

Міністерство освіти і науки України
Національний університет «Києво-Могилянська академія»
Факультет гуманітарних наук
Кафедра культурології



Курсова робота
освітньо-кваліфікаційний рівень – бакалавр
на тему: **«Мистецтво як проблема»**

Виконала:
студентка 3-го року навчання,
спеціальності 034 Культурологія
Раковська Єлизавета Миколаївна

Керівник Івашина Олександр
Олексійович, старший викладач кафедри культурології

КИЇВ 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ І. ОКРЕСЛЕННЯ КРИТЕРІЮ ТВОРУ МИСТЕЦТВА ЧЕРЕЗ АНАЛІЗ СТАНОВЛЕННЯ ОСНОВНИХ КАТЕГОРІЙ МИСТЕЦТВА	
1.1. Категорії мистецтва від Античності до епохи Відродження.....	5
1.2. Епоха Просвітництва як період переосмислення категорій. Становлення естетики як поняття.....	10
1.3. Вплив німецького ідеалізму на формування вектору визначення твору мистецтва та прекрасного в умовах соціокультурних та світоглядних змін епохи.....	15
РОЗДІЛ ІІ. ЗАРОДЖЕННЯ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА ТА ПОСТУПОВА ТРАНСФОРМАЦІЯ КРИТЕРІЮ.	
2.1. Поява мистецької контркультури у ХІХ столітті та її проблематика.....	17
2.2. Мистецтво ХХ століття як етап радикальних змін у категоріях мистецтва. Трансформація категорій краси та наслідування.....	22
РОЗДІЛ ІІІ. АСПЕКТИ МИСТЕЦТВА ПОСТМОДІЗМУ.	
3.1. Проблема актуальності теорій мистецтва попередніх століть та вплив сучасного інформаційного поля на критерій мистецтва.....	27
ВИСНОВКИ.....	29
Список джерел.....	30
Додатки	34

Вступ

Актуальність теми дослідження. Проблема обґрунтування критерію твору мистецтва хвилювала філософів всіх часів, від Античності і до сьогодення. Внаслідок довгої та неодмінно насиченої еволюції, трансформації, як радикальній, так і поступовій, підлягали категорії, функції та теорії мистецтва. Актуальність питання “що таке мистецтво?” для сьогодення є наскрізною через низку факторів. Серед останніх і насичене інформаційне поле, що нас оточує, і споживацьке суспільство, в якому ми живемо, і, як найочевидніший аспект – множина напрямів та мистецьких доктрин, що мають місце у глобалізованому сучасному світі.

Об’єктом дослідження є філософія мистецтва.

Предметом дослідження є критерій мистецтва та категорії останнього; трансформація естетики та визначення твору мистецтва та актуальність існуючих теорій мистецтва для сьогодення.

Мета роботи полягає у дослідженні категорій мистецтва та естетики як опорних точок для визначення твору мистецтва, з огляду на філософію мистецтва культурних епох минулого.

Мета роботи досягається через наступні **завдання**:

1. Окреслити зародження категорій мистецтва та прослідкувати їхню еволюцію як теоретичну базу для дослідження радикальних змін у критерії мистецтва XX та XXI століть.
2. Проаналізувати основні філософські доктрини та естетичні концепції минулого та обґрунтування ролі та визначення в них мистецтва як поняття.
3. Виокремити каталізатори трансформацій категорій та критерію мистецтва.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період від IV ст. до н. е. до XXI століття.

Методологія. Основними методами дослідження є джерелознавчий, мистецтвознавчий та історико-порівняльний. Метод теоретичного узагальнення використано для підбиття підсумків дослідження.

Огляд літератури та джерел. Джерела, використані у роботі є достатньо варіативними через проблематику теми дослідження, що вона знаходиться на перетині філософії, культурології та мистецтвознавства. До уваги були взяті:

- філософські праці, що вплинули на формування та еволюцію категорій та критерію мистецтва;
- книги, присвячені аналізу естетичних концепцій минулого та сьогодення, а також огляду філософських доктрин, що вплинули на теорію мистецтва конкретної епохи;
- енциклопедичні словники
- наукові статті

До дослідження були залучені

Структура роботи. Робота складається з вступу, трьох розділів, шести підрозділів та висновків.

Розділ I. Окреслення критерію твору мистецтва через становлення основних категорій мистецтва.

1.1. Категорії мистецтва від Античності до епохи Відродження.

