

## КРАСА ПРИРОДИ В ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОМУ ФОКУСІ СУСПІЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ

*Однією з фундаментальних проблем філософії є формування картини світу. Вивчення механізмів формування образу навколишньої дійсності у свідомості людини, його змісту, функцій, ролі в життєдіяльності має надзвичайно істотне значення для з'ясування причинно-наслідкових зв'язків і закономірностей становлення світогляду, виникнення ідей, ціннісних пріоритетів і цілепокладаючих орієнтирів. Краса природи в цьому сенсі є безперечним світоглядним орієнтиром і критерієм.*

*Ключові слова: краса природи, суспільна свідомість, картина світу, символ, образ, знак, реалізм, романтизм.*

Аспект відображення природного і соціального в суспільній свідомості виник і актуалізувався у філософській літературі радянського періоду з огляду на тлумачення суспільної свідомості як відображення суспільного буття. Превальював підхід, що оскільки природа віддзеркалюється в суспільній свідомості лише побічно – через сукупність суспільних відносин, то природознавство відображає не суспільне буття, а природу, тому воно не входить до складу суспільної свідомості. Цей погляд констатував недооцінку ролі природи в житті суспільства і потребує корекції: для сучасності особливо важливим є розуміння того, що адекватне відображення законів природи є можливим і вкрай необхідним водночас [2, 217-218].

У соціально-філософській літературі аспект відображення природного та суспільного в художній свідомості загалом не розглядався і обговорювався лише в літературі з естетики. Тут виникли два напрями: згідно з одним, «естетичні якості» притаманні самій природі і як такі безпосередньо відображаються в естетичній свідомості і в мистецтві («природники» У. Хогарт, Н. Дмитрієва, П. Іванов та інші), згідно з іншим, ці «якості» є похідними від суспільних відносин, а значить не мають відношення до природи («суспільники» Л. Столович, В. Ванслов, Ю. Борев та інші).

Мета статті – філософськими засобами розкрити зміст краси природи через призму фокусу суспільної свідомості.

Чимало праць із соціальної філософії та естетики не здійснюють розмежування понять «естетичне» та «художнє», фактично отожднюючи їх. Це не зовсім коректно вже хоча б з тих міркувань, що красу природи не можна віднести до галузі мистецтва (художнім і

мистецьким може бути як сама природа з атрибутом краси, так і спосіб її відображення, пізнання, теоретико-праксеологічного освоєння). Принагідно зазначимо, що закони краси за своєю структурою є законами форм природної і соціальної реальності, але водночас законами краси вони є і стосовно споглядальної спроможності людини [7, 49-50].

З цього питання у фаховому середовищі здавна тривають запеклі дискусії, вихід з яких можна знайти, визнавши за терміном «естетичне» право вживатися в широкому і вузькому сенсах. Наприклад, у широкому, коли «естетика» виявляється наукою і про красу («естетичне» у вузькому сенсі), і про мистецтво. Варто нагадати, що М. Чернишевський доволі переконливо обґрунтував існування «двох естетик»: науки про прекрасне та науки про мистецтво. Щоб розрізнити прекрасне як таке (зокрема, прекрасне в природі) та мистецтво, у першому випадку будемо використовувати поняття «естетичне», а в другому – «художнє».

У функціональному відношенні природознавство об'єктивно залучене в суспільну свідомість уже хоча б тому, що воно істотно впливає на суспільне життя. На основі природознавства розвивається техніка, а техніка – достеменно суспільне явище. Суспільна свідомість у цілому відображає не лише суспільну, а й природну реальність і навіть евентуальність. Естетична і художня форми свідомості віддзеркалюють не лише суспільне, а й природне буття (наприклад, у живописі й літературі – пейзаж, у скульптурі – зображення тварин, у музиці – картини природи), і це не заважає визнавати їх формами суспільної свідомості.

Природне набуває естетичних ознак лише внаслідок впливу на свідомість і розум людини. Естетична свідомість – це соціальний феномен. Вона виникає внаслідок освоєння людиною навколишнього світу, дійсності й евентуальності. Естетична свідомість існує у формі уявлень, які відрізняються гедонічною насиченістю. Ці уявлення в інтуїтивній формі містять протознання про закони краси. Закони краси об'єктивні, вони не залежать від волі й свідомості людей, оскільки визначаються будовою зовнішньої, чуттєво даної форми об'єктів сприйняття, хоча той факт, що ці об'єкти сприймаються естетично, звичайно, обумовлено і естетичною аперцепцією, адже в процесі їх відображення закони краси своєрідно віддзеркалюються у свідомості людини [12, 309].

