

ТЕМА №2 ЕСТЕТИЧНІ ІДЕЇ АНТИЧНОСТІ

Культурно-історичний контекст естетики античності. Під класичної античністю прийнято розуміти період з кінця VI по IV ст. до н.е., час від процвітання до катастрофи грецького аристократичного поліса. Що нам відомо про мистецькому житті античності? Ми знаємо імена таких видатних драматургів, як Есхіл, Софокл, Еврипід, Аристофан, чиї твори ознаменували зліт і інтенсивний розвиток давньогрецької трагедії і комедії. Бурхливо розвивалося образотворче мистецтво: хоча живопис і не зберігся, але з джерел відомо про прославлених художників Полігнота, Аполлодора, Зевксиса. У греків були спеціальні будівлі для зберігання картин, час від часу влаштовувалися виставки та обговорення, які залучали безліч знавців живопису і скульптури. Однак в переважній масі твори мистецтва вели немусейний спосіб життя. Плутарх стверджував, що в Афінах було більше статуй, ніж живих людей. Прикрашені скульптури прикрашали площі, храми - світ мистецтва був живим світом.

Чому антична художня культура, в тому числі естетика, отримала назву класичної? У чому полягала ця класичність, настільки показова для світовідчуття греків? Розмірковуючи на цю тему, Гегель пізніше прийшов до висновку, що такий суспільний стан, при якому цілі і цінності колективу перебувають у рівновазі з цілями і цінностями особистості, трактується в історії культури як класичне.

Справді, в класичний період Стародавньої Греції розквітає античний поліс, де відсутня розщеплення між індивідуальними орієнтаціями людини і суспільним цілим. Громадянин античного поліса відчував себе в безпеці - поліс захищав людини, забезпечував його права, справедливість суспільних відносин, рівновагу державних та індивідуальних інтересів. Звідси і ті форми творчості, які відрізняє взаємопроникнення об'єктивного і суб'єктивного, ліричного та епічного.

Категорії художньої свідомості античності. Чому античне мистецтво виявилось настільки привабливим в якості загального критерію подальшого художнього розвитку? Тому що антична художня свідомість виступала як синкретична, тобто цілісна за своєю природою. Фактично всі естетичні категорії, за допомогою яких намагалися позначити основні властивості мистецтва і судження смаку в повсякденному житті, беруть початок в античності.

Для характеристики естетично досконалого явища античність придумала власну категорію **«калокагатія»**, що означає єдність прекрасного і морального. Естетично прекрасне, таким чином, розумілося одночасно і як моральне у своїй основі. Таке розуміння, безсумнівно, виявляє цілісність, властиву сприйняттю античної людини, для якої чуттєвий, тілесний компонент прекрасних об'єктів органічно поєднувався з високим духовним, символічним змістом. Прекрасне як об'єктивна властивість, задана самою

природою, і прекрасне як суб'єктивне почуття задоволення співіснують і мисляться нероздільно. Більше того, к класичній античності немає поділу художньої свідомості на масову й елітарну: художник, поет, драматург докладали особливих зусиль для того, щоб зробити зрозумілою для співгромадян лексику свого мистецтва - вже з самого початку вони говорили на мові зрозумілих усім виразних засобів. Естетичний баланс повсякденного життя зумовлював загальнозначущість художніх висловлювань і смислів.

Очевидна своєрідність такого типу свідомості: вона не задається питаннями про те, в чому специфіка власне естетичного задоволення (на відміну, скажімо, від задоволення етичних почуттів і т.п.); уявлення про естетичне в його «очищеному» вигляді не існує. Поняття естетичного може використовуватися для оцінки шляхетних вчинків, високих типів людських відносин як в художній творчості, так і в повсякденній практиці.

Синкретичність свідомості, таким чином, знімала питання про власне естетичну самоцінність творчості. Останнє набувало сенсу у зв'язку з задоволенням безлічі інших важливих потреб. Яких же? Таких, як виховання громадян з усталеною правовою свідомістю, громадян-воїнів і т.п. Тому особливе місце в античності тому посідають тут теорії соціального впливу мистецтва, зокрема ідеї художнього виховання. У Стародавній Греції держава забезпечувала громадянам можливість відвідувати театральні вистави, де йшли драми з життя античних героїв.

