «логіки нижчої пізнавальної здатності» (Met. § 533) та як «нижчої епістемології» (Aesth. § 1)» через вимогу, яку Баумгартен вже висунув у своїх Медитаціях (1635 року).

Існування традиційної аристотелівської логіки (logica strictius dicta), яка «за своїм власним визначенням у надто вузьких межах вважається наукою про пізнання чогось

філософськи» або «наукою, яка спрямовує найвищу пізнавальну здатність до пізнання істини». Така традиційна аристотелівська логіка наводить міркування Баумгартена на необхідність «науки, яка спрямовує нижчі пізнавальні здібності», або «науки про те, як щось має бути пізнане чуттєво» [28, с. XXVIII]

Баумгартен структурує підобласті естетики аналогічно до науки логіки.

Обидві включають як «природну» (*naturalis*), і «штучну» (*artificialis*) області, й у обох остання ділиться аналогічно на теоретичну, викладацьку (*theoretica, docens*) та практичну, виконавську (*practica, utens*) частини.

Його потрібний поділ теоретичної естетики на евристику, методологію і семіотику має принаймні структурну аналогію з тричастинною природою логіки як вчення про поняття, судження і висновки. Мірбах досліджує, що обґрунтування систематичного епістемологічного зв'язку між логікою та естетикою, вже постульоване у «Роздумах», а також обґрунтування внутрішньої структурної аналогії, заявленої в «Естетиці», можна знайти в «Метафізиці» Баумгартена.

Так у розумінні філософа до нижчих когнітивних здібностей відносяться: «Почуття (*sensus*), уява (*phantasia*), чуттєва здатність тонкого сприйняття (*perspicacia*, що складається з *ingenium sensitivum*, чуттєвий розум, як чуттєва здатність розпізнавати схожість речей, і *acumen sensitivum*, чуттєва проникливість, як чуттєва здатність сприймати відмінності (схоплюючи речі), чуттєва пам'ять (*memoria sensitiva*), поетична здатність (*facultas fin gendi*), чуттєві здібності передбачення (*praevisio*), судження (*facultas diiudicandi, iudicium sensitivum*) та очікування а також знання знаків (*facultas characterica* чутливий)» [28, с. XXIX].

Аналогія між логікою та естетикою заснована на факті обґрунтування високого ступеня структурної подібності між чуттєвим та інтелектуальним пізнанням.

Така ідея була піднята ще учнем Християна Вольфа, Георгом Бернхардом Більфінгером у його «*Dilucidationes philosophicae*» 1725 року як покликом до створення теорії чуттєвості, заснованої на моделі аристотелевського органону (логічна модель мислення, де істина досягається через силогізм) логіки). Ця теорія мала дати чуттєвості нове значення, на відміну схоластичної філософії, для якої чуттєвість мала значення лише щодо її значення для розумних сил. Вона повинна була мати форму незалежної теорії чутливої когнітивної здатності.

Значимість естетики як науки могло бути зрозуміле як з точки зору значущості чуттєвого пізнання як такого, так і з точки зору актуальності формування філософської теорії естетики як науки про чуттєве пізнання. Філософською та теоретичною передумовою концепції чуттєвого пізнання Баумгартена, що визначає естетику як науку чуттєвого пізнання, є вчення про різні ступені знання, що впливають з різних ідей, які безперервно пов'язані (*cognitiones, representationes*) як їх написав Готфрід Вільгельм Лейбніц у своєму ранньому *Meditationes de cognitione, veritate et ideis* (1684) і дав парадигмальне пояснення.

Щодо оцінки чуттєвого сприйняття у Баумгартена, Мірбах повідомляє, що у своїх роздумах Баумгартен описує наявність певної «темної основи душі», яку Баумгартен позначає як «темну», а й як «основу», у сенсі основи всіх наших ідей. У його розумінні наші відчуття (*sensationes*), як внутрішні, і зовнішні, завжди є пільмою. «Проте, всі наші відчуття є справжніми в цілому світі (*Met. § 546*), і немає з них-обманів почуттів (Там само). Ми помиляємось лише у висновках, які з них робимо.

Для своєї філософії головним чином, як я окреслила вище зі слів Мірбах, Баумгартен як натхнення для роздумів бере вчення Г. В. Ляйбніця. Насамперед ідею так званих «темних» або «неясних» сприйнятів. таких, які не досягають рівня виразного усвідомлення, але все ж таки присутні в душі і формують загальне відчуття світу. Ці сприйняття нероздільні окремі елементи, проте становлять основу чуттєвого

життя. Ця ідея пізніше почала розвиватися Баумгартером. Цей розвиток знайшов себе у твердженнях, що саме такі невизначені ідеї лежать в основі естетичного пізнання. Естетика, за Баумгартером – це наука про «нижче», чуттєве знання, яке, незважаючи на свою неясність, має повноту і насиченість. Таким чином, мистецтво і краса стають формами особливого, недискурсивного розуміння істини, де важливі не логіка та визначення, а образ, почуття та враження. А ідея, яка не є виразною, називається чуттєвою уявою.

В епістемології Лейбніца ідеї діляться за рівнем ясності та виразності. Він розрізняє чотири типи сприйняття: ясно-виразні, ясно-плутані, темно-виразні та темно-плутані. Особливого значення для естетичного мислення мають ясно-сплутані ідеї: такі, які людина ясно сприймає, але може логічно розкласти на складові. Прикладом може бути переживання краси – воно чуттєво ясно, але логічно не остаточно визначимо. Саме цей тип знань, на стику чуттєвого та раціонального, пізніше стане ключовим для Баумгартера, зазначає Мірбах, який розглядає естетику як науку про «неясне, але повне» знання. Таким чином, ясно-плутані ідеї у Лейбніца передбачають філософське осмислення мистецтва як особливої форми пізнання, що виходить за межі раціонального дискурсу.

У цьому напрямку філософ посилається на модель сходів Лейбніца, але він відрізняє темні і ясно-плутані від ясних і адекватних ідеї не тільки через їх меншим ступінем ясності, але невід'ємною перевагою, якою не володіють ясні ідеї. Він бачить це як явно дві різні когнітивні здібності, які є *Facultas Cognoscitiva Lower* та *Facultas Cognoscitiva Superior*. Темні та явно заплутані ідеї з одного боку, ясні та виразні та адекватні ідеї, з іншого боку, чуттєвого знання, якому було віддано пріоритет над логічним знанням у проекті науково обґрунтованої естетики.

Далі Баумгартер диференціює ясно-плутані ідеї щодо їх інтенсивної чи екстенсивної ясності: інтенсивна ясність це така ясність ідеї, яка утворюється ясністю її рис,

повнотою, кількістю функцій, її характеристик; екстенсивна ясність ґрунтується на більшому наборі ознак. На відміну від логічного знання, яке прагне виділити загальне та абстрактне через аналіз, чуттєве знання охоплює об'єкт цілісно і багато – навіть якщо не розпізнає кожен деталь виразно. Якщо логіка прагне ясності через розчленування і класифікацію, то естетичне сприйняття працює навпаки: воно збирає багато унікальних рис, щоб вловити неповторність об'єкта. Його сила у синтезі, а не в розчленуванні. Не попередній етап мислення, а самостійний спосіб пізнання-спрямований не так на видове, але на індивідуальне.

Якщо естетика – це наука про чуттєве пізнання, то які критерії цього чуттєвого пізнання? Ми можемо спитати.

Одним із перших критеріїв чуттєвого пізнання Баумґартен називає багатство. Він має на увазі, що естетичне сприйняття цінне тим, що в ньому міститься багато різних рис та деталей, які ми можемо уявити та відчувати. Чим більше таких образних та чуттєвих особливостей ми сприймаємо в об'єкті, тим більш «багатим» вважається наше знання про нього.

Важливим моментом у його міркуваннях є розуміння про істину такого чуттєвого сприйняття, істину чуттєвого пізнання. Він спирається на метафізичне розуміння істини, як на одну з фундаментальних властивостей всього сущого поряд з єдністю та досконалістю. Істина – це внутрішня впорядкованість безлічі ознак в одному цілому. Все існуюче, за вченням Баумґартена, має істину, єдність і досконалість у тому сенсі, що його властивості нерозривно пов'язані, не суперечать один одному і становлять єдину цілісність. Ці якості є у кожного окремого предмета, а й у світу загалом. Істина – це відповідність буття предмета найзагальнішим принципам: принципу несуперечності і принципу достатнього підґрунтя.

Але якщо для Бога уявлення про предмет і сам предмет – те саме, то людина сприймає лише образ предмета, який може не збігатися з його справжнім буттям. Так

вважав філософ. Тому важливо тут розуміти, що в його поняттях повна, метафізична істина в чистому вигляді доступна лише Богові, а людина може прагнути до неї лише через приблизне та часткове пізнання, у тому числі через естетику, яка допомагає збирати безліч чуттєвих ознак у цілісне сприйняття.

Взаємодія цих істин виявляється у поняття «естетикологічної істини» (*veritas aestheticologica*), спосіб розуміння істини, в якому логічна точність та естетична повнота поєднуються. Естетикологічна істина дає найвищу можливу форму наближення до істини (навіть якщо і людське пізнання за своєю природою завжди недосконале), яка в абсолютному вигляді доступна лише Богові.

Естетикологічна істина може бути загальною (наприклад, істина про категорію чи поняття) або індивідуальною (істина про унікальний, конкретний об'єкт). Обидві форми важливі, але що конкретніше об'єкт, тим глибше ми можемо доторкнутися до метафізичної істини. Істина про окрему істоту (індивідуум) містить більше метафізичної повноти, ніж істина про загальне, чим ближче ми до унікального і неповторного, тим ближче ми до найглибшої істини буття.

За такою логікою, естетична істина, яка дозволяє нам сприймати саме унікальне, конкретне, стає навіть важливішою, ніж логічна. Логіка визначає об'єкт за його визначальними ознаками, якими його можна класифікувати. Але залишається щось більше: невловимий, конкретний «залишок», його індивідуальність, яку можна сприйняти тільки через чуттєве, естетичне споглядання. І стан, коли об'єкт сприймається у всій повноті своїх відчуваних, хоч і не до кінця усвідомлюваних, властивостей, будучи шляхом до найглибшої метафізичної істини, доступної людині, він називає станом матеріальної досконалості (*perfectio materialis*).

«Таким чином, естетична здатність людини – її уяву, почуття, сприйняття – стає не просто побічною функцією розуму, а ключовим елементом наближення до істини. Чуттєво сприйманий феномен (*phaenomenon*) набуває філософського значення: через

нього розкривається метафізична істина як єдність та різноманіття індивідуального буття» [28, с. LII].

Таким чином, концепція естетики у Баумгартена виходить за межі поверхневого тлумачення прекрасного як предмета чуттєвого задоволення. Вона постає як самостійна гносеологічна дисципліна, що розкриває шляхи пізнання через чуттєве споглядання. Естетика, за Баумгартеном, є “наукою про чуттєве пізнання”, у якій краса виявляється формою прояву істини в сфері чуттєвого. У цьому контексті саме естетичний досвід стає простором, де зустрічаються метафізичне й емпіричне, загальне й індивідуальне — тим самим прокладаючи шлях до глибшого розуміння не лише світу, але й самого себе.

Кант: естетичне судження як автономне

Після окреслення засад естетики як самостійної філософської дисципліни у Баумгартена, наступним важливим кроком у моєму дослідженні є звернення до критичної філософії Іммануїла Канта, зокрема до його «Критики здатності судження», яка відіграє фундаментальну роль у становленні модерного розуміння естетичного досвіду. У §§1–22 Кант формулює надзвичайно впливову концепцію естетичного судження, яку він відрізняється як від логічного пізнання, так і від практичного судження. Центральними є поняття «безінтересного задоволення», універсальності смаку та вільної гри уяви та розуму, які роблять можливим естетичний досвід незалежно від суб'єктивної користі чи об'єкта.

Особливо важливою для моєї теми є кантівська думка про те, що в акті естетичного судження людина не лише пізнає об'єкт як прекрасний, але водночас відкриває себе як істоту, здатну до вільної, універсальної комунікації досвіду, тобто до самопізнання в загальнолюдському вимірі. Аналіз естетики Канта дозволяє глибше розкрити, як естетичне споглядання стає простором внутрішнього усвідомлення та відкритості до світу іншого, що є ключовим у розумінні мистецтва як форми самопізнання.

У «Критиці здатності судження» Іммануїл Кант закладає основи розуміння прекрасного як предмета особливого типу судження — естетичного судження смаку, що ґрунтується не на поняттях, а на відчутті задоволення. Цей тип судження, на відміну від логічного, має власну автономію та загальнозначущість, хоча не опирається на об'єктивні критерії.