Це пояснює той факт, чому канони краси майже не володіють трансісторичними ознаками, а завжди є конкретно-історичними, коливаючись від епохи до епохи в дуже широкому критеріальному

діапазоні. Для прикладу, «в епоху Середньовіччя земна краса вважалася гріховною. На зміну милування красою тіла античності прийшло аскетичне християнство. У моду входять сором'язливість і суворість. Турбота про власне тіло ставала непристойною. Неохайність зводилася в культ, а звички до обмивання відійшли в минуле. Турбота про зовнішність заборонялася Церквою. Будь-які спроби прикрасити тіло і обличчя асоціювалися з двома гріхами: хтивістю та гординою. Ідеал жінки уособлювала пресвята діва Марія – подовжений овал обличчя, підкреслено високе чоло, величезні очі й маленький рот. Ніяких пишних форм – цінувалася мініатюрність. Маленьким повинно було бути все – зріст, кисті рук, ступні, груди. Жінка повинна бути стрункою, з тонкою талією, вузькими стегнами і круглим, злегка виступаючим животом, груди – акуратними і невеликими. Дівчата туго сповивали груди бинтом, щоб груди здавалися меншими» [16].

Обов'язковий атрибут краси того часу – високий, виголений лоб. Зауважимо, що «мода на високий лоб збережеться аж до XV століття. У XIII столітті розквітає поклоніння «прекрасної дами». В епоху лицарства цінуються «земні» дівчата, з живим поглядом і здоровим рум'янцем. Трубадури вихваляли тендітних, білошкірих дам, беззахисних і безпомічних на вигляд, їх тонкий гнучкий стан, світле волосся, довгасте обличчя, прямий тонкий ніс, пишні кучері, очі ясні й веселі, шкіру персикового кольору, губи червоні, як троянда. У XV столітті в період готики в моду ввійшла S-подібна вигнутість силуету фігури. Стандарт краси передбачав округлий, доволі великий живіт. Дівчата підкладали під сукню спеціальний валик, що імітує збільшений живіт. Агнеса Сорель, яка мала статус «першої красуні середньовіччя», ввела в моду шлейф. Довжина шлейфу залежала від становища жінок у суспільстві: чим поважнішою була дама, тим довший шлейф. Перша красуня славилася ангельським обличчям і прекрасною формою грудей, для демонстрації якої, ввела в моду «сміливе декольте» [16].

Загалом же естетичне задоволення можуть викликати будь-які об'єкти, якщо вони не призводять до фізіологічної відрази. В основі нашого сприйняття лежить будова органів чуття. Зовсім не випадково, що нам подобаються саме такі співвідношення тонів або та чи інша форма предмета, оскільки це закладено в самій анатомії вуха або будові ока і загалом у пристрої всіх органів чуття. Тому як оптимальна, естетично довершена може сприйматися лише та форма предмета, яка відповідає будові органів чуття. У свою чергу, будова органів чуття сформувалася під впливом середовища, в якому вони перебували, тобто йдеться про взаємну відповідність. Сутність краси в

---

природі полягає в тому, що існує відповідність між будовою органів почуттів і самою природою. Краса природи в процесі її споглядання викликає задоволення, а статусу краси набувають ті властивості навколишнього середовища, які є когерентними споглядальній здатності людини [5, 182-183].

Між іншим, Г. Гегель не надавав естетичної значущості природним формам, пов'язуючи останні лише з творами мистецтва. Але що зображує барельєф і живопис? Ту ж природу: тварин, ліс, гори, море тощо. Навіть зображувана на картинах і в скульптурах людина взята, насамперед, як природна істота, бо виконує відповідну артикуляційну і спонукальну функції передовсім за рахунок своєї природної анатомічної будови.

У літературі з теорії мистецтва функції мистецтва характеризуються кожна окремо, питання ж про їх взаємозв'язок залишається поза полем дослідження. На відміну від підходів, у межах яких функції мистецтва розглядаються відокремлено одна від одної, ми розглядаємо функції мистецтва в системній взаємодії. Лише в єдності всіх функцій: емоційної, спонукальної, естетичної, виховної, пізнавальної та їх взаємному впливі можна розкрити сутність мистецтва. Однак слід мати на увазі, що попри єдність – ці функції нерівнозначні. Специфічною, а значить основною в системі, є образно-емоційно-ідейна функція мистецтва, що постає як ключова системоформуюча властивість. Решта властивостей мистецтва набувають специфіку лише остільки, оскільки крізь них заломлюється специфічна властивість.