Звернемося до Платона (427-347 до н.е.). Яку роль він відводить художньої діяльності, який, на його думку, статус художньої творчості? Платон виходить з того, що найбільш справжнім є світ ідей, світ граничних сутностей людського буття. Поети і художники наслідують тим, хто вже так чи інакше сприйняв і зміг реалізувати в своїх формах ці граничні ідеї буття. Художня діяльність, таким чином, є тільки тінь, яка відтворює засобами мистецтва все те, що вже втілювалося в конкретних формах реальності. Але ж і сам видимий світ існує як тінь прихованих сутностей. Отже, твори художника - це тінь тіней. Спроба Платона подібним способом зв'язати природу художніх форм зі світом граничних сутностей людського буття згодом стала трактуватися як теорія, споріднена з юнгівським вченням про архетипи.

Не можна не помітити певних труднощів, яких зазнає Платон, конструюючи свою теорію мистецтва. Як відомо, сам він був людиною з розвинутим художнім чуттям, добре освіченою і тонким знавцем мистецтва. Разом з тим, виступаючи як державний муж, Платон цілком усвідомлює полярні можливості впливу мистецтва і всіляко намагається «приручити» мистецтво, направити його енергію в потрібне русло. Розмірковуючи про те, які форми художньої творчості допустимі в ідеальній державі, а які допускати не слід, Платон виділяє музу солодку і музу упорядковуючу, прагне фільтрувати твори мистецтва за принципом їх виховного значення.

У діалозі Платона «Іон» дано тлумачення процесу художньої творчості. У момент творчого акту поет перебуває в стані несамовитості, їм рухає не вишкіл, не майстерність, а божественна сила. Поет «може говорити лише тоді, коли стане натхненним і несамовитим і не буде в ньому більше розуму ... Адже не від вміння вони це говорять, а завдяки божественній силі» (Платон). А раз так, то особистість творця сама по собі постає як незначна, хоча художник і наділений особливим даром осяяння. Звідси двоїсте ставлення Платона до поетів: з одного боку, це люди, які можуть спонтанно входити в контакт з вищими світами, у них є для цього по особливому налаштовані органи чуття, а з іншого - неможливо передбачити і тим більше контролювати русло, в яке вилляється цей екстатичний стан. Оскільки в якості інструментів художньої творчості фігурують муза солодка і навіть муза розбещуюча, постільки стан творчої несамовитості сама по собі не є явищем позитивним.

Звідси і цілком певне місце, яке відводить Платон мистецтву в ієрархії видів людської діяльності. Дані проблеми обговорюються в діалозі «Бенкет». Чому, як свідчить зміст цього діалогу, Платону знадобилося вести пошук ідеї прекрасного через тлумачення любовних відносин? За Платоном, любовні відносини не просто лежать в основі сильної тяги до чуттєвої краси, вони є чимось більшим. Будь-яка річ прагне своєї межі, а в людині таким прагненням він вважає силу Ерота - любові. Це можна розуміти так, що

любівне прагнення виступає у Платона як вічне, напружене і нескінченне прагнення людини. Любовний потяг - це якесь всесвітнє тяжіння; в силу цього любовне переживання лежить і в основі естетичного почуття задоволення. Всі спонукання і вчинки людей - результат трансформації імпульсів сильного любовного тяжіння, яке живе всередині кожного.

Дослідники фрейдистської орієнтації нерідко намагаються зарахувати Платона в число попередників австрійського вченого. Проте Платон не веде мову про лібідозні мотиви творчості і сприйняття у фрейдівському сенсі. Він тлумачить любовне переживання широко - як те, що йде з Космосу, розуміє під ним напружене нескінченне прагнення, задане силою вищих ідей. Природа краси в тій же мірі є результатом любовного прагнення і тому може виступати її джерелом.

У діалозі «Бенкет» не слід прямолінійно і спрощено бачити апологетику чоловічої дружби, яка розуміється в специфічному ключі. Поряд з впливом традицій одностатевої любові в аристократичному грецькому полісі, тут важливо відчувати глибоку символіку, властиву античній свідомості загалом. Чоловіче начало розумілося як те, що породжує в іншому, жіноче начало - як те, що породжує в собі. Отже, на рівні античних уявлень земля виступала в якості жіночого начала, а сонце, повітря, небо - як чоловіче начала, тобто те, що, зігріваючи, зрошуючи, породжує в іншому. З такої логіки слідувало, що чоловіче начало за своєю природою більш духовне, і в цьому причина

розробки саме того сюжету, який ми виявляємо в «Бенкет». Тип любовних відносин, не пов'язаний жодними міркуваннями користі, союз, заснований на духовному і безкорисливому почутті, і отримав згодом назву «платонічна любов».