Для початку варто визначитися з тим, як філософ розуміє що таке судження смаку та естетичне судження. Він каже, що щоб визначити, чи прекрасно щось чи ні, ми співвідносимо уявлення з суб'єктом і почуттям задоволення або невдоволення через уяву. Це не логічне судження і не пізнавальне, а естетичне, у якого початок суб'єктивний. Естетичне судження у розумінні Канта пов'язане із суб'єктивністю. Він каже, що навіть якщо ці уявлення раціональні, але у судженні співвіднесені з суб'єктом та його почуттям, то це буде естетичним судженням.

Не менш цікавим і важливим місцем є те, що в такому естетичному судженні, у питаннях смаку, нам потрібно бути абсолютно незацікавленим у існуванні речі, про яку йдеться, і відчувати до цього повну байдужість. Він вважає, що судження смаку суто споглядальне, тобто воно індиферентно по відношенню до існування предмета і пов'язує його властивості лише з почуттям задоволення та невдоволення.

Естетичне задоволення (*Wohlgefallen*) у Канта — це суб'єктивне почуття задоволення, що виникає не з інтересу до предмета, а з самого акту споглядання. Це відчуття задоволення, пов'язане ні з поняттям, ні з користю, а з формою предмета, і воно передбачає всяке судження смаку.

«Естетичне задоволення є почуття задоволення, яке не засноване на якомусь інтересі, а пов'язані з чистим спогляданням предмета» [20, 39].

У своїй філософії він відокремлює поняття прекрасного від доброго та приємного. Кант розрізняє три типи ставлення до почуття задоволення. Позначаючи приємне як

те, що просто приносить задоволення, як, наприклад, смачна їжа або тепло. Воно пов'язане з тілесними відчуттями і його можуть відчувати навіть тварини. Прекрасне — це те, що нам подобається, але без користі та інтересу, просто як форма чи образ. Оцінка прекрасного можлива тільки для людини, тому що вона потребує здатності до споглядального судження. І добре, як те, що ми схвалюємо на основі розуму, в чому ми бачимо моральну цінність. Воно має значення всім розумних істот, і як людей.

«З-поміж трьох видів естетичного задоволення, лише задоволення від прекрасного є справді незацікавленим і вільним, адже воно не викликає інтересу — ані почуттів, ані розуму» [20, с. 44]. У всіх трьох випадках естетичне задоволення належить або до схильності, або задоволення, або до поваги.

«Будь-який інтерес передбачає потребу або створює її і як визначальну підставу схвалення не допускає вільного судження про предмет» [Там само].

Смаком для нього є здатність судити про предмет через відчуття естетичного задоволення, вільного від будь-якого інтересу. Предмет такого задоволення називається прекрасним. Кант стверджує — і це особливо важливо в моїй роботі — що судження смаку (про прекрасне) пов'язане з претензією на суб'єктивну загальність.

Він зауважує, що стосовно приємного правильне становище: у кожного свій смак (чуттєвий). Зовсім інакша справа, коли йдеться про прекрасне. У той час як багато може бути привабливим і приємним для одного — це нікого не стосується; але, називаючи що-небудь прекрасним, людина припускає, що інші відчують до цього таке ж задоволення і таким чином виносить в даному випадку не тільки власне судження, але нібито судження кожного, він говорить про красу так, ніби вона є властивість речей, як каже Кант, він вимагає цієї згоди від них, осуджуючи їх, якщо вони судять інакше і заявляє, що в них нема смаку, який варто б було мати [20, 48].

Тобто один завжди чекає від іншого згоди з його судженням смаку, який завжди потрібний в судженні смаку про прекрасне. Філософ вважає, що за допомогою

судження смаку (про прекрасне) ми приписуємо кожному задоволення до цього предмета, не ґрунтуючись при цьому на понятті. Така естетична загальність містить не об'єктивну, а лише суб'єктивну кількість судження. Загальнозначущість (значимість для кожного) у його розумінні означає значущість ставлення уявлення не до пізнавальної здатності, а до почуття задоволення та невдоволення для кожного суб'єкта. «Якщо судити про об'єкти лише за поняттями, будь-яке уявлення про красу зникає. Отже, не може бути і правила, на підставі якого можна було б змусити кожного визнавати щось прекрасним» [20, 50].

З цього випливає, що в судженні смаку постулюється лише така загальна згода з приводу естетичного задоволення, без його опосередкування поняттями і тим самим можливість естетичного судження, яка одночасно розглядається як значуще для кожного. Саме судження смаку не постулює згоду кожного, воно тільки передбачає в кожному цю згоду як окремий випадок, підтвердження якого воно чекає не від понять, а від згоди інших. Отже, загальна згода є лише ідеєю [20, с. 50-51]. Тобто прекрасне те, що подобається всім без поняття.

Щоб уявлення, за допомогою якого дається предмет, призвело до пізнання, необхідне уява для об'єднання розмаїтого в спогляданні та розсудок для єдності поняття, що поєднує ці уявлення. Кант каже, що судження смаку (наприклад, коли ми називаємо щось прекрасним) не ґрунтується на якомусь чіткому понятті чи визначенні. Натомість воно виникає з особливого внутрішнього стану, коли наша уява і розум вільно взаємодіють між собою в гармонії. Хоча це переживання суб'єктивне (відбувається всередині нас), Кант вважає, що воно універсальне тому що така узгоджена робота уяви і розсудку потрібна кожній людині, щоб взагалі щось розуміти. Тому наше естетичне судження, хоч і суб'єктивне, може бути розділене іншими, тобто ми маємо право очікувати, що й інші знайдуть річ прекрасною.

Отже у Канта естетичне судження (судження смаку) являє собою особливий спосіб ставлення до предмета, при якому ми відчуваємо задоволення не від самого об'єкта, а від того, як він нам представляється. Це задоволення виникає не з поняття, а з вільної узгодженої гри уяви і розуму, тобто з особливого душевного стану, який Кант називає «естетичне задоволення». Ми не просто щось відчуваємо, але усвідомлюємо цю гармонію, і на її підставі виносимо судження: «це прекрасно». Причому, хоча це судження суб'єктивно (засноване на відчутті), воно претендує на загальність, тому що внутрішня згода пізнавальних здібностей — не випадкове, а загальне для всіх розумних істот. У цьому сенсі, як пише Кант, «суб'єктивна загальнозначуща здатність ділитися способом уявлення» є підставою для того, щоб називати щось прекрасним. Ці процеси — сприйняття, відчуття гармонії, задоволення і судження смаку відбуваються одночасно, як єдине естетичне переживання, але через філософію їх можна розрізнити і проаналізувати.

Це відношення у визначенні предмета прекрасним пов'язане з почуттям задоволення, яке за допомогою судження смаку одночасно оголошується значущим для кожного; отже, ні супутня уявленню приємність, ні уявлення про досконалість предмета і поняття доброго неспроможні містити визначальної підстави для судження смаку» [20, с. 56].

У §10-11 Кант вводить поняття доцільності (цілеспрямованість) як форми, не пов'язаної з реальною метою чи користю. Він визначає мету як предмет, можливість якого ми мислимо через поняття, тобто як результат дії, заснованого на уявленні. Однак у судженні смаку, оскільки воно естетичне, а не пізнавальне, немає місця ні суб'єктивної, ні об'єктивної мети. Єдине, що може бути підставою судження смаку, це форма доцільності без мети, тобто узгодженість здібностей уявлення (уяви і розсудку), що викликає задоволення. Це задоволення сприймається як загальне значуще, як я помічала вище, але не пов'язане ні з поняттям добра, ні з корисністю. Таким чином, в естетичному сприйнятті прекрасного вирішальну роль відіграє

відсутність поняття та інтересу при одночасному усвідомленні гармонії у формі уявлення.

Далі Кант підкреслює, що естетичне задоволення, що лежить в основі судження смаку, не може бути виведене апріорі як наслідок від будь-якої уявлення, оскільки зв'язок між уявленням і почуттям є емпіричним. Однак, подібно до моральної поваги, естетичне задоволення виникає з внутрішньої доцільності, тобто узгодженої гри пізнавальних здібностей (уяви і розсудку) у процесі споглядання форми предмета. Це задоволення споглядальне, безкорисливе і не пов'язане з інтересом, на відміну морального, практичного чи чуттєво-привабливого задоволення. Кант підкреслює, що чисте судження смаку — це судження про прекрасне, вільне від будь-якої зацікавленості, засноване тільки на формі і викликаюче загальне, але суб'єктивне задоволення, без опори на поняття. Не засноване на елементах привабливості та зворушливості. Лише тоді судження зберігає свою неупередженість і претензію на загальність, спираючись виключно на форму доцільності в уявленні, а не на зміст почуттів.

У І. Канта естетичні судження, подібно до логічних, можуть бути поділені на емпіричні та чисті. Емпіричні естетичні судження пов'язані з тим, що є приємним чи неприємним для суб'єкта, тобто ґрунтуються на безпосередньому відчутті задоволення чи незадоволення. У таких випадках йдеться про «матеріальні естетичні судження», які відображають індивідуальну чутливу реакцію. Натомість чисті естетичні судження, або судження смаку, мають справу не з приємністю як такою, а з красою предмета або способом його представленості, і, відповідно, можуть претендувати на загальну значущість. Судження смаку може бути названо чистим лише тоді, коли в основу його не входить жодний емпіричний інтерес чи задоволення. Якщо суб'єкт називає щось прекрасним тому, що воно зворушує або приваблює його, тобто викликає суб'єктивне відчуття приємності, таке судження вже не є чистим, оскільки його основа виходить за межі форми предмета.

Кант підкреслює, що привабливість не є складовою краси, а її домішування до судження шкодить «справжньому, непідкупному смаку». Часто виникає хибне переконання, що приємні кольори чи звуки (наприклад, зелений колір лука чи звук скрипки) самі по собі є прекрасними. Проте, за Кантом, це лише приємні відчуття, а не предмети, які можна обґрунтовано назвати прекрасними у формальному сенсі. У зв'язку з тим, що чуттєвість суб'єктів є різною, немає гарантії, що всі поділяти те саме естетичне задоволення на відміну від випадку з формою, яка може викликати загальне визнання. Разом з тим Кант визнає, що чистота кольору або звуку може сприйматися як прекрасна, але саме тому, що це вже не відчуття як таке, а форма: певне єдність і порядок у різноманітному, що сприймається не тільки чуттєво, а й рефлексивно, в ньому вже можна побачити формальну структурність, тобто щось, що підлягає рефлексивному судженню.

Кант застерігає від хибного уявлення, ніби привабливість посилює красу. Насправді, привабливість може доповнювати красу лише як зовнішній фактор, не зачіпаючи її суті, або ж може відволікати від форми, що веде до псування смаку. Наприклад, у живописі суть краси полягає у малюнку (композиції форми), тоді як колір може бути лише додатком. Аналогічно, у музиці основне — композиція, а не просто приємне звучання інструменту. Так само в архітектурі чи садовому мистецтві сама форма визначає естетичну цінність, а не враження, що викликає матеріал чи оздоблення. Навіть так звані прикраси, рами для картин, драпірування скульптур, колонади мають цінність лише тоді, коли вони самі мають прекрасну форму і не прагнуть привернути увагу лише як приємні чи дорогі об'єкти. Інакше вони стають прикрашенням у негативному сенсі, що шкодить справжній естетичній оцінці.

Таким чином, чисте судження смаку є формальним і не залежить від жодного чуттєвого інтересу, приємності, зворушливості чи зацікавленості. Воно спирається лише на форму предмета і є вільним від будь-якої користі. Така автономність естетичного судження дозволяє йому бути не тільки естетичним, а й критичним у

філософському сенсі — тим, що формує загальне поняття про прекрасне, не зводячи його до емпіричної приємності. Кантова концепція естетики базується на унікальному статусі судження смаку: воно суб'єктивне, але водночас претендує на загальність; не опирається на поняття, але включає уяву й розсудок; не пов'язане з користю, але викликає задоволення, яке має спільний характер. Все це робить естетичну здатність важливою складовою людського пізнання та спілкування, а також формує підґрунтя для автономної естетичної сфери.

Хоча судження смаку суб'єктивне (засноване на почутті задоволення), воно відкриває в нас здатність до загальності без поняття — ми відчуваємо, як наші здібності (уява та розсудок) узгоджуються між собою. Я вважаю, що це і є момент саморозуміння, коли ми відчуваємо у собі здатність бути “людськими”, тобто вільними, мислячими, чуттєвими істотами одночасно. Тобто, естетичне судження не дає знання про світ як логічне, але розкриває наше ставлення до світу і до-понятійну гармонію. Це формує досвід себе як суб'єкту, а отже я вважаю, сприяє самопізнанню.