Наприклад, виховна функція належить до системи функцій мистецтва, якщо вона здійснюється в процесі художнього, тобто, передовсім, образно-емоційного-ідейного впливу на реципієнта. У пізнавальному відношенні найбільш глибокими і змістовними є такі види мистецтва, як художня література, телебачення, театр, кіно. Використання слова, понятійного мислення дає можливість проникати в сутність зображуваних явищ, розкривати закономірності, яким ці явища підкоряються, типізувати їх. Це не означає, що, як вважають деякі теоретики мистецтва, його специфіка полягає в пізнанні сутності світу за допомогою інтуїції. Однак пізнання «сутності світу» належить до прерогатив науки, в якій інтуїція також відіграє першорядну роль, тому такий підхід специфіки мистецтва не виявляє.

Хоча пізнавальна функція для мистецтва є важливою, але пізнання тут має свою «нішу», обумовлену специфічною функцією мистецтва. У більшості видів мистецтва безпосереднім предметом пізнання є конкретно-індивідуальні особи, події, долі. Чому? Тому, що саме їх

---

відображення в мистецтві дозволяє йому найбільш інтенсивно здійснювати свою специфічну, образно-емоційно-ідейну функцію. Тому важливо мати на увазі, що мистецтво відображає життя у формах самого життя. Завдяки цьому за силою впливу воно наближається до самого життя [14, 98-99].

Мистецтво – це емоційно-образне, ідейно-спрямоване, естетично-концентроване відображення загальнозначущих особливостей дійсності в їх конкретних зовнішньо-чуттєвих виявах, що відіграє соціально-формуючу, гедоністичну, пізнавальну і спонукальну роль в житті людей. Відображення, зображення природи посідає в мистецтві важливе місце. Природа цікавить мистецтво сама по собі, у своїй об'єктивній даності. Мистецтво артикулює власну версію, інтерпретацію природи. У цьому – істотне пізнавальне та ідейне значення мистецтва. Але мистецтво цим не обмежується: воно розкриває значення природи для людини і відношення людини до природи. Об'єктивність відображення природи при цьому не порушується. Навпаки, людина зацікавлена в тому, щоб якомога повніше й адекватніше зрозуміти природу, бо це надає можливість оптимально пристосуватися до неї. Індивіду треба розгледіти, насамперед, саму природу, а не своє віддзеркалення в ній. Але він має потребу і в розумінні свого місця в природі, у повсякчасній конкретизації значення природи для себе, в увиразненні свого ставлення до неї. Виконання цих завдань людина досягає значною мірою за допомогою мистецтва.

В епіцентрі уваги художньо-естетичного освоєння дійсності – людина в її відносинах з іншими людьми, природою і суспільством, тобто у всіх зв'язках, в яких здійснюється її життєдіяльність і в яких знаходить свою визначеність. Людина є водночас природною і соціальною істотою, а мистецтво відображає її з обох цих боків, у їхній взаємопотенціуючій єдності. Приміром, Давид – це не лише прекрасне чоловіче тіло, а й мужній дух, героїчна самосвідомість. Людина перебуває в єдності з природою, вона злита з нею. У пейзажах присутня або вона сама, або її прикмети, характерні ознаки. Природа в них подається аксіологічно – кризь призму цінності, значущості для людини [1, 310].

Мистецтво відображає суспільні відносини не самі по собі, не окремо від людини, а через характеристику самої людини, її ставлення до інших людей, за посередництва її світоглядно-аксіологічних та цілепокладаючих пріоритетів. У мистецтві людина постає соціальним суб'єктом, особистістю, засобом пізнання якої ми досягаємо соціальне

середовище, суспільні зв'язки, характер суспільства, в якому відбувається життєдіяльність персонажів художнього твору.

Якщо в усіх інших видах мистецтва матеріал є лише «носієм» художньої форми, то в архітектурі він виконує ще й утилітарну (будівельну) та культову (храми, пам'ятники, піраміди тощо). Якщо в інших видах мистецтва природа зображується, то в архітектурі вона перетворюється. Головну роль відіграють не її наочні форми, а закони цих форм, які в архітектурі лежать в основі створення штучних (технічних і художніх), соціальних форм.

Поняття «образ» є фундаментальною категорією, що характеризує наслідок відображеної (пізнавальної) діяльності суб'єкта. На відміну від тварини, людина перебуває не лише у світі, в якому формуються безпосередні чуттєві враження; вона функціонує ще й у квазі-вимірі («сміслові поле», «система значень»), де образ світу об'єктивований у смислах і значеннях. Завдяки засобам вираження образу світу, з одного боку, набуває визначеності віддзеркалована дійсність, досвід якої суб'єкт опановує в процесі пізнання. З іншого боку, образ світу набуває індивідуального забарвлення внаслідок особистісного смислу як результату заломлення зовнішнього щодо особистості світу через її внутрішній світ. Сформований у людини образ світу допомагає їй орієнтуватися в навколишній дійсності, виконуючи функцію регулятора і (де)мотиватора діяльності. Образ світу включає в себе і образ самого суб'єкта, «образ-Я» – тобто те, як бачить себе сама людина [13, 78].