Якщо узагальнити логіку розповіді в «Бенкеті», то виявляються нерівноцінні рівні сприйняття прекрасного. Чуттєва тяга, хвилююче спонукання - ось початковий імпульс естетичного милування, який викликає вид фізичної досконалості. Дана, перша, ступінь естетичного сприйняття не є самодостатньою, так як прекрасні тіла минуці в своїй привабливості, час безжальний до них, а тому і саму ідею краси не можна виявити на чуттєвому рівні. Наступний крок - рівень духовної краси людини; тут фактично мова йде про єдність етичного і естетичного. Аналізуючи цей рівень, Платон приходить до висновку, що і прекрасні душі непостійні, вони бувають нестійкі, примхливі, а тому ідею прекрасного не можна досягнути, залишаючись на другому рівні. Третій ступінь - науки і мистецтва, які втілюють знання, що охоплюють досвід всього людства, тут вже ніби не можна помилитися. Однак і тут потрібно вибірковість: часто науки і деякі мистецтва виявляють ущербність, оскільки людський досвід надто різноманітний. І нарешті, четвертий рівень - це вища сфера мудрості, благо. Таким чином, Платон знову приходить до межі, де в єдиній точці загального блага з'єднуються лінії

всіх мислимих досконалостей реального світу. Платон розгортає перед нами ієрархію краси і тим самим показує, яке місце займає власне художня краса.

Який поняттєвий апарат Платона, що застосовується для опису художньо досконало? Його поняттєвий апарат відзначений увагою до такої категорії, як міра. Платон пише, що коли межа входить в тотожність з безмежним, то він стає мірою, що розуміється як єдність межі і безмежного. Незважаючи на неодноразові твердження Платона про те, що мистецтво повинне орієнтуватися на соціально значущі потреби, у нього звучить і інша ідея: міру диктує внутрішня природа самого твору. Міра, за Платоном, завжди кінцева, вона робить світ органічним, цілим і доступним для огляду. **Міра** виступає у Платона одним з «атомів» його естетичної теорії, однією з базових категорій. Її тлумачення виявляє загальні уявлення античності про час, який мав циклічний характер.

Інша категорія, активно використовувана Платоном, - **гармонія**. Вона близька поняттю заходи, пропорції, симетрії. За Платоном, гармонія не є щось таке, що безпосередньо з'єднується в силу схожості. Слідом за Гераклітом він повторює, що гармонія створилася із того, що спочатку розходилося. Це особливо виразно проявляє себе в музичному мистецтві, де розходяться високі і низькі тони, що демонструють взаємозалежність, утворюють гармонію. Мова, таким чином, йде про гармонію як про контрастні, з'єднані

протилежності, що пізніше знайшло втілення в аристотелівському трактуванні краси як єдності в різноманітті.

Цікаво простежити, як еволюціонувало поняття гармонії в античному художній свідомості. Якщо спочатку гармонія сприймалася головним чином космологічно, тобто як екстраполяція всіх об'єктивних властивостей Космосу (музична естетика піфагорійців), то згодом гармонію стали шукати в земному, повсякденному світі людей, де вона часто несе на собі відбиток індивідуальних відносин.

У зв'язку з цим важко переоцінити категорію **катарсису**, яка розроблялася в античності стосовно позначення сутності будь-якого естетичного переживання. Коли в результаті художнього сприйняття ми отримуємо почуття задоволення, ми переживаємо стан катарсису. У багатьох мислителів античності зустрічається зіставлення понять «очищення» і «катарсис». Причому останнє поняття використовують і стосовно гімнастики, до науки і т. п. Загалом в античності поняття катарсису вживається в калокагатійном сенсі - і в естетичному, і в психологічному, і в релігійному.