1.2. Мистецтво як спосіб відкриття істини

У філософській традиції істина нерідко ототожнювалася з логічним судженням, відповідністю висловлювання дійсності або знанням, які можна довести. Проте в контексті мистецтва така модель істини виявляється надто обмеженою. Мартін Гайдеггер пропонує радикально інше бачення: він стверджує, що істина не просто виражається в мистецтві — вона в ньому відкривається, або навіть відбувається. Мистецтво, за Гайдеггером, є подією, у якій буття виходить із прихованості, а істина здійснюється як відкритість. У цьому підрозділі я хочу звернутися до другого фрагменту есею «Походження твору мистецтва», де Гайдеггер обґрунтовує тезу про те, що мистецтво є способом відкриття істини, і спробую з'ясувати, яким чином художній твір здатен вивести людину за межі звичного бачення, розкривши перед

нею інший вимір буття. Це дозволить глибше зрозуміти, як мистецтво сприяє не лише естетичному досвіду, але й самопізнанню та онтологічному пробудженню.

Отже, на початку він пише, що джерело тут позначає, звідки щось пішло і через що щось стало тим, що воно є, і стало таким, яке воно. Саме питання про початок художнього твору запитує про походження його сутності. Так він пише на початку своєї книги: «У художника виток творіння. У творінні виток художника. Нема одного без іншого. Але не тільки один з них служить основою для іншого. Художник і творіння споконвіку суть у собі; і у своїх взаємозв'язках через посередництво третього, яке є перше, через посередництво того, чому/від чого у художника і в художнього творіння їх імена, за допомогою мистецтва » [16, с. 17].

Гайдеггер пише, що художнє творіння є виготовлена річ, але вона говорить ще щось інше в порівнянні з тим, що є сама по собі річ, тобто воно також є і одкровенням дечого іншого. Художній витвір це лише річ чи щось інше? Таке питання ставить Гайдеггер на початку своїх міркувань.

Щоб підійти до розуміння того, що мистецтво може бути подією та одкровенням істини, філософ заходить з далека. Спочатку він пропонує визначити розуміння речі та творіння, розуміння річності речі. Щоб зрозуміти, чим є мистецтво, Мартін Гайдеггер починає не з самого мистецтва, а з фундаментального питання про річ. Адже мистецький твір це також річ, але не «проста річ» і не виріб, а щось більше. Тому Гайдеггер крок за кроком аналізує, що саме означає бути річчю, і в чому полягає її річність.

Гайдеггер пише, що в традиційній філософії словом «річ» часто позначалося все, що існує: від каменю до Бога. Проте він шукає не формальне визначення, а хоче проникнути в сутність речі. Він показує, що звичні пояснення не розкривають її сутності: «річ не є лише носієм властивостей» і не зводиться до сукупності чуттєвих даних або ознак, які ми сприймаємо. Навпаки, надмірна близькість до суб'єкта або

його віддаленість лише затуманює істинну річність речі. Річ повинна «залишатися в спокої в собі самій», бути тим, чим вона є у своєму внутрішньому перебуванні.

Третій, традиційний спосіб опис речі як поєднання матерії (ὕλη) і форми (μορφή) — теж, за Гайдеггером, не вичерпує її сутності. Ця пара понять, широко використовувана в естетиці й метафізиці, не розкриває, що річ є сама по собі. Ба більше — це визначення було перенесено з опису виробу або технічної речі, тобто того, що виготовлене для певної функції, а не самодостатньо існує. І тут виникає відмінність між виробом і творенням. Виріб це річ, яка служить, яка має призначення. Її сутність визначається службовістю й надійністю. Проте мистецьке творення не є ні виробом, ні просто річчю. Воно подібне до речі у своїй самодостатності, але водночас перевищує річ, бо в ньому здійснюється дещо інше, про що хоче розповісти філософ: відкриття істини.

Цей поворот мислення Гайдеггера формулюється через знамениту сцену з картиною Ван Гога: «Тільки через творення і тільки в творенні діяльність виробу (селянських черевиків) виявляється особливим чином — як така». Що ж відбувається в творенні? — «Суще вступає в несхованість свого буття. Несхованість буття греки називали словом ἀλήθεια. Ми ж кажемо «істина» і не замислюємося над цим словом». Це означає, що мистецтво не зображає реальність, а відкриває її буттєвий вимір, розгортає істину в її власному світлі.

У цьому сенсі Гайдеггер формулює фундаментальну тезу: «Сутність мистецтва — це полагання істини в творення» [16, с. 35].

Таким чином, шлях до розуміння мистецтва починається з питання про річ. Через розрізнення речі, виробу і творення Гайдеггер доходить до того, що мистецький твір це не естетичний об'єкт, не предмет споглядання, а подія істини, у якій розкривається саме буття. І лише в цьому горизонті можливе дійсне пізнання не тільки світу, а й себе самого.

Якщо ж мистецтво є таке покладанням істини в творіння, мислитель питає що ж є істина, що часом вона відкривається, збуваючись як мистецтво? Що таке це «покладання себе в творіння»? Згідно з Мартіном Гайдеггером, щоб дійти до розуміння сутності мистецтва, слід поставити фундаментальне питання: у чому полягає дійсність мистецтва?

Для Гайдеггера дійсність мистецтва здійснюється у творенні. А це, в свою чергу, вимагає зрозуміти, у чому полягає буття твору мистецтва твором. Щоб так би мовити явити творіння в його повноті, його необхідно звільнити від усіх зовнішніх зв'язків, тобто наприклад від автора, глядача, контексту чи функції. І лише у своєму самотійному бутті, у спокої, який не слід плутати з бездіяльністю, творіння набуває завершеності. «Завершене творіння відпускається в свою чисту самотійність», — пише Гайдеггер. У цьому сенсі художник сам усувається, стаючи лише провідником розкриття буття.

У чому ж полягає це розкриття? Гайдеггер називає дві головні сутнісні риси творення: поставлення (явлення) світу (*die Aufstellung der Welt*) та встановлення (проявлення) землі (*die Herstellung der Erde*). Твір мистецтва встановлює світ і водночас розкриває землю. Але що мається на увазі під цими поняттями?

Світ і земля це онтологічна пара у розумінні автора. Світ — це не сукупність предметів і не фон для людської діяльності. Це відкритість, простір значень, культура, мова, історія, людська присутність у бутті. Світ не є предметом: «Світ ніколи не буває предметом, який стоїть перед нами» [16, с. 46]. Він завжди поле відношень і смислів, у якому ми вже перебуваємо. Земля, натомість, це сила сокриття, матеріальне, несказанне, те, що завжди опирається повному розкриттю. «Земля є земля сутнісно замикаюча» [16, с. 46]. Це глибинна стихія буття, яка завжди ховається і не може бути остаточно пояснена. Встановлювати землю — означає впорядковувати її в простір розкритого як самозамкненість.

У творі мистецтва світ і земля вступають у боротьбу, у спір, який Гайдеггер називає «*der Streit zwischen Welt und Erde*». Твір не примирює ці дві сили, а навпаки — утверджує напруження між ними, що і робить мистецтво живим. «Творення,

поставляючи світ і встановлюючи землю, засновує цю боротьбу». Саме через цей спір розгортається істина.

«Земля не обходиться без розгорнутих просторів світу, інакше сама ж вона не зможе з'явитися як земля у вивільненому натиску своєї замкнутості, що зачинається. І світ теж не може відлетіти геть від землі, інакше сам він не зможе, будучи правлячим простором і колом усього того, що в суттєвому, ґрунтується на твердо вирішеному» [16, с. 48].

Таким чином тут я хочу перейти до його ідеї того, що мистецтво виявляється місцем істини. Центральну тезу Гайдеггера, про те, що істина це несокритість (ἀλήθεια) я хочу ще раз виділити. Мистецтво ж це спосіб її явлення у розумінні філософа. У творі мистецтва буття стає відкритим, воно приходить у провіт, у світло. «Твориться істина» [с. 35].

Істина тут — не відповідність судження об'єкту (як у класичній епістемології), а саме явлення суцього у його неприхованості. Лише коли щось виходить з темряви сокриття, воно стає дійсним. Тому «істинне є те, що виявляє себе», а «дійсне є те, що є по істині». Отже, істина — умова дійсності, а мистецтво — простір, у якому ця умова здійснюється. Це веде Гайдеггера до знаменитого висновку: «Один із способів, яким здійснюється істина, є буття творіння творінням» [16, с. 54].

У завершенні цієї думки постає питання про прекрасне. Для Гайдеггера прекрасне — не естетична категорія в сенсі приємності. Прекрасне — це світло, в якому з'являється істина. «Сяйво, вбудоване всередину творіння, є прекрасним. Краса є спосіб, яким існує істина — неприхованість» [Там само]. Таким чином, прекрасне це не зовнішня якість мистецтва, а спосіб його онтологічної дії. Воно зачіпає людину, тому що відкриває буття в його фундаментальній істині як щось, що водночас з'являється і ховається, що не можна повністю присвоїти, але з чим ми вступаємо в співбуття.

Після визначення твору мистецтва як події істини, Мартін Гайдеггер звертається до фундаментальних онтологічних структур, які забезпечують саму можливість цього явлення. Його аналіз поглиблюється поняттями суперечки (*der Streit*), створеності (*die Geschaffenheit*) та охоронення (*die Bewahrung*) — категоріями, без яких неможливо осмислити мистецтво як спосіб відкриття буття. Як пише філософ, на глибинному рівні істина не є «даною», вона виникає у конфлікті між тим, що відкривається (світ), і тим, що приховується (земля). Саме цю динаміку він називає суперечкою. Вона не є звичайним протистоянням, а «взаємним тяжінням двох сил, які утверджують одна одну через супротив» [16, с. 61]. Твір мистецтва — не просто об'єкт, а поле, в якому цей спір набуває обрисів, де відбувається зустріч неприкритого і прихованого. Саме ця напруга — джерело дії істини.

«Істина влаштовується в суцшому так, що саме це суще розташовується у відкритості». «Коли земля знову поглинає розрив, цей розрив уперше складається як розрив усередину відкритості і, таким чином, уперше ставиться, тобто покладається в те, що, замикаючись у собі, зберігає покрив, здійснюється й пронизує відкритість» [16, с. 61]. Інакше кажучи, істина це не властивість твору, а подія, яка відбувається в межах твору, коли земля і світ вступають у взаємодію. Лише у цьому граничному напруженні розкривається щось нове, а отже, відбувається і самопізнання, і досвід спільного світу.

Наступним важливим кроком є поняття створеності (*die Geschaffenheit*) у німецького мислителя. Це не просто факт виготовлення чи авторства, а внутрішній онто-естетичний статус твору. «Створеність це усталеність спору у стійкому обліку через розрив» [16, с. 64]. Тобто творіння виникає з конфлікту між розкриттям і приховуванням, а його форма — *Gestalt* є місцем стабілізації, так би мовити, цієї напруги. Створеність твору полягає не у волі суб'єкта, а у буттєвій потребі істини втілитися. Тому створеність не є лише результатом дії митця, вона постає із самого

твору, як поклик, як необхідність появи. Як екзистенційний акт, через який буття саме потребує бути сказаним, зображеним, явленим.

Проте Гайдеггер виказує в кінці ще декілька цікавих думок. Він вважає, що істина не просто з'являється. Вона потребує присутності, охоронення. Гайдеггер називає це *Bewahrung*, охоронення як форма співбуття з істиною. Той, хто вступає у справжній контакт із твором мистецтва, не просто «сприймає» його, а стає охоронцем істини, що в ньому встановлена. Істина не може бути лише подією без свідка: вона вимагає учасника. «Охоронення творення є не просто збереженням, а внутрішнім перебуванням у істині, що здійснюється в творі» [16, с. 66]. Цей тип охоронення це екзистенційна відкритість, відмова від естетизованого споживання. Саме у такому «впущенні істини» в себе і полягає істинне естетичне переживання, не як насолода, а як співбуття, як відповідальність.

Для Гайдеггера усе мистецтво виступає поезією, але у глибшому значенні: не як жанр, а як спосіб наречення буття. Поезія — це мова, у якій буття звертається до людини. Усі мистецтва, такі як живопис, архітектура, музика є різними способами цього поетичного висловлення. Без мови, у найширшому сенсі, немає мистецтва, бо немає відкриття. Тобто мова це будь-яка форма вираження як це пояснює філософ.