Проблема образу має історію спроб свого розв'язання, що починається з учення про ейдоси Демокріта (близько 460 – 370 до н.д.) і трактату «Про душу» Аристотеля (384 – 322 до н.д.). Особливе значення для розуміння сутності образу мала теорія відображення. Розробка проблеми образу здійснювалася Е. Ільєнковим, Б. Ананьєвим, А. Леонтьєвим, С. Рубінштейном та іншими.

Змістом людської свідомості як відображення є ідеальні образи реальних, незалежно від нас і поза нами існуючих предметів, явищ, подій (тобто образи об'єктивного світу). Образи як продукти відображення, по-перше, виникають під час активної предметної діяльності людини, її практичного впливу на природу і суспільні явища. По-друге, поява нового образу обов'язково заломлюється через попередній досвід людини, через наявні в її пам'яті образи відображених раніше предметів і явищ. По-третє, психічні образи не є результатом безпристрасного відображення. Вони обов'язково заломлюються через внутрішній світ людини, її відносини, почуття, аксіологічні, етичні, естетичні та інші преференції.

Оскільки пізнавальні процеси – відчуття, сприйняття, мислення, уява, котрі виникають внаслідок впливу навколишнього світу на свідомість людини, – є різними формами відображення, то відображення людиною предметів і явищ об'єктивної дійсності і є пізнанням цієї дійсності. Як наслідок процесу відображення навколишнього світу формуються особистісні якості людини, її потреби, інтереси, структурується життєвий досвід. Здатність відображати навколишній світ і генерувати суб'єктивний образ цього світу – атрибутивна ознака життєдіяльності людини. Вона надає можливість орієнтуватися в дійсності, організувати свою діяльність для перетворення об'єктивного світу відповідно до своїх потреб [11, 303-304].

Критерієм коректності відображення, адекватності образу предметам і явищам навколишнього світу є особистий досвід і суспільно-історична практика людей. У своїй діяльності людина керується наявними образами предметів, уявленнями про них. Якщо дії людини приводять до бажаних результатів, не вступають у протиріччя з цими образами і уявленнями, то вони сприймаються як адекватне відображення дійсності. Логіка і закономірність цього процесу полягає в наступному: перевіряючи на рівні власного досвіду коректність (відповідність очікуваному) відображення зовнішнього світу, людина поступово йде від неповного знання до дедалі більш повного й достовірного пізнання навколишнього світу, яке, тим не менше, завжди залишається відносним, конкретно-історичним, а не трансісторичним.

Зміст характеризується предметністю, гомоморфністю відносин між предметом та образом. Форма ж є способом існування образу. Зміст є тим, що визначається об'єктом, не залежить від суб'єкта, а спосіб існування визначається суб'єктом, залежить від особливостей органів відображення. Зміст є принципово об'єктивним, а форма – суб'єктивною. У свою чергу, образ постає діалектичною єдністю об'єктивного і суб'єктивного.

Висвітлення функцій образу невід'ємне від поняття «відчуття», в основі якого лежать дві категорії: образ та мотив. Якщо відчуття-образ забезпечує змістовний фундамент світовідношення, то відчуття-мотив спонукає вибирати в навколишньому світі свій предмет потреби. Ці два моменти як нероз'ємна біполярна форма визначають світогляд у цілому на всіх рівнях розвитку і вияву [8, 214].

Образ є системним об'єктом, складним, полікомпонентним, але цілісним функціональним утворенням. Він комплексний і складається із системи взаємодіючих компонентів. Основним його компонентом є

концептуальна модель як системоутворюючий фактор образу. На основі концептуальної моделі вибудовується образ-мета. Образ – це мета дій, уявний результат: те, чого ще немає, але що треба отримати в наслідок діяльності. Другим компонентом образу є оперативний образ, котрий віддзеркалює стан об'єкта в кожен момент часу. Сутністю оперативного образу є образна інформація, що надходить виконавцю в процесі його життєдіяльності. У процесі співвідношення, порівняння оперативного образу з образом-метою реалізується основна функція образу – регуляція предметних дій.