Таким чином, поняття катарсису початок обговорюватися задовго до Аристотеля (384-322 до н.е.) і додавалося до сприйняття різних видів мистецтв. Сам же Аристотель розробляв теорію катарсису як одного з найважливіших компонентів мистецтва трагедії. Катарсис, на думку Аристотеля, - це очищення від афектів через страх і співчуття трагічній дії.

Категорія катарсису відзначена неослабною увагою естетичної науки, у тому числі новітній. Коли дослідники розмірковують про аристотелівське поняття, то приходять до висновку, що воно є єдиним духовним осередком як естетичного, так і етичного моменту. Разом з тим в природі і процесуальних механізмах катарсису досі приховано багато загадок. Дійсно, смертельні сутички, життєві катастрофи і втрати, трагічні розв'язки і раптом - відчуття очищення і задоволення. Розмірковуючи над цим парадоксом, деякі вчені підкреслюють важливість такої умови виникнення катарсису як відчуття власної безпеки. З одного боку, ми переміщаємо себе на місце героїв, а з іншого - ми ні на хвилину не забуваємо, що перед нами вигаданий світ, художній твір, що це все відбувається не з нами. Відчуття себе учасником і одночасно глядачем - важлива особливість повноцінного художнього переживання і катарсису.

У Г. Лессінга і більш пізніх авторів є ідеї про те, що за допомогою катарсису усуваються і самі негативні афекти, такі, наприклад, як страх. Тобто через переживання катарсису людина здатна зміцнити себе і знайти якісь нові сили стійкості.

Зупинимось докладніше на тлумаченні такої центральної категорії, як **прекрасне**. Як уже зазначалося, серед інших категорій естетики прекрасне володіє особливим універсалізмом. У цьому сенсі прекрасне тотожне всьому,

що з'являється як естетично виразне, і служить синонімом поняття художності.

Які судження висловлювалися про прекрасне в античній естетиці? З одного боку, прекрасне наділялося властивостями реально існуючого («прекрасне розсіяне в природі»), з іншого - воно розглядалося як надбання творчої особистості («художник сам володіє формою прекрасного»). Аристотель вважав, що художнє - це здійснене естетичне; художник збирає, групує, шліфує виразність і створює збірний образ явищ навколишнього світу.

Показове сприйняття художньою свідомістю класичної античності творів Гомера: на загальну думку, у Гомера немає непрекрасних речей. Однак очевидно, що художня досконалість творінь Гомера визначається аж ніяк не якимось спеціальним («прекрасним») змістом. Отже, прекрасним може стати будь-який зміст, предметом мистецтва здатне виступати безмежна різноманітність реальних явищ. Фактично, коли естетична думка прийшла до такого висновку, вона підняла проблему, яка дискутується досі, а саме проблему «мистецтво і зло». Якою мірою негативний художній матеріал може служити основою для створення досконалих творів мистецтва? Найбільш загальна відповідь, починаючи з античності, - це унікальні здібності художньої форми долати негативний життєвий зміст.

Однак неважко помітити, що в класичні твори мистецтва Стародавньої Греції негативний матеріал вводиться в цілком певному ключі. Що проковує трагічні

ситуації, керує вчинками, поведінкою дійових осіб в античній трагедії? Зовсім не негативні якості спочатку недоброї людини. Кожна дійова особа поставлена в обставини, коли, реалізуючи помисли і приймаючи природні рішення, вона тим не менш наближає трагічний конфлікт і розв'язку. Вчинки реалізуються не як свідомо негативні, їх трагічна зумовленість складається об'єктивно, незалежно від волі героя. Згодом Гегель назвав цей період у розвитку античного мистецтва «століттям героїв», маючи на увазі такі способи художньої розробки інтриги, коли діючі герої самі по собі несуть позитивне, позитивне зміст, зіткнення відбувається лише тому, що втручається рок; трагічний конфлікт викликає поєднання зовнішніх обставин, раптових збігів, самі ж герої зберігають людську гідність і непорочність.

Аристотель схиляється до думки, що через мистецтво виникають такі речі, форма яких знаходиться в душі художника. Прекрасна форма не існує «заздалегідь», вона є результат продуктивної здатності самого художника. Підкреслюючи очевидну своєрідність художньої реальності в порівнянні з дійсним світом, Аристотель ставить проблему співвідношення правди і правдоподібності в мистецтві. Правдоподібність виникає як результат майстерного копіювання реальності, всього того, що існує поза мистецтвом. Правда в мистецтві - це дещо інше, що стоїть вище правдоподібності; фактично вона уособлює собою особливий художній сенс, на вираз якого і спрямовані зусилля художника.