«Мова є дім буття», бо саме вона відкриває світ, дає йому ім'я, робить його явним. Через слово, образ або звук мистецтво не тільки передає, а творить істину. У цьому сенсі краса це не зовнішня якість, а «сяйво істини, що вбудоване в творення» [16, с. 37].

Як підсумок, мистецтво у Гайдеггера — це онтологічна подія, у якій розгортається істина через спір світу і землі, створеність і охоронення. Твір — не предмет, а місце, де буття постає в своїй відкритості. Через нього людина не лише «бачить» світ, а входить у його глибину, перебуває у істині, яка не зводиться до знання. Саме у цій

події і народжується самопізнання як зустріч із собою через інше, через істину, що проривається в мистецтві.

«Виток художнього творіння, тобто разом джерело творців і джерело охоронців, а отже, джерело дійсно-історичного тут буття народу, є мистецтво. Це так, оскільки мистецтво у своїй сутності є виток-видатний спосіб становлення істини, що стає завдяки мистецтву суцєю, тобто досконалою» [16, с. 75]

Г.-Г. Гадамер: мистецтво як гра, символ і шлях до істини

Після розгортання онтологічної глибини мистецтва в філософії Мартіна Гайдеггера, наступним логічним кроком є звернення до герменевтичної філософії Ганса-Георга Гадамера, який розвиває і водночас переосмислює хайдеггерівські ідеї. У третій частині праці *«Істина і метод»* Гадамер приділяє особливу увагу мистецтву як феномену, що виходить за межі естетичного досвіду в його модерному розумінні. Тут постає нове бачення естетичного буття як гри, символу та репрезентації.

Гадамер у своєму трактуванні мистецтва починає з того, щоб звільнити поняття гри від суб'єктивістського тлумачення, яке надали йому Кант і Шиллер. Йдеться не про гру як внутрішній стан чи естетичне переживання індивіда, а про гру як спосіб буття самого мистецького твору. «Гра, а не гравець, є суб'єктом, грає сама гра, втягуючи в себе гравців». Це фундаментальне переосмислення дозволяє побачити мистецтво не як предмет, а як подію, що відбувається незалежно від інтенцій того, хто її споглядає. Тобто, з самого початку глядач не є хазяїном сенсу, а учасником діалогу з твором.

Гра, за Гадамером, є саморухом, який не спрямований на зовнішню мету. Її буття це саморепрезентація, яка не потребує пояснення з боку суб'єкта. «Чарівність гри, її підкорювальна дія полягає саме в тому, що гра захоплює гравців, опановує їх... Гра

привертає гравця, залучає його і тримає» [8, с. 107]. Тобто, сама гра, як мистецький твір, чинить дію, захоплює і втягує в себе — і саме це робить її живою подією істини. «Закритість гри в собі створює її відкритість для глядача» [8, с. 108].

Процес гри не зводиться до суб'єктивного досвіду, він має свою автономну структуру. «Порядок і правила складають сутність гри. Її спосіб буття — це саморепрезентація» [8, с. 107]. Гра проявляє себе як цілісний, структурований рух, який не зникає після завершення дії, а зберігається в стабільній формі, і саме це Гадамер називає «перетворенням у структуру». Він називає перетворення, під час якого людська гра досягає свого завершення і стає мистецтвом, перетворенням на структуру і тільки завдяки цьому перетворенню гра досягає рівня ідеальності на думку філософа.

Цей момент перетворення має принципове значення для розуміння мистецтва як способу істини. Структура — це не застигла форма, а внутрішня організація, яка здатна відтворюватися в нових обставинах, кожного разу відкриваючи сенс заново.

Тобто, це думка про те, що мистецтво не закінчується створенням об'єкта, воно живе в акті представлення, в моменті гри, яке «є частиною процесу буття зображення і по суті належить грі як такій» [8, с. 116].

Таким чином, твір мистецтва — це не річ, а подія гри, в якій істина розкривається не як теоретичне знання, а як впізнавання, «радість пізнання полягає в тому, що пізнається більше, ніж було відомо» [8, с. 121). Це пізнання — не пізнання фактів, а переживання правди, яка не нав'язується, а показується. І саме ця подія гри дозволяє нам пережити істину як щось, що більше за нас, і разом з тим відбувається в нас самих.

Тобто мистецтво, воно перетворює глядача, але не в сенсі підпорядкування, а в сенсі введення в простір істини, в якому глядач не залишається тим самим. Воно не об'єкт, а жива форма буття, яка говорить, діє, перетворює? і це є суб'єктом досвіду.

Переходячи від гри до ідеї істини, Гадамер показує, що «уявлення гри виявляє те, що є. У ньому висувається і виходить на світ те, що в інших умовах завжди ховається і вислизає» [8, с. 121]. Через гру мистецтво відкриває нам світ як ціле, очищене від випадкового і другорядного. В результаті «Світ твору мистецтва представляє цілком і повністю перетворений світ, по відношенню до якого кожен може дізнатися, "як насправді"» [Там само]. Цей момент «пізнання істини через гру» у мистецтві набуває ще глибшого сенсу у випадку трагедії. За Гадамером, трагедія не просто викликає співчуття вона є формою самопізнання. «Глядач перед обличчям сили долі пізнає самого себе та своє власне кінцеве буття» [8, с. 128]. Це не зовнішнє розуміння, а екзистенційне входження в істину буття. «Трагічна скорбота виникає із самопізнання, що випадає на долю глядача» [Там само].

Отже, мистецтво у Гадамера це не об'єкт споглядання і не джерело естетичних відчуттів, а форма істини. Істини, яка здійснюється як подія, гра і перетворення, що вводять людину в новий простір буття. Це не краса життя, а глибоке доторкання до самого сенсу існування. У цьому контексті «естетичне самопізнання» є не просто можливим воно і є тим, чим мистецтво є в найглибшому сенсі. Як ми бачимо, саме поняття гри нам допомагає і стає ключем до онтологічного осмислення мистецтва. Мистецтво — це предмет, протиставлений суб'єкту, а жива подія, що саме «грає», залучаючи глядача і трансформуючи його. Гра в цьому контексті не є суб'єктивною діяльністю або розвагою, а особливим способом буття, в якому розкривається істина. Сам витвір мистецтва існує як гра, як саморепрезентація, яка залежить від свідомості, але здатна перетворити того, хто вступає з нею в досвід. Таким чином, художній досвід це не відношення суб'єкта до об'єкта, а участь у сенсі, який здійснюється через гру — вільний, структурований рух, в якому буття відкривається саме.

«Світ витвору мистецтва, у якому гра, в такий спосіб, повністю виявляється у єдності свого процесу, насправді представляє цілком і цілком перетворений світ, стосовно якого кожен може дізнатися, «як у насправді» [8, с. 121].

1.3. Герменевтика мистецтва: інтерпретації як шлях до істини(Гадамер і Рікер)

Після того як у попередньому розділі Г.-Г. Гадамер розкрив сутність мистецтва як гри, яка сама себе представляє й розгортається незалежно від суб'єктивності автора чи глядача, він переходить до ще глибшого рівня — розуміння мистецтва як герменевтичного явища. Це означає, що досвід мистецтва не зводиться до естетичного споглядання чи історичного знання про нього, а є подією істини, в якій людина пізнає світ і саму себе. Мистецтво не лише форма уявлення, а спосіб буття істини, яка відкривається в акті розуміння. Моїм завданням тут є коротке висвітлення теми того, як інтерпретація у розумінні Гадамера може допомагати нам у розумінні себе та світу.

Гадамер починає з твердження, що герменевтика повинна бути переосмислена настільки широко, щоб включати в себе «всю сферу мистецтва і його проблематики», оскільки кожен твір мистецтва має сприйматися як текст, що підлягає тлумаченню, подібно до літературного твору: «Кожен твір мистецтва — не лише літературний-повинен розглядатися як будь-який інший текст, який потребує розуміння, і таке розуміння потрібно здобути» [8, с. 157]. Це означає, що герменевтика вже не обмежується лише філологічною традицією, а стає способом осягнення людського буття в цілому. Вона більше не зводиться до технічного тлумачення текстів, а перетворюється на філософську подію участі в істині.

На перший погляд, це може бути схоже на підхід Шлейєрмахера, який вважав, що для розуміння мистецького твору необхідно реконструювати його оригінальний контекст — «відновити первинний світ», до якого він належить. Проте Гадамер критикує таку «археологічну» герменевтику: «Відтворене, повернене з відчуження життя — це не те саме, що й первісне життя» [8, с. 159]. Іншими словами, навіть якщо перенести вівтарну картину назад до церкви, це вже не буде початковий досвід, а

радше туристична інсталяція. Справжнє розуміння неможливо отримати через механічне повернення до минулого.

Натомість Гадамер говорить про інтерпретацію як інтеграцію, як зустріч із теперішнім сенсом твору. Твір мистецтва не зафіксований у минулому. Він має «власне смислове теперішнє», завдяки чому «здатний долати часову дистанцію» [8, с. 160]. Цей теперішній смисл не існує поза нами, а народжується саме в події розуміння, в якій людина «впізнає» істину, що завжди залишалася прихованою у звичному. Герменевтичне тлумачення, що для мене цікаво, за Гадамером, це не лише пізнання змісту твору, а й самопізнання. «Те, що насправді пізнається у творі мистецтва і до чого прагнуть, — це міра його істинності, тобто наскільки в ньому можна впізнати дещо, і самого себе» [Там само]. У цьому сенсі мистецтво наближається до істини не як до результату логічного доведення, а як до екзистенційної події, у якій ми зустрічаємо самих себе. Таке пізнання є не зовнішнім, а глибоко особистісним і буттєвим. Саме тому Гадамер наголошує:

«Розуміння стає “частиною смислового звершення”, через яке “виникає і звершується сенс усіх висловлювань — висловлювань мистецтва та інших традицій”» [8, с. 157]. Це звершення розгортається в межах традиції, у діалозі між минулим і теперішнім, у постійній відкритості до нового сенсу. Мистецтво не потребує «актуалізації», воно завжди вже актуальне, якщо ми готові почути його. Саме в цьому контексті Гадамер говорить про близькість до Гегеля, який бачив у мистецтві не минуле, а вічне самопізнання духу.

«Дівчина, яка подає зірвані плоди, — це не просто жінка з кошиком фруктів. Вона є щось більше... бо в її погляді і в жесті дарування відбувається об'єднання всього цього в променях самосвідомості» [8, с. 160]. Цей приклад показує, що мистецтво не відокремлене від життя, а є способом, у який дух відкриває самого себе.

Отже, герменевтика мистецтва у філософії Гадамера — це не методологія тлумачення, а форма буття у світі, в якому ми через зустріч із твором мистецтва пізнаємо істину, пізнаємо себе. Саме тому твір мистецтва це не мертва форма, а жива подія істини, яка відбувається щоразу наново, коли ми дозволяємо їй заговорити до нас.

Поль Рікер: символ, метафора й інтерпретація як шлях до розуміння

У продовження філософських пошуків розуміння мистецтва та самопізнання, важливо звернутися до ідей Поля Рікера, зокрема з його есею «*Метафора і герменевтика*». Рікер пропонує оригінальне бачення інтерпретації не як повторення чи відтворення, а як акт відкриття нового сенсу. У центрі цього процесу він ставить метафору й символ як дві ключові постаті семантичного розширення.

Рікер починає з того, що метафора — це не просто стилістичне прикрашання мови, як це було в риториці, а радше феномен розриву й перенесення значення. «Метафора існує не сама по собі, а через тлумачення», пише він, підкреслюючи, що її суть полягає в конфлікті двох протилежних інтерпретацій висловлювання, що провокує виникнення нового сенсу [31, с. 48]. У цьому конфлікті відбувається руйнування буквального змісту й поява того, що Рікер називає *розширенням значення* — «висловлювання починає мати зміст» [31, с. 51].

В основі метафори лежить «робота подібності»: вона творить спорідненість там, де на перший погляд її не існує, її не видно, зводячи в одне ціле далекі смислові поля. Це не просто заміна одного слова іншим це подія мови, де відбувається семантичне оновлення. Вона «розповідає щось нове про реальність» [31, с. 67] Рікер називає такі метафори *метафорами напруги*, які неможливо перекласти, вони не просто переформулюються, а створюють новий сенс і нове бачення реальності. «Метафора — це семантичне нововведення... подія дискурсу» [31, с. 69]. Тобто, в мистецтві метафора це спосіб мовного переопису реальності, що дозволяє людині подолати банальне сприйняття і вийти до глибшого самопізнання.