Образ опосередковує зв'язок суб'єкта та об'єкта. Будь-яка діяльність людини є предметною: її предметність спочатку виявляє себе через існуючий незалежно від суб'єкта предмет діяльності, а згодом – через образ цього предмета. Власне, з цього випливає і двоїтий характер регуляції діяльності: а) самим об'єктом, б) його образом. Як суб'єктивний продукт діяльності, образ фіксує, стабілізує і містить у собі її предметний зміст. Відтак, предметність (об'єктивування) образу пов'язана з тим, що, по-перше, він виникає в предметній діяльності, по-друге, у ньому відображаються не суб'єктивні стани людини, а реально існуючі об'єкти; по-третє, предметність образу полягає в тому, що властивості предмета відображаються в образі не ізольовано, а як притаманні предмету властивості [6, 30].

Кожна річ у предметному світі спочатку виявляє себе об'єктивно, в об'єктивних зв'язках цього предметного світу, згодом – у суб'єктивному образі світу, який формується у свідомості людини. Свідомість можна визначити як картину світу, яка відкривається суб'єкту, в яку включений він сам і його життєдіяльність. Дійсність постає перед людиною об'єктивною даністю, котра існує поза свідомістю індивіда. Образ світу може бути більш чи менш адекватним і повним, а іноді навіть помилковим. Це пов'язано, насамперед, з індивідуальним внутрішнім світом людини. Генерований у свідомості людини образ світу в процесі активної взаємодії суб'єкта зі світом регулює діяльність суб'єкта. Не світ образів, а образ світу спрямовує, акцентує та ієрархізує діяльність людини.

Образ світу є своєрідною системою очікувань, котра породжує об'єкт-гіпотези, на основі яких відбувається структурування і предметна ідентифікація почуттєвих вражень, що, у свою чергу, здійснюють вплив на образ світу, деталізуючи і уточнюючи його. Образ, взятий безвідносно контексту образу світу, є мотиваційно і спонукально невизначним, недієвим. Побудова образу зовнішньої



реальності постає актуалізацією, уточненням, коригуванням, збагаченням актуалізованої частини картини світу або образу світу в цілому [9, 23].

Ключовими понятійними маркерами оперування проблематикою образу світу є «значення» та «сенса». Ці поняття слід розрізняти, однак, водночас мати на увазі, що їх відмінність відносна. Значення – продукт суспільно-історичного розвитку, а сенс – ситуативне значення, образ певного аспекту предмета, сформований у суб'єкта в ситуації співвіднесення його зі значущим контекстом. Сенс дозволяє об'єктивувати для індивіда, який пізнає, те, що в значенні перебуває на периферії або загалом відсутнє. Сенс постає своєрідним орієнтиром у новій ситуації, новим поєднанням того, що вже відомо. Згідно з твердженням Л. Виготського, сенс ширший за значення, але це – не просте розширення поняття, а зміна значення в контексті пізнавальної діяльності суб'єкта і суспільства.

Людське пізнання – це складний інформаційно-семіотичний процес, зумовлений у своїй основі специфікою організації універсальних символічних форм людської свідомості й мислення як апріорних умов будь-якого розуміння і сприйняття людиною світу архетипів. При цьому по відношенню до останніх символи можуть бути зрозумілі як їх структурно-семіотична модифікація, а знаки – як подальша раціоналізація символів, пов'язана зі зведенням усієї потенційної множинності символічних значень лише до декількох культурних сенсів, обумовлена потребами в адекватній передачі суспільно значущої інформації.

Проблема соціальної детермінації діалектики символічних форм художнього пізнання відноситься до ключових аспектів соціально-філософського знання. Опосередковано вона пов'язана з широким колом фундаментальних філософських питань і, насамперед, з проблемою ролі знаків і символів у системі людського пізнання. У цьому сенсі вона постає важливим аспектом осмислення проблеми людини і людського, взятої в її соціально-філософському вимірі. Філософія ХХ століття висунула чимало теорій, кожна з яких по-своєму розкривала діалектику символічних форм художнього пізнання в культурі [17, 422].

Класичні варіанти філософського тлумачення цієї проблематики були обґрунтовані Г. Гегелем та Ф. Шеллінгом. Зокрема, у творах Гегеля символ тлумачився доволі широко, постаючи, передовсім, як протилежна знакові семантична форма образного плану, який пов'язаний з абстрактно-умовним заміщенням одного предмета чи явища іншим. При цьому діалектика символу та знака розглядалася в

контексті генеалогічного аналізу – як похідна самопізнання абсолютної ідеї.

Що ж до інтерпретації символу Шеллінгом, то вона мала більш обмежений характер, ніж у Гегеля, і пов'язувалась із осмисленням символу як синтезу загального та особливого, де ні загальне не позначає особливого, ні особливе не позначає загального. Проте з різних причин саме концептуальні наголоси Шеллінга були покладені в основу сучасних теорій символізму, заснованих на розумінні символу як діалектичного симбіозу полярних начал – ідеї та форми, знака та значення, образу та сенсу.