Роздуми про співвідношення виразних якостей дійсності і мистецтва знайшли втілення в аристотелівській теорії **мимезису** (наслідування). На думку філософа, природа художнього задоволення міститься в **радіості впізнавання**: вигляд знайомого явища актуалізує пов'язану з ним пам'ять, народжує зіставлення і т.д. Разом з тим творча здатність не зводиться до копіювання. Художник здійснює селекцію явищ видимого світу, здобуваючи невидимі смисли. Аристотель одним з перших помітив, що, будучи переміщеними в сферу мистецтва, знайомі предмети і явища виявляють в собі новий сенс. Цим, зокрема, він пояснює інтерес людей до художньо відтворених страшних тварин, кривавих сутичок, трупів і т.п., від чого в реальному житті людина прагне дистанціюватися. Це спостереження Аристотеля виявилось справедливим по відношенню до будь-яких видів мистецтв різних епох. Згадаймо, наприклад, як міняється зміст кадрів документальної кінохроніки, коли вона вводиться в образну тканину художнього кінофільму.

Показовим є сюжет, коли Аристотель порівнює пізнавальний потенціал історії та поезії. Історик цінний тим, що здатний уявити епоху в документах, може відновити літопис її подій. Отже, історик говорить про те, що було, в той час, як поет має можливість говорити і про те, що може трапитися. «Поезія більш філософська і серйозніша за історію: поезія говорить більш про загальне, історія - про одиничне», - робить висновок філософ. Аристотель всіляко підкреслює нефактологічність мистецтва, його творчу сконструйованість.

Розробка Аристотелем миметичної природи художньої творчості дала привід ряду вчених говорити про протистояння в наступних концепціях мистецтва «лінії Платона» і «лінії Аристотеля». Першу традицію пов'язують з поглядом на художника як деміурга, здатного виражати через свої творіння абсолютні смисли світобудови, проникати в світ невидимих сутностей. Особливості другої вбачають в трактуванні художньої виразності, що спирається на поцейбічний світ.

СЕМІНАР

1. Культурно-історичні підвалини давньогрецької художньої свідомості.
2. Тотожність і відмінність міфологічного світобачення і художньо-естетичного мислення.
3. Краса як космічний принцип
4. Онтологічний статус ідеї прекрасного у вченні Платона
5. Діалог «Гіпій Старший». Загальна характеристика.
6. Трактат «Поетика» - історично перше узагальнення художньої практики. , Загальна характеристика.
7. Категорія калокагатії: істина-добро-краса.
8. Мімезис як художній метод античної естетики.
9. Трансформація поняття катарсису від Платона до Арістотеля.
10. Гомерівський епос і становлення соціального часу.
11. Скульптура і усвідомлення соціальної суті тілесності.
12. Антична трагедія і відкриття свідомості.
13. Софокл «Антигона». Загальна характеристика
14. Есхіл «Прометей прикутий». Загальна характеристика

15. Еврипід «Медея». Загальна характеристика
16. Еврипід «Вакханки». Загальна характеристика
17. Арістофан «Хмари». Загальна характеристика
18. Особливості античного театру
19. Як тлумачення Платоном природи прекрасного в мистецтві впливає на соціальні можливості художньої творчості.
20. Якою мірою, за Аристотелем, можливе досягнення художньої довершеності на основі негативного матеріалу – як вирішується ним проблема «мистецтво і зло».
21. Культурно-історичне значення античної естетики

ЛІТЕРАТУРА

1. Античні поетики: Арістотель. Поетика. Псевдо-Лонгін. Про високе. Гораций. Про поетичне мистецтво. - Київ: Грамота, 2007. - 168 с.
2. Гилберт К., Кун Г. История эстетики. Пер. с англ. - СПб.: Алетейя, 2000 — 653 с.
3. Лосев А.Ф. Критика платонизма у Аристотеля / Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность. - Москва, Мысль, 1994. – 920 с.
4. Лосев А.Ф. Эрос у Платона / Лосев А.Ф. Бытие. Имя. Космос. - М.: Мысль, 1993.- 958 с.