Далі Рікер переходить від метафори до символу — поняття складнішого й більш глибокого. Символ не просто означає, а *відсилає до чогось іншого*, виходячи за межі буквального сенсу. Символ, за Рікером, «функціонує як надлишок значення» [31, с. 55], який залишається після буквального прочитання. До цього надлишку ми можемо дістатися лише пройшовши через перший рівень сенсу, первинне значення. Таким чином, символ влаштований як двошаровий: лінгвістичний рівень веде до рівня досвіду або буття, який неможливо повністю схопити раціонально. Він є «точкою зустрічі» між лінгвістичним і досимволічним рівнями досвіду. На відміну від метафори, яка є унікальною подією й може стати банальною при надмірному вжитку, символ має стійкість і тривалість: «символи ніколи не вмирають, вони трансформуються» [31, с. 69]. Символ, на думку Рікера, утримує напругу між семантичним і дораціональним, він коливається на межі між *біосом* і *логосом*, між життєвим досвідом і поняттям, між тілесним і смисловим. Рікер підкреслює: метафора це лінгвістична поверхня символу, а символ це коріння, що сягає глибин людського досвіду. Тому «поетичний дискурс це потреба привести в мову такі форми буття, які звичайне бачення затемнює або навіть пригнічує» [31, с. 68].

Це також відкриває важливий вимір: символ — це вже не просто мовний феномен, а спосіб існування думки в поетичному дискурсі. «Поетична мова говорить нам не про те, якими є речі буквально, а про те, на що вони схожі», таким чином поетична мова не описує, а виводить до нового буття. Поет не вигадує, а слухає і дозволяє символам проявитися в мові, звільняючи бачення від звичних уявлень. Роль мистецтва в самопізнанні тут мені здається у тому, що через символ і метафору мистецтво відкриває людині нове бачення себе і світу, долає поверхневу реальність і занурює в глибші шари існування.

Тобто символ є не просто знаком, а способом пізнання, що відкриває людині нові шари сенсу, які недоступні прямому розумінню. Він висуває думку, що символ спонукає не до пасивного споглядання, а до активного тлумачення, через яке

відбувається глибинне розуміння себе і світу. На думку Рікера у цій книзі, мистецтво є полем дії символу, оскільки саме в ньому ми стикаємося з виразами, що мають багатовимірний зміст. Це говорить про те, що символи в мистецтві (образи, метафори, сюжети) це не лише художні прийоми, а екзистенційні структури, через які суб'єкт набуває нового розуміння свого існування [31, с. 20–23].

Проте символ не говорить сам за себе, його потрібно інтерпретувати. Як підкреслює Рікер: *«Розуміння символу приходить лише через пояснення»* [31, с. 35]. Щоб символ працював, потрібна інтерпретація, мінімальна герменевтика. Це і є процес, у якому через символ і метафору мистецтво відкриває людині «багатовимірний сенс», який стосується не лише світу, а й самої людини. Таким чином, інтерпретація — це рух від букви до змісту, від поверхні до глибини, де в акті осмислення символу розкривається істина буття, яка зачіпає самого інтерпретатора.

Ці ідеї Рікер переносить у сферу інтерпретації текстів, де він розрізняє пояснення й розуміння як два полюси герменевтичного руху. Він наголошує, що «інтерпретація не назва діалектики між поясненням і розумінням, а частковий випадок розуміння» [31, с. 74], тобто вона не зводиться до простої рівноваги між двома підходами. Однак, у своєму розвитку інтерпретація включає в себе «діалектику пояснення й розуміння» як свою внутрішню динаміку. У випадку мистецтва цей процес дає змогу вийти за межі безпосередньої форми та побачити за нею «новий спосіб бачити речі» [31, с. 87]. Таким чином, для Рікера пояснення і розуміння не протилежності, а взаємодоповнюючі моменти герменевтичного процесу, що поєднують інтуїтивне сприйняття з аналітичною роботою сенсу. Інтерпретація, на його думку, також не може бути лише поверненням до авторського наміру, навпаки, сенс тексту відривається від наміру автора і «викроює для себе простір» [31, с. 87], де народжується інший рівень розуміння. Тут починається діалектика здогадки і перевірки, де розуміння починається з інтуїтивного припущення (здогадки), яке потім піддається критичному обґрунтуванню. Тобто, для нього сенс тексту не позаду (в

інтенції автора), а попереду нас, у можливостях інтерпретації: «Сенс тексту знаходиться не за текстом, а перед ним» [31, с. 87]. Таке розуміння — це не повторення того, що вже сказано, а «створення нового смислу» через читача чи глядача.

Рікер підкреслює, що інтерпретація це не повторення, а створення нового. «Зрозуміти текст — не просто повторити мовленнєву подію... це значить породити нову подію на основі тексту» [31, с. 75]. Розуміння не передує поясненню, а народжується в русі між ними. Весь текст це не просто сукупність речень, а ціле, що має власну ієрархію тем [31, с. 77], яку можна побачити лише через *особливий тип судження*. «Взаємозв'язок між цілим і частинами, як в творі мистецтва чи творенні, вимагає особливого роду “судження” теорію якого Кант дав у Критиці здібності судження» [Там само]. (Тут Рікер має на увазі рефлексивне телеологічне судження). Тобто Рікер підкреслює, що твір мистецтва або організм не можна просто пояснити через механічні причини чи готову категорію. Тут працює судження смаку або телеологічне судження, яке спирається не на чітке поняття, а на цілісне сприйняття взаємозв'язку частин і цілого, яке вимагає особливого розуміння — не логічного, а естетичного або телеологічного.

Таким чином, інтерпретація для Рікера — це не лише когнітивна процедура, а форма буттєвого залучення: в розумінні ми відкриваємо не лише сенс, але й себе. Символи й метафори ведуть нас до цього нового бачення, у якому відкривається багатовимірність буття. Поетична мова, як і мистецтво загалом, не тільки репрезентує реальність, а переописує її, відкриваючи приховане. І саме через цей герменевтичний процес, шляхом перетворення напруги висловлювання в новий образ дійсності, ми можемо не тільки дізнатися щось нове про світ, а й пізнати себе в ньому. Це показує нам, що інтерпретація мистецтва це не просто пояснення твору, а акт відкриття істини, яка «була прихована у звичному» [31, с. 68], це шлях до себе.

У підсумку, для Рікера інтерпретація мистецтва це не просто технічний процес розуміння знаків, а форма філософського самопізнання. У кожному акті розуміння, якщо він автентичний, людина одночасно осмислює себе: «Показ водночас створює новий спосіб буття» [31, с. 87]. Тому інтерпретація твору — це пізнання світу, і становлення самого суб'єкта в істині.

РОЗДІЛ 2. САМОПІЗНАННЯ ЧЕРЕЗ ЕСТЕТИЧНИЙ ДОСВІД

У цьому розділі досліджується, як естетичний досвід стає простором самопізнання. Через філософію Моріса Мерло-Понті розглядається втіленість суб'єкта, де тіло постає не як об'єкт, а як жива суб'єктивність, занурена у світ. У зв'язку з цим мистецтво розуміється як форма втіленого сприйняття, що дозволяє нам відчувати себе в світі. Погляди Сьюзен Зонтаг, яка закликає відмовитися від надмірної інтерпретації та повернутися до безпосереднього, чуттєвого сприйняття мистецтва, підкреслюють значення досвіду як шляху до пізнання себе через відчуття, а не через абстракцію. А у підрозділі «Мистецтво як дзеркало душі» аналізуються погляди К. Г. Юнга та А. Шопенгауера, які розглядають мистецтво як вираження глибинних психічних структур і як форму втечі від волі.

2.1. Тіло, відчуття, естетика

М. Мерло-Понті. «Феноменологія сприйняття»

Однією з ключових інтенцій сучасної філософської естетики є повернення до безпосереднього, живого досвіду сприйняття, в якому тіло виступає не об'єктом, а суб'єктом пізнання. На перетині феноменології, естетики та філософії самосвідомості виникає питання: як саме наше тілесне існування формує досвід краси й самопізнання.

Французький філософ Моріс Мерло-Понті у своїй *«Феноменології сприйняття»*, зокрема в главі *«Тіло як суб'єктивність»*, пропонує радикальний перегляд уявлень про тілесність. Для нього тіло — це не річ серед інших речей і не лише носій свідомості, а першооснова нашого буття у світі, "перша форма доступу до буття". Саме через живе тіло ми залучаємося до світу, зустрічаємо інше, відчуваємо прекрасне.

У цьому підрозділі буде розглянуто, як тілесність у філософії Мерло-Понті розкривається як умова естетичного досвіду та пізнання себе. Особлива увага приділяється ролі сприйняття, дотику, погляду та втіленого образу, як феноменів, що об'єднують зовнішній світ і внутрішню чуттєвість. Через аналіз цих ідей стане зрозуміло, що естетичне це не абстрактна сфера, а спосіб тілесного буття, в якому людина наближається до істини про себе. У розділі, присвяченому тілесності, я звертаюся до ідей Моріса Мерло-Понті, насамперед до розділу «Тіло як суб'єктивність» із Феноменології сприйняття, де він радикально переосмислює відношення між тілом, свідомістю та світом. Його феноменологічний підхід дозволяє побачити в тілі не просто об'єкт серед інших, а живу основу досвіду, суб'єктивне ядро, через яке ми переживаємо себе та пізнаємо світ.

Тіло в Мерло-Понті, це не річ, яку ми просто «маємо», а те, чим ми «є». Як він пише, *«я- не перед моїм тілом, я- в моєму тілі, або, точніше, я є моє тіло»* [27, с. 173]. Це означає, що тіло не є посередником у сприйнятті, воно і є саме сприйняття. Наші відчуття — це не просто потік даних, що проходять через канали зору чи дотику, а єдиний живий синтез, який формує суб'єктивність.

Особливо важливою є думка про те, що тілесне сприйняття не зводиться до суми його частин. Я не збираю свої сенсорні враження поетапно, а сприймаю світ і себе у світі як єдине ціле. Мерло-Понті наголошує: *«цей переклад і це збирання звершені у мені раз і назавжди — вони і є моє тіло»* [27, с. 173]. Таким чином, досвід власного тіла не потребує жодного «тлумачення» у звичному сенсі — тіло само себе інтерпретує, воно живе в смислі, а не лише репрезентує його. Це переживання себе через плоть він порівнює з художнім твором. Як і в поезії чи живописі, в тілі вираження невіддільне від вираженого: *«як у картині або музичному творі, ідея не може передати себе інакше, як у кольорах або звуках... саме в ньому (творі) аналіз набуває повного сенсу»* [27, с. 174]. Цим порівнянням Мерло-Понті підкреслює, що тілесність це не прозорий носій думки, а форма буття, що виражається як цілісне

«естетичне» явище. Завдяки цьому тіло стає осередком значення. Воно «означає» не концептуально, а на рівні присутності, жесту, дотику, погляду. Саме тому, щоб зрозуміти себе не раціонально, а екзистенційно потрібно *«відновити зв'язок із тілом і світом»*, бо лише тоді *«ми знайдемо і самих себе»* [27, . 239].

Відчуття, сприйняття і рух у Мерло-Понті це не механізми, а модуси існування. Наприклад, коли я торкаюся предмета, я не просто його реєструю, я вхожу в діалог зі світом. Він пише: *«я не міг би відчувати об'єкт у його єдності без посередництва мого тілесного досвіду»* [27, 235]. Цей досвід не символічний, а безпосередній і живий, схожий на той, що ми маємо у зустрічі з мистецтвом. І в цьому аспекті тілесне сприйняття — це вже естетичний досвід.

Описуючи взаємозв'язок між тілом і світом, Мерло-Понті вводить поняття *живого синтезу*, де кожне сприйняття речі включає також певний тип самовідчуття. Наприклад, коли я дивлюся на куб, я не реконструюю його ідеальну форму, а переживаю її тілесно, в русі, у зміні перспектив [27, с. 237]. Це означає, що пізнання реальності завжди проходить через мене як втіленого суб'єкта.

На завершення, повертаючись до загальної теми дипломної роботи, можна сказати, що тілесність у Мерло-Понті постає не як обмеження, а як умова самопізнання. Через естетичне переживання, яке виникає не в абстрактному мисленні, а в живому контакті з тілом і світом, ми відкриваємо для себе нові форми бачення, буття і розуміння. Естетика, в цьому сенсі, це не теорія прекрасного, а шлях до самоусвідомлення через глибоку залученість у матеріальний, чуттєвий, втілений досвід.

С. Зонтаг: проти інтерпретації — на захист чуттєвого досвіду.