Найбільш істотне відображення ці ідеї знайшли в семантичній філософії С. Лангер та П. Рікера, а також у працях Е. Кассіраера, який, власне, й запровадив у сучасну наукову літературу поняття символічної форми як основоположного принципу організації людського мислення і культури. Дещо іншу позицію щодо символу можна виявити у К.Г. Юнга і його послідовників, а також у А. Лосева, М. Мамардашвілі та А. П'ятигорського, у працях яких поняття символу та знака пов'язані з уявленнями про взаємодію свідомого та несвідомого як вираження загального діалектичного характеру пізнання та мислення.

Фактично лише деякі з існуючих нині концепцій символічних форм включали в себе систематику знака та символу в їх взаємозв'язку і відношенні один до одного. Цьому значною мірою сприяла існуюча семіотична традиція позитивістського тлумачення знака і символу. Саме таке тлумачення призвело до того, що в межах власне філософського розуміння знака та символу діалектика мислення і пізнання людиною світу розглядалася як взаємодія чуттєвого образу та абстрактного знака. Це, у свою чергу, зумовило логіку сучасного гносеологічного підходу, який передбачає перевагу наукових уявлень про суще над усіма іншими формами людського знання. Останні стосовно науки витлумачуються лише як додаткові пізнавальні феномени, котрим апріорі притаманна неповнота і вторинність.

Образне мислення є родовою властивістю художнього освоєння світу. В акті художньої творчості використовуються уявлення, детерміновані в людській свідомості зовнішнім світом. Образне мислення як вид чуттєво-інтелектуальної діяльності людини відображає складові частини цілого – дійсності [6, 81-82].

Символізм, романтизм і реалізм є основними історичними способами художнього освоєння світу. Символізм, романтизм та реалізм як способи художнього освоєння світу включають у себе образне мислення, індивідуалізацію характеру і емпіризм у змалюванні

дійсності. Залежно від домінування тієї чи іншої складової утверджується певний спосіб художнього освоєння світу.

Символізм ґрунтується на асоціативності художніх засобів і ірреальному уявленні про світ та сили, що діють в історії.

Романтизм відкриває надзвичайну складність, глибину і антиномічність духовного світу людини, внутрішню нескінченність людської індивідуальності. Романтизм – це напружений інтерес до сильних і виразних почуттів, до інтуїтивного і безсвідомого.

Реалізм зображає життя людини в образах, що відповідають сутності явищ самого життя і створюваних за допомогою типізації фактів. Це змістовне зображення світу, людських помислів і почуттів.

Мистецтво не може не рахуватися з реальністю, але це не означає, що воно завжди і у всі часи було мистецтвом реалізму. Християнське мистецтво, яке прийшло на зміну античності, було принципово символічним, і хоча воно розглядало попередній естетичний досвід як язичницький, тобто здебільшого негативно, тим не менше, зберегло з ним глибокі духовні зв'язки. Символізм, незважаючи на космозмізм у змісті своїх творів, постає мистецтвом відображення образу світу як об'єкта споглядання. Істотна роль належить символізму і в створенні узагальненого образу характеру героя, що з успіхом використовує також реалістичне мистецтво для створення глибини контрасту характерів художніх персонажів.

Сутність реалістичного методу, його світоглядну серцевину складає соціальний аналіз, дослідження і зображення соціального досвіду людини, вивчення і зображення як суспільних взаємовідносин людей, взаємин особистості і суспільства, так і структури самого суспільства. За поодинокими фактами і явищами буття художник-реаліст бачить загальну (узагальнену) картину руху і протиборства різних суспільних сил. Тому реалістичне мистецтво немислиме без пізнання художником сутнісних ознак, особливостей і тонкощів дійсності. Змістовність реалізму завжди була невід'ємною рисою, родовою прикметою справжнього твору мистецтва, його стихією і творчою спонукою.

Романтизм був і залишається насамперед звільненням почуття і уяви творчої особистості. Романтизм неможливий без розкриття внутрішнього світу художника, коли на героїв його творів накладаються власні переживання і духовні пошуки. Романтизм збагатив світове мистецтво відчуттям історії, без якого неможливо усвідомити світопорядок. Звертаючись до минулого, мистецтво немов розмило, знівелювало часову дистанцію між собою та предметом зображення. І якщо уявити собі художньо-естетичне освоєння світу як

трійку запряжених коней, то першому з них ім'я «символізм», який втілює мистецтво передачі форми. Третнього звать «реалізм» – мистецтво передачі глибини змісту. А другого – «романтизм» як символ суб'єктивної участі художника в освоєнні навколишнього світу. Символізм, романтизм та реалізм є способами художньо-естетичного освоєння світу, які включають в себе образне мислення, індивідуалізацію характеру і емпіризм у змалюванні дійсності. Залежно від домінування тієї чи іншої складової, утверджується певний спосіб художньо-естетичного освоєння світу [10, 57].