Поняття «мистецтво» та сенс, що в нього вкладається, пройшли неабиякий шлях від зародження і до сьогодення. Можна стверджувати, що визначення мистецтва (яких існує множина) як такого досі ставиться під сумнів та провокує питання як мистецтвознавців, так і культурологів, так і філософів. Важливою є наступна теза: проблема визначення мистецтва є, насамперед, філософською, а от застосування цього визначення та його роль стосуватиметься і культурологічного дискурсу [1; 16]. Так, дана робота є безпосередньо дотичною до онтології та епістемології.

Власні визначення поняття «мистецтво» запропоновані незліченною кількістю публічних осіб, митців та поціновувачів, естетів та філософів: серед перших і абстрактні трактування, і поетично-художні, і максимально ґрунтовні та конкретні. Проте питання, чи можна це поняття піддати критерію об'єктивному, досі лишається, як мінімум, певною мірою, відкритим.

Аби розглядати теорії мистецтва, його критерії, що мають місце та є, загалом, релевантними для сьогодення, доречним є прослідкувати їхній розвиток у минулому. Теорії та категорії мистецтва пройшли непростий шлях від зародження і до наших часів, та перш ніж розглянути їхню класифікацію, варто зазначити ще один нюанс, пов'язаний із абсолютно логічним, дещо фундаментальним поняттям у рамках теми. Так, важливим кордоном, який, неодмінно, варто визначити – це розмежування теорій виникнення мистецтва та теорій мистецтва. Обґрунтування у даній роботі перших, хоч і здається цілком доречним, насправді, вартує окремого

дослідження. Другі ж – безпосередньо стосуються теми дослідження, та власне про них йтиме мова надалі.

Так, можна говорити про наскрізну роль деяких категорій в мистецтві, як про один із характерних критеріїв. Приблизно до кінця XVIII - середини XIX століття (за різними джерелами – зародження сучасного мистецтва) відповідь на питання «що робить твір мистецтвом?» обґрунтувати було легше, ніж після зародження сучасного мистецтва. Працювали формули, сформульовані ще давньогрецькими філософами, хоч і унікально переосмислені кожною епохою. Ця формула ґрунтувалась на таких категоріях, як прекрасне, гармонія, міметичність, катарсис [27]. Після Античних Часів і аж до епохи Просвітництва розмежування деяких вищезазначених термінів буде досить умовним. Так, питання нетотожності теорії естетики та теорії мистецтва було вирішене тільки в кінці XVIII століття (із безпосередньою появою терміну «естетика»). Тому перетин понять, скажімо, гармонії та наслідування, естетики та прекрасного тощо, тією, чи іншою мірою, має місце.

Однією із фундаментальних категорій мистецтва (і до сьогодні) є мімезис¹, сам термін за походженням є грецьким та перекладається як «наслідування» [28]. До ґрунтового формулювання терміну доклали давньогрецькі філософи Платон та Арістотель у V-IV столітті до н.е. [28] Більше того, їхньому авторству належать фундаментальні теорії та твердження стосовно мистецтва, хоч і дещо полярні. Повертаючись до мімезису, Платон у творі «Держава»² не тільки аналізує це поняття, а і висловлює, базуючись частково на концепції наслідування, власне (негативне) ставлення до мистецтва загалом. «Згідно з філософом,

¹ Мімезис – одне з фундаментальних понять естетичної теорії, що тлумачить художню діяльність людини як наслідування нею природи, як відтворення її предметності, процесуальності у знаках різних видів мистецтва.

² «Держава» - вважається центральною працею Платона, в якій він розвиває розуміння справедливості та ідей на прикладі власної концепції ідеальної держави. Написана в 360-370-і роки до н. е.

імітування складає основу будь-якої творчості. Мистецтва обмежуються імітуванням предметів та явищ матеріального світу, в чому Платон вбачав фундаментальну недосконалість та обмеженість. Сам матеріальний світ, по своїй суті, є наслідуванням єдиноістинному світові ідей. Тож наслідування наслідування, яке спостерігається, наприклад, у живописі або скульптурі, постає дуже далеко від істини» [2]. Прагнення останньої для філософа було неодмінним пріоритетом.

Арістотель у праці «Поетика», своєю чергою, висунув наступні тези стосовно мімезису: по-перше, «людині, загалом, характерне наслідування, воно відрізняє її від інших живих створінь», а, по-друге, «наслідування приносить людині задоволення» (Арістотель наводить приклад творів мистецтва, як таких предметів, споглядання яких приносить задоволення навіть за умови, що зображувані об'єкти в реальному світі можуть викликати у нас відразу; як, скажімо, трупи людей або тварин) [4; 1068]. Дана праця філософа, взагалі-то, присвячена теорії драми, представлена роздумами стосовно драми, поезії та епосу, проте висловлені тези цілком можна трактувати як фундаментальні засади мистецтва, як пояснення того, чим є останнє, якою є його функція та того, яку роль воно відіграє в житті людини.