Після філософських пошуків істини в мистецтві (від Гайдеггера до Рікьора), варто звернутися до радикально іншої позиції, яку пропонує Сьюзен Зонтаг у своєму есеї *«Проти інтерпретації»*. Тут йдеться вже не про інтерпретацію як шлях до сенсу, а

радше про те, як надмірне прагнення до сенсу може позбавити мистецтво його живого, чуттєвого виміру. Зонтаг захищає естетичний досвід сам по собі як повноцінну форму пізнання, без посередництва концептів і кодів. У цьому полягає її заклик до «еротики мистецтва»— уважного, тілесного, безпосереднього сприйняття, а не «герменевтики» як безкінечного тлумачення.

С. Зонтаг починає з того, що говорить: ідея цінності мистецтва з'являється ще в теоріях давньогрецьких філософів, як-от Платон, де мистецтво мислиться як *mimesis* — наслідування реальності, трансцендентних форм і структур. У такому сенсі мистецтво для філософа не було корисним. У цій традиції Аристотель, однак, визнає певну цінність мистецтва — як форму терапії, очищення небезпечних емоцій. Але і в Платона, і в Аристотеля, як зазначає Зонтаг, мистецтво це образ. Вона вважає, що все західне мислення про мистецтво залишалося в межах грецької теорії мистецтва як представлення, і саме тому мистецтво постійно потребує «захисту». Така потреба, на її думку, породила дивну опозицію: «форма» і «зміст», де друге вважається суттєвим, а перше- допоміжним. Вона пише: *«Зміст залишається на першому плані: твір мистецтва- це його зміст... і твір за визначенням щось говорить»* [36, 2].

Саме тому, зазначає Зонтаг, ми опиняємось перед завданням пояснити мистецтво. Вона вважає, що сьогодні ідея змісту перешкоджає сприйняттю, спричиняє гегемонію значення. Вона вказує на надмірний акцент на зміст, на вічний проєкт інтерпретації- вони взаємно живлять одне одного. Тут починається її головна критика інтерпретації. Важливо, що вона розуміє інтерпретацію як *«свідомий акт розуму, який ілюструє певний код, певні „правила“ інтерпретації»*, це витяг набору елементів із твору і спроба «перекласти» його [36,3].

Зонтаг вказує, що інтерпретація з'являється в культурі пізньої античності, коли міф було «зламано» реалістичним баченням світу, і стало потрібно пристосувати стародавні тексти до нових, «сучасних» вимог. Інтерпретація тут постає як відповідь

на невідповідність між очевидним змістом і потребами пізніших читачів- і намагається залагодити цю невідповідність. *«Інтерпретатор змінює твір, не переписуючи його»*, пише вона [36, 3].

С. Зонтаг стверджує, що сучасне прагнення до інтерпретації спричинене також зневагою до зовнішнього вигляду. Це розкопування, копання «за» текстом, щоб знайти підтекст, який вважається справжнім. Вона згадує Фрейда і Маркса, які вважали, що події лише здаються зрозумілими, а насправді не мають сенсу без тлумачення; для них «розуміти»- значить *інтерпретувати*, переформулювати явище. *«Інтерпретувати — значить виснажувати світ, створювати тіньовий „світ значень“, перетворювати світ на „цей світ“, зробити твір керованим»* [36, 4]. Це проблема нездатності залишити мистецтво у спокої. «Інтерпретація, що спирається на сумнівну теорію, ніби твір мистецтва складається з елементів змісту, руйнує мистецтво. Вона перетворює мистецтво на об'єкт для використання, для вписування в ментальну схему категорій» [36, 6].

Зонтаг вважає, що значна частина сучасного мистецтва, як-от абстрактний живопис чи поп-арт, є своєрідною втечею від інтерпретацій. У хороших фільмах, за її словами, завжди є певна *прямота*, яка цілковито звільняє нас від потреби щось тлумачити. Вона визнає: твори мистецтва можна описати чи переказати, але справжнє питання — якою має бути критика, яка служитиме мистецтву, а не навпаки? Її відповідь — це необхідність зосередженості на формі, на актах критики, які точно й гостро описують зовнішній вигляд твору. Тобто критику, яка виявляє чуттєву поверхню мистецтва, не розкопуючи її. У цьому контексті вона вводить поняття «прозорості»: «Прозорість означає переживання світності речі в собі, речей, які є тим, чим вони є» [36, 9].

С. Зонтаг також застерігає, що культура страждає від надміру, в тому числі від надміру інтерпретацій. Цей надлишок притуплює наші відчуття. Її мета — відновити наші відчуття: бачити більше, чути більше, відчувати більше. Вона пише, що нинішнє

завдання: «скоротити зміст, щоб ми змогли побачити саму річ» [36, 9]. Функція критики, на її думку, полягає в тому, «щоб показати, як річ є тим, чим вона є, навіть просто, що вона є» [Там само], а не що вона означає. Тому Зонтаг пропонує замінити герменевтику на еротику мистецтва [36, 9-10].

Отже, як коротенький висновок, Сьюзен Зонтаг кидає виклик інтелектуальній традиції, яка ототожнює розуміння з тлумаченням. Її філософія — це заклик до реабілітації відчуття, до прямого, тілесного, естетичного сприйняття мистецтва, в якому форма і явленість важать більше за концептуальний зміст. Її позиція це оборона мистецтва не через сенс, а через досвід.

2.2. Мистецтво як дзеркало душі

Юнг — мистецтво як шлях інтеграції архетипів, несвідомого.

У попередніх розділах естетичний досвід розглядався як форма відкриття істини (Гайдеггер), як гра і структура сенсу (Гадамер), як герменевтичне розгортання (Рікьор) чи навіть як чуттєве переживання без потреби в інтерпретації (Зонтаг). Однак мистецтво може бути не тільки способом пізнання світу, а й відображенням самих глибин людської психіки. У цьому сенсі надзвичайно важливим є підхід аналітичної психології Карла Густава Юнга.

Юнг розглядає мистецтво не просто як зовнішню форму чи засіб вираження, а як явище, через яке проявляються внутрішні структури душі — насамперед архетипи колективного несвідомого. У цьому підході мистецький твір це не «задуманий» продукт творчої особистості, а глибше, іноді навіть несвідоме явлення певного внутрішнього змісту, який походить із шарів душі, недоступних безпосередньому раціональному усвідомленню. Саме через символи, сни, образи й міфологеми мистецтво стає дзеркалом душі. У цьому підрозділі я прагну дослідити, як у концепції Юнга мистецтво виконує психічну функцію — відкриває приховане, виявляє те, що

витіснене чи забуте, і, найголовніше, створює можливість для інтеграції розщепленого внутрішнього світу людини. Аналіз архетипів, символів і ролі несвідомого дозволяє побачити у творі мистецтва не лише естетичну форму, а глибоку структуру людської душі, яка шукає себе у творчому образі.

Мистецтво, за Карлом Густавом Юнгом, не лише форма вираження, але й глибока психологічна подія, в якій душа розкривається символічно. Юнг аналізує мистецтво через призму колективного несвідомого та архетипів, які, на його думку, діють не лише в індивідуальній психіці, але й пронизують культуру загалом. Символ це той міст, який з'єднує ці глибинні шари з поверхневою свідомістю. Він розрізняє «природні символи» — ті, що постають із несвідомого, й «культурні символи» — оброблені, зафіксовані у релігії, філософії, мистецтві. Перші — живі, мінливі, пов'язані з особистим досвідом і архетипічними образами, другі — кристалізовані, інституціоналізовані: «„Природні“ символи виникають з підсвідомого змісту психіки і становлять безліч варіацій основних архетипових образів», тоді як культурні- це «колективні образи, прийняті цивілізацією» [19, с. 93–94].

Юнг підкреслює, що сучасна людина втратила зв'язок із цими символами. Раціоналізм, хоч і здобуток, «віддав її під владу психічного „пекла“», бо знищив «здатність до сприйняття символів і ідей божественного» [19, с. 93]. Втрата символічного бачення веде до екзистенційного вакууму, розриву з природою, із самою собою. Людина залишається «ізолюваною у космосі», тому що «зв'язок з природою перервано» [19, с. 95]. Водночас, Юнг наголошує: архетипи нікуди не зникають, вони продовжують жити, передусім у снах. Сни, за Юнгом, це один із ключів до несвідомого. Вони не вигадані, а виникають із первинних шарів психіки й несуть у собі символічні послання. Вони мова душі: «Ця колосальна втрата компенсується образами, що приходять до нас у сновидіннях. Вони відтворюють нашу первісну природу» [Там само]. Проте ця мова незрозуміла без зусиль свідомості,

яка мусить її «перекласти». Тут символ стає тим, що «намагається природним шляхом примирити і знову поєднати протилежності в психіці» [19, с. 99].

Ключовим моментом є те, що архетипи стають живими лише тоді, коли взаємодіють з емоціями — коли образ набуває «тремтливості», а не залишається мертвим знаком: «Архетипи впливають на наші відчуття, передусім — через нерозривно пов'язані образ і емоції. Один лише образ сам по собі це лише слово — зображення, що мало значить» [19, с. 96]. Юнг бачить у сучасному мистецтві (особливо абстрактному, імажинистському) відображення колективного психічного зламу. Художник, свідомо чи ні, втілює у формі дух часу: інстинкти, кризи, пошуки, архетипи: «Художник завжди був знаряддям і виразником духу своєї епохи... Свідомо чи не свідомо, він надає форму основним цінностям свого часу» [19, с. 250].

«Ціль сучасних художників полягає в тому, щоб виразити своє внутрішнє бачення людини та духовних основ життя і світу» [19, с. 252].

Картини, які не містять жодного звичного об'єкта, все одно «викликають ефект»-але цей ефект не можна звести до видимої форми. Він діє з несвідомого, і саме тому, за Юнгом, сучасне мистецтво має «глибший зв'язок з людиною», ніж традиційне мистецтво, яке часто апелювало до чуттів [Там само]. Юнг не протиставляє свідомість і несвідоме, навпаки, він вбачає в їхній взаємодії можливість інтеграції, зцілення і цілісності. Несвідоме не повинне залишатися безконтрольним, але й не мусить бути пригніченим. «Тільки у взаємодії зі свідомістю несвідоме може підтвердити свою цінність і, можливо, вказати шлях до подолання туги порожнечі» [19, с. 259]. Мистецтво, таким чином, постає як поле цієї зустрічі, як дзеркало душі, де в символічній формі оживають забуті шари внутрішнього світу. Саме тому воно має силу, воно не лише зображає, а відкриває і відображає глибинну структуру людської душі.

Шопенгауер: мистецтво як втеча від болю і волі, споглядання як заспокоєння.

Переходячи до ідей Артура Шопенгауера, у своїй праці «Світ як воля і уявлення» (книга III) він розглядає мистецтво як спосіб втечі від болю та волі. Шопенгауер вважав, що через естетичне споглядання мистецтва людина може тимчасово звільнитися від страждань, викликаних нескінченними бажаннями та прагненнями, які є проявами волі. Мистецтво дозволяє людині зануритися в чисте споглядання, в якому вона відчуває спокій і гармонію, віддаляючись від повсякденних турбот і страждань.

Розуміння Шопенгауером мистецтва неможливе без попереднього усвідомлення того, як він бачить сам світ. У першій книзі, і як він пізніше зазначає на початку третьої, «Світ як воля і уявлення» філософ описує світ як уявлення для суб'єкта — він існує лише у формі явищ, які виникають у свідомості. Але за цим світом як представленням криється інша реальність — воля, яка є внутрішньою сутністю всього існуючого. Воля в розумінні Шопенгауера це сліпе, ірраціональне прагнення до життя, яке лежить в основі природи, людини й усіх подій. Це вічний неспокій, джерело страждання, якому підпорядкований кожен індивід.

Шопенгауер вважає, що людина здатна вийти за межі індивідуального сприйняття лише тоді, коли перестає дивитись на світ як на набір об'єктів, корисних чи шкідливих для її волі. У звичайному житті пізнання служить волі: ми дивимося на речі через призму власної користі, бажань і страхів. Але можлива інша форма пізнання — безкорислива, чиста, споглядальна. Саме вона й відкриває шлях до справжнього бачення ідей. «Коли ми, піднесені силою духу, залишаємо звичайний спосіб сприйняття... і віддаємося спогляданню, цілком занурюючись у нього, ... тоді те, що пізнається, вже не є окремою річчю як такою, але ідеєю, вічною формою» [35, с. 238].