Прихильники романтизму вважали, що лише вільна фантазія художника, яка не підкоряється жодним законам і приписам, здатна передати динаміку життя. Таким чином, автор-романтик постійно присутній в оповіданні, а чимало творів романтиків були де-факто розгорнутими монологами. Почуття в романтичній творчості напружені й перебільшені. Увага романтичного мистецтва прикута до внутрішнього світу людини. Воно сприймає і витлумачує життя та історію як сфери, в яких реалізуються пристрасті й помисли людей. Однак романтизму – як правило – байдужі причинні зв'язки, що існують між явищами в житті. Герої творів володіють особистісним суверенітетом, розраховують лише на себе, ставлять собі особливі цілі, які є виключно їх цілями і продиктовані прерогативами, пріоритетами і преференціями лише їх власної індивідуальності. Відтак, романтизм свідомо й акцентовано гіпертрофував особистість, а її внутрішньому світу надав універсальності.

Основну властивість мистецтва – змістовне відображення світу, людських помислів і почуттів – реалізм зводить у принцип, підносячись і над плоским копіюванням дійсності, і над суб'єктивістським поглядом на людську натуру. Реалізм не ізолює індивіда від суспільного середовища, в якому відбивається діалектика соціальних зв'язків людини в реальних, справжніх протиріччях. Герой реалістичних творів – це не вирвана з суспільства і потоку часу видатна особистість, а, навпаки, – особистість пересічна, що височіє за рахунок масштабності історичних подій, у світлі яких вона розглядається, набуваючи забарвлення історичної особистості або людини історії. Характерною особливістю творів реалістичного методу є насамперед причинність. Ще одна істотна характерна ознака полягає в тому, що кожна деталь твору, навіть здавалося б другорядна, має для реалізму істотне значення в ланцюзі взаємозв'язків твору – майже за принципом метелика, кожен рух крил якого може здійснити вирішальний вплив на перебіг процесів у всьому Всесвіті. Причина дозволяє вгадувати наслідок, а кожен наслідок дозволяє збагнути

причину. Найвищою формою вираження причинності в реалістичному мистецтві, його критеріальним маркером і версифікатором є історизм.

У працях вітчизняних і зарубіжних дослідників розглянуто чимало важливих аспектів проблеми соціальної детермінації діалектики символічних форм художнього пізнання в культурі. Однак не можна не помітити, що цілісного аналізу цієї проблеми, пов'язаного з такою систематизацією знака та символу в структурі художнього пізнання, який дозволив би зрозуміти історичну логіку процесів соціальної детермінації пізнавального процесу в мистецтві, по суті, не проводилося.

Сучасною семіотикою мова мистецтва розглядається з різних позицій, зокрема, не лише за допомогою традиційних понять знака і символу, що розроблялися в працях Р. Барта, П. Тодорова та М. Епштейна, а й засобом понять коду та тексту, які є центральними поняттями в працях Ю. Лотмана, В. Тодорова та Б. Успенського. Це призводить до того, що проблема символічних форм художнього пізнання набуває складного і суперечливого характеру.

Семіотичний підхід до символу виразно репрезентує творчість Р. Барта, який відрізняє символ від знака наступним чином: якщо знак визначається через актуальне співвідношення з означуваним предметом, то символ виявляє свої сутнісні ознаки і функціональні ресурси внаслідок віртуального співвідношення з усією системою знаків, з якої він виокремлюється. Приміром, християнський хрест як символ визначається не на підставі позначення конкретного предмета, а внаслідок співвідношення зі знаковою системою християнства: з обрядами, звичаями, догматами тощо. Це співвідношення, по-перше, дозволяє долучитись за допомогою символу до знакової системи, яка актуально не позначається як предмет символу, по-друге, надає символу характер багатозначності й невизначеності [10, 88].

Символ та знак доволі часто плутають. Незвичайна поширеність знакового стереотипізму не сприяє виразному розумінню того, що це таке. У широкому сенсі знак визначається як єдність того, що означає, і того, за рахунок чого передається значення. Ми не знаємо, що є значення, якщо ми не знаємо, що є знак. Однак ми не можемо стверджувати, що є знак, якщо ми не знаємо, що є значення. Що ж до символу, то його не лише плутають із терміном «знак», а й часто ототожнюють з ним.