У такі моменти людина забуває про себе як про індивіда, розчиняється у спогляданому об'єкті, перетворюється на «чистий, безвольний, безболісний,

вневчасовий суб'єкт пізнання» [Там само]. Це рідкісний стан, але саме він становить ядро естетичного досвіду. У такому спогляданні зникають відносини, що пов'язують речі між собою, зникає навіть сам спостерігач — залишається лише предмет і його сутність, ідея. Це і є стан мистецтва. Мистецтво для Шопенгауера не копіювання світу, а осягнення його ідейної сутності. На відміну від науки, що рухається нескінченним ланцюгом причин, мистецтво зупиняє погляд на одному об'єкті і бачить у ньому вічне. «Мистецтво... вириває об'єкт свого споглядання з світового потоку і ставить його ізольовано перед собою» [35, с. 246]. Тому мистецтво це не лише форма пізнання, а й форма порятунку. Воно дозволяє нам, хоч і ненадовго, звільнитись від болю, зумовленого постійними прагненнями волі. Адже воля — це вічна нестача, прагнення, страждання. Шопенгауер жорстко формулює: «Усяке бажання виникає з нестачі, тобто з потреби, тобто зі страждання» [35, с. 260].

Але в естетичному спогляданні все це відступає. Ми відчуваємо стан безтурботного спокою, де «зникає не тільки страждання, а й ми самі як індивіди». В такий момент світ як воля відступає, залишається тільки світ як уявлення. Це і є глибокий сенс естетичного переживання: воно не лише пізнавальне, але й екзистенційно-рятивне. «Ми як би вступаємо в інший світ... Ми вже не індивід, він забутий; ми- лише чистий суб'єкт пізнання» [35, с. 262].

Шопенгауер проводить тут і психологічні спостереження: людина звичайна не здатна довго споглядати безкорисливо. Вона відразу ж шукає користь, підпорядковує сприйняття своїм цілям. Геніальний же індивід, навпаки, має надлишок пізнавальної сили, що дозволяє йому залишити прагнення й зосередитись на ідеї. Це й робить можливим створення мистецтва. Геніальність, отже, це здатність бачити не просто речі, а їх сутність; не у відносинах, а як чисті образи.

Втім, Шопенгауер бачить і темну сторону цього дару. Здатність споглядати поза зв'язками і прагненнями зближує генія з божевільним. Обоє, по суті, не сприймають

зв'язки речей так, як звичайна людина. Але геній робить це свідомо і перетворює на мистецтво. Однак філософ пише, що естетичне переживання не лише привілей геніїв. Шопенгауер вірить, що кожна людина, яка здатна хоч на мить відволіктись від своєї волі, здатна відчувати красу. Навіть простий натюрморт, написаний з безмежною увагою до спокою, може звільнити нас від мук бажання. «Бо в ті миті... ми святкуємо суботу каторжної роботи бажання, і колесо Іксиона зупиняється» [35, с. 261].

Як висновок, мистецтво, за Шопенгауером, це не втеча від реальності, а шлях до її сутності. Воно відкриває нам можливість подивитись на світ не як на поле для боротьби бажань, а вказує на можливість знайти хоча б тимчасовий спокій і пізнання. Через чисте споглядання ми тимчасово долаємо волю, вічне джерело болю. Це і є визволення, яке дарує мистецтво і, можливо, його найглибший сенс.

РОЗДІЛ 3. МИСТЕЦТВО ЯК ДИНАМІЧНА СТРУКТУРА СВІДОМОСТІ

У цьому розділі буде розглянуто дві концепції, які, попри різні філософські витоки, дозволяють глибше осмислити роль мистецтва у пізнанні людиною самої себе та світу. У філософії Гегеля мистецтво постає як одна зі стадій розвитку абсолютного духу — як форма, що виявляє істину через чуттєву наочність і є необхідною сходинкою на шляху до самосвідомості духу. Гегель розкриває мистецтво як момент об'єктивування істини в образі, який водночас є обмеженням, і тому мистецтво поступово втрачає свою роль у порівнянні з релігією та філософією.

Натомість у Юрія Лотмана мистецтво постає як подія, що вибухоподібно трансформує свідомість, ініціюючи процес породження нових сенсів і культурних кодів. Це вже не завершення, а початок — не спад мистецтва, а його вибухова актуальність. Лотман розглядає мистецтво як простір свободи, де мислення виходить за межі можливого та створює умови для самопізнання в умовах невизначеності. Попри методологічні та епохальні відмінності, обидві концепції дозволяють подивитися на мистецтво як на структурну форму не лише естетичного, а й екзистенційного досвіду. Таким чином, цей підрозділ поєднує ідею мистецтва як стадії становлення духу (Гегель) із ідеєю мистецтва як моменту культурного вибуху і внутрішньої трансформації (Лотман), розглядаючи їх як два різні, але взаємодоповнюючі способи осмислення глибокого зв'язку між естетичним і самопізнанням.

3.1. Мистецтво — форма абсолютного духу.

Я хочу звернутися до ідеї Гегеля, адже саме в його філософії мистецтво набуває особливого значення. На відміну від підходів, де мистецтво розглядається лише як форма вираження або емоційна мова, у Гегеля воно має глибший, структурний статус, воно є способом пізнання істини, однією з форм самопрояву духу. Цей погляд дозволяє побачити мистецтво не як щось зовнішнє до світу, а як щось, що вже містить у собі логіку самої реальності. Саме це я й хочу розглянути далі.

У філософії Гегеля мистецтво посідає особливе місце, воно є однією з форм вияву абсолютного духу, поряд із релігією та філософією. У вступі до своїх *“Лекцій з естетики”* Гегель визначає мистецтво не просто як чуттєве вираження краси, а як

спосіб пізнання істини, що відбувається через образ, символ і уяву. Саме в мистецтві дух знаходить себе в чуттєвій формі, розкриваючи внутрішню істину світу через зовнішню форму.

Коли я починаю знайомство з гегелівським баченням мистецтва, мені одразу кидається в очі, наскільки серйозно він підходить до питання: що таке прекрасне і яке місце займає мистецтво в реальності духу? Гегель не обмежується поверхневим естетичним досвідом — навпаки, він ставить мистецтво у сам центр пізнання істини. У цьому сенсі мистецтво для нього- не розвага і не прикраса буття, а одна з форм абсолютного духу, одна зі структур, через яку істина стає доступною людині.

Ще на самому початку він звертається до поширеної думки, нібито прекрасне — це щось недосяжне для мислення, щось, що ми тільки відчуваємо, але не розуміємо. І він прямо заперечує цю думку: «Насправді лише істинне цілком пізнаване... А краса є лише певний спосіб виявлення та зображення істини» [17, с. 91]. Тобто, краса це не протилежність розуму, а його союзник. Вона дозволяє побачити і пережити істину так, як не здатне зробити абстрактне поняття.

Гегель намагається дати строге визначення: краса — це «абсолютна ідея в адекватному її проявленні» [17, с. 92]. А оскільки абсолютна ідея це не що інше, як дух, і то не обмежений, а вічний, то й мистецтво постає як форма його прояву. Причому дух не існує десь поза нами — він визначається як «абсолютна діяльність» [17, с. 93], тобто як постійне саморозрізнення і самопізнання. І в цьому процесі мистецтво виконує надважливу функцію: воно виявляє, зображує, а подекуди й випереджає духовне саморозкриття.

Отже, вже тут видно, що мистецтво це не просто суб'єктивне творення краси, а діяльність, пов'язана з внутрішньою потребою духу. В мистецтві людина, за Гегелем, долає розрив між внутрішнім і зовнішнім, між абстрактним змістом і конкретною формою. «Те, що ми назвали змістом... є дещо просте всередині себе...», і ця простота

шукає форми, що зробить її живою, видимою, доступною для почуття та мислення. [17, с. 95]

Філософ пише, що коли у нас є тільки внутрішній намір або бажання, але немає об'єктивації, це викликає тривогу, невдоволення. Це і є розщеплення, яке змушує дух рухатися далі, до втілення, до подолання розриву: «Цей недолік (брак) виявляється як певне неспокійне відчуття, як біль...» [17, с. 96]. Мистецтво, отже, є тією формою, яка допомагає подолати цю біль, зцілити цю розірваність. Але задля чого це все? Здається, відповідь у пошуку свободи. Гегель прямо каже: «Свобода є вище визначення духу». Але не свобода як свавілля чи втеча, а як свідоме, розумне буття, яке гармонізує внутрішнє і зовнішнє, суб'єктивне і об'єктивне. У філософії це досягається через мислення, у релігії через віру і благоговіння, а в мистецтві — через образ.

І тут починається найцікавіше: мистецтво стоїть поруч з релігією і філософією, бо всі три займаються одним і тим же — істиною, абсолютним, Богом. Але кожна з них робить це у своїй формі. Філософія — через поняття, релігія через уявлення і віру, а мистецтво через чуттєву форму, через образ. І ось цей образ, ця єдність поняття і уявлення, ось що і є прекрасне. «Саме мистецтво робить істину усвідомлюваною через чуттєвий образ...» [17, с. 101]

Мені здається, що в цьому і полягає головна ідея: мистецтво є структурною формою пізнання, бо воно влаштоване як цілісність, що несе зміст у формі. І цей зміст не що інше, як істина, яка стала тілом, стала образом, зримим для людини. Тому мистецтво це не просто шлях до самовираження чи естетичного переживання, а шлях до глибшого знання самого себе і світу. Воно долає протилежності, поєднує суб'єкта і об'єкт, почуття і думку, свободу і необхідність.

І коли ми споглядаємо істинне мистецтво, ми, можливо, не усвідомлюємо цього повністю, але все ж переживаємо той момент єдності, в якому відкривається не тільки

краса, але й істина — в її живому, втіленому вигляді. Мистецтво, отже, є тим дзеркалом, в якому дух упізнає себе, не у формі поняття, а у формі живої присутності.

3.2. Мистецтво як вибухова подія

У контексті розуміння мистецтва як форми пізнання, Гегель розглядає його як стадію розвитку Абсолютного духу, де мистецтво виявляє ідею у чуттєвій формі. Проте, на відміну від системного підходу Гегеля, Юрій Лотман акцентує увагу на динамічній, вибуховій природі естетичного досвіду, що відкриває нові горизонти свідомості та сенсу. За Юрієм Лотманом, мистецтво постає як семіотичний механізм, здатний породжувати нові сенси в ситуації семантичної нестабільності. Естетичне пізнання має вибуховий характер: воно не транслює усталене знання, а відкриває простір несподіваного, стимулюючи внутрішній перехід і самопізнання. Через розрив із передбачуваними структурами сенсу мистецтво ініціює глибинну зміну свідомості суб'єкта.

У межах цієї дипломної роботи ідеї Юрія Лотмана заслуговують на особливу увагу, адже він пропонує оригінальне бачення мистецтва як динамічного, вибухового процесу, що трансформує свідомість і відкриває простір для самопізнання. На відміну від традиційних підходів, Лотман аналізує мистецтво не як відображення реальності, а як подію, в якій відбувається зіткнення культурних кодів і народжується новий сенс. Саме тому його підхід є особливо плідним для розуміння глибинної ролі естетичного досвіду у формуванні людської суб'єктивності.

Мистецтво можна зрозуміти як феномен, у якому з особливою гостротою проявляється те, що Юрій Лотман називає «вибухом» моментом порушення та трансформації культурних кодів, що створює умови для народження нового сенсу. Цей вибух — не просто метафора, а модель глибинних процесів, що відбуваються у культурі та людській свідомості. Таким чином, мистецтво перестає бути лише відображенням дійсності: воно стає подією, кризою, у якій відкривається можливість

самопізнання. Лотман пропонує розглядати структуру сприйняття мистецтва як тріаду: «момент первинного вибуху, момент його редагування в механізмах свідомості та момент нового подвоєння вже в структурі пам'яті. Останній шар є основою механізму мистецтва» [22, с. 150]. Саме цей перший вибух — раптова зустріч із новим, непередбачуваним, формує ядро естетичного досвіду.

Традиційні підходи — як позитивістське розуміння мистецтва як віддзеркалення реальності, так і символістське протиставлення мистецтва життю, фіксували протилежності, не охоплюючи їх внутрішньої взаємодії. Лотман наголошує: «Вони ізолюють і доводять до неможливого в житті максималізму ті тенденції, які в реальному мистецтві нерозривно пов'язані» [22, с. 150]. Мистецтво існує саме на межі: між свободою та необхідністю, між неможливим і можливим. Художній твір переносить нас у сферу підвищеної свободи, «відтворює принципово новий рівень дійсності, що відрізняється від неї різким зростанням свободи» [Там само]. Там, де реальність диктує обмеження, мистецтво пропонує альтернативу. І в цьому визволенні проявляється його критичний потенціал: воно «робить можливим не лише заборонене, але й неможливе», формуючи «сферу свободи» [Там само].

Проте ця свобода завжди відчужена: «Саме відчуття цієї свободи передбачає спостерігача, який дивиться на мистецтво з реальності» [Там само]. Мистецтво ніби віддаляється від нас і тим самим викликає етичну напругу. Лотман вказує на неминучу присутність етичної оцінки, попри прагнення естетики її усунути: «Етичне та естетичне протилежні й нероздільні як два полюси мистецтва» [Там само]. Сенсова сила мистецтва полягає у можливості мисленевого експерименту. Воно моделює ситуації, у яких перевіряється «недоторканність тих чи інших структур світу». Мистецтво досліджує «експериментальні наслідки відмови від експериментів» [22, с. 151]. Ці експерименти створюють особливу композиційну структуру — непередбачуваність, яка і стає композиційним центром твору. Художній сюжет — це «завжди... вже здійснений» процес, який «переходить зі стану незавершеності у стан

завершеності» [22, с. 152]. Мистецтво, таким чином, «перетворює умовне на реальне, а минуле — на теперішнє» [Там само].

Лотман наголошує: мистецтво — це спосіб пізнання, насамперед, пізнання людини. Проте під цим пізнанням мається на увазі не фіксація наявного, а розкриття потенційного. У мистецтві людина потрапляє в ситуацію свободи, де її поведінка й вибір виявляють «потенційно закладене». Це те, що «не може розкритися в реальності», але може бути показане в мистецтві [Там само]. Кожен художній акт це формулювання нової норми, її порушення та «встановлення... певної іншої норми» [Там само].

Вибуховий характер мистецтва проявляється і на рівні культурної динаміки. Художній твір — це завжди «вибух», тобто включення явища в «непритаманну йому систему відносин», де подія «має непередбачуваний характер». Лотман зазначає: «Непередбачуваність... становить своєрідний композиційний центр твору». Варто зауважити, що мистецтво зберігає свій вибуховий потенціал навіть за умов повторення. Наприклад, «повторне прослуховування одного й того ж магнітофонного запису» не знищує сенсу, а, навпаки, виявляє «відмінність мистецтва від не мистецтва» [22, с. 157]. Тут творча ініціатива належить не лише митцеві, а й глядачеві: «Слухач (читач) є справжнім творцем» [Там само]. Цю відмінність особливо яскраво видно в контрасті між традицією й імпровізацією, між «блазнем і мудрецем», «п'яницею і філософом» — образами, що уособлюють спонтанність і знання [Там само]. Архаїчні форми мистецтва, як-от фольклор і обряд, руйнували межу між виконавцем і глядачем. У пізньому мистецтві ж спостерігається відчуження: «глядач... бачить, але не втручається... і при цьому він не бере участі в сценічній дії» [Там само]. Мистецтво вимагає «невтручання», але при цьому глибоко залучає, створюючи «умовну співприсутність».

Саме тут розкривається справжній вибуховий потенціал мистецтва: воно одночасно виринає нас із часу і включає у процес переосмислення. «Стан вибуху характеризується моментом ототожнення всіх протилежностей», коли «неможливе стає можливим» [22, с. 158]. Цей стан переживається як позачасовий, навіть якщо він «у реальності простягається на дуже великі часові відрізки». Але за ним неминуче настає перехід до стадії впорядкування: «Те, що об'єднувалося... розсипається на... протилежні елементи» [Там само].

Таким чином, мистецтво не просто відображає реальність. Воно ініціює внутрішні вибухи, порушує стабільні структури свідомості, створює невизначеність і провокує особистісне зростання. У «пошуках нової мови» воно «не може вичерпатися, так само як не може вичерпатися пізнавана ним дійсність» [22, с. 159]. І в цьому нескінченному процесі естетичний досвід виявляється не лише естетичним, але й екзистенційним: він веде нас до глибшого розуміння самих себе й світу.

ВИСНОВКИ

У цій роботі було здійснено філософське дослідження ролі мистецтва у процесі самопізнання, у якому естетичний досвід розглядається не лише як переживання прекрасного, а як спосіб пізнання себе, світу та буття. Через аналіз концепцій Баумгартена, Канта, Гайдеггера, Гадамера, Рікьора, а також таких мислителів, як Мерло-Понті, Зонтаг, Юнг і Шопенгауер, було виявлено, що естетика виходить за межі теорії мистецтва і перетворюється на філософію досвіду, символу, тілесності та глибинної інтерпретації.

Показано, що ще з часів Баумгартена, який започаткував естетику як «науку чуттєвого пізнання», філософія мистецтва відкрила простір для дослідження нераціональних, але істотних способів розуміння. У Канта естетичне судження виявляє у людині здатність до незацікавленого споглядання, що ґрунтується на вільній грі уяви та розсудку — і саме ця гармонія відкриває доступ до самопізнання. У Гайдеггера мистецтво постає як подія істини, що розгортається між світом і землею, а у Гадамера — як гра, репрезентація й діалогічне розуміння.

Робота показала, що естетичний досвід є не лише спогляданням твору, а й екзистенційним актом, у якому людина зустрічається з собою. Через феноменологію тіла Мерло-Понті ми відкрили тілесну залученість у сприйнятті, яка є не менш значущою за інтелектуальне осмислення. Ідеї Зонтаг про «чуттєве протистояння інтерпретації» актуалізували момент безпосередньої присутності у зустрічі з мистецтвом.

У другому підрозділі, присвяченому мистецтву як дзеркалу душі, розгляд ідей Юнга дозволив показати, що образ у мистецтві активізує архетипи несвідомого, а отже, самопізнання через мистецтво є також шляхом до внутрішньої цілісності. У Шопенгауера мистецтво постає як звільнення від волі, як можливість споглядати світ не через бажання, а у формі чистої репрезентації.

У Гегеля мистецтво стає однією з форм Абсолютного духу, а у Лотмана вибуховою подією.

Таким чином, у роботі було доведено, що естетика — це не лише теорія прекрасного, а глибока філософія досвіду, у якій мистецтво виявляється дзеркалом душі, формою розкриття істини та шляхом до самопізнання. Через тілесність, символ, інтерпретацію і метафору людина не лише сприймає мистецтво, а й змінюється через нього, відкриваючи нові горизонти буття, свободи й розуміння себе у світі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Beiser, Frederick C. *Diotima's Children: German Aesthetic Rationalism from Leibniz to Lessing*. Oxford University Press, 2009.
2. Beim Graben, Peter. *A Neural Network Account to Kant's Philosophical Aesthetics*. arXiv preprint arXiv:2404.12395, 2024.
3. Bernstein, J. M. *Art Experience and Its Transformative Potential in Gadamer's Hermeneutics*. In: *The Cambridge Companion to Gadamer*, edited by Robert J. Dostal, Cambridge University Press, 2002, pp. 277–297.
4. D'Angelo, Frank J. *The Philosophical Method in the Analysis of Literature and Art*. *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 10, no. 2, 1976, pp. 37–45.
5. *Ecological Perception and Aesthetics: Pictures Are Affordance-Free*. In: *Ecological Perception Research, Visual Communication, and Aesthetics*, Springer, 1990, pp. 105–121.
6. Espinet, David, and Tobias Keiling, editors. *Heideggers Ursprung des Kunstwerks: Ein kooperativer Kommentar*. Frankfurt am Main, 2011.
7. Gadamer, Hans-Georg. *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*. Cambridge University Press, 1986.
8. Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method*. 2nd rev. ed., translated by Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall, Continuum, 2004.
9. Gregor, Mary J. *Baumgarten's Aesthetica*. *Review of Metaphysics*, vol. 37, no. 2, 1983, pp. 357–385.
10. Grondin, Jean. *Introduction to Philosophical Hermeneutics*. Yale University Press, 1994.
11. Guyer, Paul. *Back to Truth: Knowledge and Pleasure in the Aesthetics of Schopenhauer*. *European Journal of Philosophy*, 2008.
12. Guyer, Paul. *A History of Modern Aesthetics*. Cambridge University Press, 2014.
13. Guyer, Paul. *The Moral Significance of Art in Kant's Critique of Judgment*. *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 52, no. 3, 2018, pp. 87–98.
14. Hacyan, Shahan. *Schopenhauer on Space, Time, Causality and Matter: A Physical Re-examination*. arXiv preprint arXiv:1803.07603, 2018.
15. Hammermeister, Kai. *The German Aesthetic Tradition*. Cambridge University Press, 2002.
16. Heidegger, Martin. *Poetry, Language, Thought*. Translated and with an introduction by Albert Hofstadter, Harper Perennial Modern Classics, 2001. Essay: “The Origin of the Work of Art,” pp. 15–86.

17. Hegel, G. W. F. *Aesthetics: Lectures on Fine Art*. Translated by T. M. Knox, vol. 1, Oxford University Press, 1975.
18. Hutto, Daniel D. Narrative and the Phenomenology of Personal Identity in Merleau-Ponty. *Journal of Consciousness Studies*, vol. 25, no. 5–6, 2018, pp. 45–63.
19. Jung, Carl Gustav. *Man and His Symbols*. Anchor Press, 1964.
20. Kant, Immanuel. *Critique of Judgment*. Translated by J. H. Bernard, Hafner Publishing Co., 1951, §§ 1–22.
21. Kejriwal, Minnu, and Choodamani Nandagopal. Carl Jung's Approach to Symbolism: With Special Reference to Visual Art. *Scholars Journal of Arts, Humanities and Social Sciences*, vol. 3, no. 4B, 2015, pp. 934–937.
22. Lotman, Juri. *Culture and Explosion*. Edited by Marina Grishakova, translated by Wilma Clark, Mouton de Gruyter, 2009.
23. Maas, Renate. *Diaphan und gedichtet: Der künstlerische Raum bei Martin Heidegger und Hans Jantzen*. Kassel, 2015.
24. Mangion, Claude. *Gadamer and Schopenhauer: A Comparative Account of Their Aesthetic Theories*. University of Malta, 2015.
25. Man, Alessandro Nannini. Critical Aesthetics: Baumgarten and the Logic of Taste. *Aesthetic Investigations*, vol. 4, no. 2, 2021, pp. 201–218.
26. Nannini, Alessandro. Somaesthetics in Baumgarten? The Founding of Aesthetics and the Role of the Human Body. *Estetika: The European Journal of Aesthetics*, vol. 58, no. 2, 2021, pp. 123–137.
27. Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. Translated by Colin Smith, Routledge, 2002, pp. 173–237.
28. Mirbach, Dagmar, editor. *Alexander Gottlieb Baumgarten. Ästhetik. Latin-German edition. Bd. 1–2*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2007.
29. Moland, Lydia L. *Hegel's Aesthetics: The Art of Idealism*. Oxford University Press, 2019.
30. Nixon, Dan. *The Phenomenology of Merleau-Ponty and Embodiment in the World*. Aeon Essays, 2021.
31. Ricoeur, Paul. *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*. Texas Christian University Press, 1976, pp. 45–80.
32. Rokstad, Kirsten. Was Merleau-Ponty a Phenomenologist? Some Reflections Upon the Identity of Phenomenology. In: *Phenomenology and Existentialism in the Twentieth Century*, edited by Anna-Teresa Tymieniecka, Springer, 2009, pp. 3–36.
33. Samuel, Nathaniel G. Re-storied by Beauty: On Self-Understanding in the Ricoeur-Carr Discussions on Narrative. *Journal of Applied Hermeneutics*, 2015, Article 1.

34. Scarry, Elaine. *On Beauty and Being Just*. The Tanner Lectures on Human Values, delivered at Yale University, March 25–26, 1998. Tanner Lectures on Human Values, 2024.
35. Schopenhauer, Arthur. *The World As Will and Idea*. Vol. 1, Third Book, translated by R. B. Haldane and J. Kemp, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1909, pp. 227–350.
36. Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. Farrar, Straus and Giroux, 1966. (Essay: “Against Interpretation”).
<https://static1.squarespace.com/static/54889e73e4b0a2c1f9891289/t/564b6702e4b022509140783b/1447782146111/Sontag-Against%2BInterpretation.pdf>. Accessed 31 May 2025.
37. Spratt, Emily L., and Ahmed Elgammal. *Computational Beauty: Aesthetic Judgment at the Intersection of Art and Science*. arXiv preprint arXiv:1410.2488, 2014.
38. Wenzel, Christian Helmut. *Kant's Aesthetics: Overview and Recent Literature*. *Philosophy Compass*, vol. 4, no. 3, 2009, pp. 380–406.