Безперечно, як і символ, кожен знак є смисловим відображенням речі. Але не кожен знак породжує річ. Символ речі є її відображенням, однак не пасивним, не мертвим, а таким, яке містить силу і міць самої дійсності, оскільки одного разу одержане відображення зазнає

переробки у свідомості, аналізується в думці, очищується від усього випадкового й несуттєвого та доходить до відображення вже не просто чуттєвої поверхні речей, а їх внутрішньої закономірності. У цьому сенсі й варто розуміти, що символ речі породжує річ.

Кожен знак є смисловим відображенням чогось, але не кожен знак породжує щось. Символ завжди є знаком в аспекті своєї морфемі, але не кожен знак є символом у сенсі наявності метаморфемі, хоча кожен знак може стати символом. Число 666, отримане в результаті найпростіших арифметичних дій, що має практичне значення, це – лише знак, однак у відомому контексті воно стає потужним символом. Звідси впливає, що символ проявляється в знакові гіпотетично [15, 102]. Символ є потенцією знака. Символ може в знаку актуалізуватися.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Арендт Х.* Vita activa, или О деятельности жизни. – СПб. : Алетейя, 2000. – 437 с.
2. *Баткин Л. М.* Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. – М. : Искусство, 1990. – 415 с.
3. *Бодлер Ш.* Цветы зла. Текст. – М. : Выш. шк., 1993. – 511с.
4. *Делез Ж.* Марсель Пруст и знаки. Статьи. – СПб. : Алетейя, 1999. – 190 с.
5. История красоты. Текст / под ред. У. Эко. – М. : Слово / SLOVO, 2005. – 440 с.
6. *Кирсанова Л. И.* Проблема символического в философии постмодернизма. – СПб. : Эйдос, 1996. – 247 с.
7. *Корсмейер К.* Об отличии «эстетического» от «художественного» // Американская философия искусства. – Екатеринбург; Бишкек, 1997. – 218 с.
8. *Лангер С.* Философия в новом ключе: исследование символики разума, ритуала и искусства / пер. с англ. – М. : Республика, 2000. – 287 с.
9. *Марков Б. В.* Храм и рынок. Человек в пространстве культуры / Б.В.Марков. – СПб: Алетейя, 1999. – 304 с.
10. *Мерло-Понти М.* Знаки. – М. : Искусство, 2001. – 429 с.
11. *Рорти Р.* Философия и зеркало природы / пер. с англ. В.В. Целищева. – Новосибирск : Изд-во Новосибирского ун-та, 1997. – 320 с.
12. *Столочич Л. Н.* Красота. Добро. Истина. Очерк истории эстетической аксиологии. – М. : Республика, 1994. – 464 с.
13. *Фуко М.* О трансгрессии Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. – СПб. : Мифрил, 1994. – 346 с.

14. Хайдеггер М. Искусство и пространство // Самосознание европейской культуры XX века. – М. : Политиздат, 1991. – С. 95–102.
15. Хакен Г. Тайны восприятия / Г. Хакен, М. Хакен-Крель. – М. : Ин-т компьютерных исследований, 2002. – 272 с.
16. Эталон женской красоты в Средневековой Европе. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://telegraf.com.ua/zhizn/zhenshhinyi/1331106-etalon-zhenskoj-krasoty-v-srednevekovoy-evrope-foto.html>.
17. Baudrillard J. Die Simulation / Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion / hrsg.von Wolfgang Welsch. Mit Beitr von J. Baudrillard. – Berlin, 1994. – 608 s.

***Матвиенко О. Красота природы в интерпретационном фокусе общественного сознания.***

*Одной из фундаментальных проблем философии является формирование картины мира. Изучение механизмов формирования образа окружающей действительности в сознании человека, его содержания, функций, роли в жизнедеятельности имеет чрезвычайно важное значение для выяснения причинно-следственных связей и закономерностей становления мировоззрения, возникновения идей, ценностных приоритетов и целеполагающих ориентиров. Красота природы в этом смысле является бесспорным мировоззренческим ориентиром и критерием.*

*Ключевые слова: красота природы, общественное сознание, картина мира, символ, образ, знак, реализм, романтизм.*

***Matvienko O. The beauty of nature in interpretive feature of social consciousness.***

*One of the fundamental problems of philosophy is formation of picture of the world. Studying the mechanisms of formation of image of reality in human mind, its contents, functions, roles in life is extremely important for clarifying causal relationships and regularities of formation of ideology, the emergence of ideas, values, priorities and purposeful orientation. The beauty of nature in this sense is undisputed ideological reference point and criterion.*

*Keywords: beauty of nature, social consciousness, world view, symbol, image, sign, realism, romanticism.*