З плином часу, теорія мімезису, її актуальність та поширеність для конкретної епохи варіювалась. Наприклад, цінність митця була абсолютно обумовлена його здатністю передати максимально наближене до дійсності зображення у Ренесансі³, хоч і варто додати, що це не було єдиним критерієм для оцінки творів, які могли претендували на приналежність до мистецтва.

³ Ренесанс - період розквіту, піднесення наук, мистецтва, літератури в ряді країн Європи, що внаслідок зародження капіталізму прийшов у XIV—XVI ст. на зміну Середньовіччю

Окремим концептом, проблематика і еволюція якого є дуже дотичною до проблематики визначення твору мистецтва та який варто розглянути ґрунтовно – естетика. Хоч термін і був сформульований у кінці XVIII століття (1754 рік) О. Баумґартеном, зародження тверджень та теорій, що описували суть, форму та критерії прекрасного, відноситься до часів Античності [29]. Вище зазначалось, що мистецтво має бути прекрасним (ця теза залишатиметься актуальним критерієм протягом багатьох століть), а прекрасне греками вбачалось гармонійним, математично (чисельно) пропорційним, міметичним, а також, в силу соціально-світоглядного підґрунтя, тілесним та пластичним [5;3].

Із приходом епохи Середньовіччя, як зазначає дослідник Умберто Еко, «трактування прекрасного успадкувало левову частку естетичної проблематики від класичної давнини, проте наділило ці теми новим смислом, співвіднівши їх із характерним для християнського світосприйняття усвідомленням людини, світу та блаженного» [6;7].

Більше того, Середньовічна теорія мистецтва, яку доречно зазначити на правах створення контексту для аналізу естетичної концепції цього періоду, є темою досить неоднозначною та сповненою нюансів, специфічних для сприйняття сучасною людиною. Нюанси ці можна охарактеризувати наступним чином: визначення мистецтва, пропонуємі нам даним періодом, як, наприклад, «мистецтво є правильним визначенням того, що створюється», або мистецтво є початок створення та роздумів над тим, що має створювати», справляють враження тверджень, що не мають конкретного автора [6;59]. Все ж, основою таких тез лишаються праці Арістотеля та грецька традиція, загалом [6;59]. Концепція наслідування залишилась, проте була переосмислена таким чином, що мистецтво наслідує природу, проте не копіює все те, що природа пропонує в якості взірця; у такому наслідуванні має місце винахід та переробка [6;60]. Так, Середньовічна теорія мистецтва являє собою

філософію формотворчості, яка втілюється за допомогою техніки, що нею володіє людина, а також за допомогою стосунків між людською і природною формотворчістю [6;60]. Підтвердження вищезазначеного можемо спостерігати, зокрема, в мистецтві живопису. Якщо подивитись на картини епохи Середньовіччя, то очевидним стає той факт, що вони і близько не є відзеркаленням дійсності. Проте вони все ще наслідують реальний світ, хоч і із специфічною та сумнівною точністю. Остання просто не була метою тогочасного мистецтва. Так, можна говорити про змінене трактування мімезису у Середньовіччі, проте точно не можна говорити про відвернення від цього принципу, або його заперечення.

На прикладі епохи Ренесансу можна побачити, що естетика як поняття є багатогранною, та опис її на базисі винятково світоглядної системи, скажімо, певного періоду, або зведення до якогось єдиного принципу, є дещо поверхневим та примітивним. Дослідник А. Лосєв, наприклад, стверджує, що більш актуальним є виклад естетики Відродження, в першу чергу, «за окремими точками зору, які у найбільш різноманітних комбінаціях та дозуваннях трапляються майже у всіх представників даної епохи» [7]. Тому, хоч і доречним є виклад основних рис епохи Ренесансу (відродження античного ідеалу прекрасної, гармонійної людини; зародження та розвиток ідей гуманізму; деяка відкритість тогочасної людини до світу; направленість людини на саму себе та неоплатонізм (підстрочник) як невід’ємна для Відродження філософська концепція), естетика цього періоду представлена неабиякою неоднорідністю та її можна характеризувати як змінну, а не статичну [8].

«Одним із наскрізних та найбільш значущих принципів естетики Ренесансу є довіра до людського зору як такого, без античної космології і без середньовічної теології» [7]. В цей період людина вперше усвідомила, що суб’єктивно-чуттєва картина світу, що нею спостерігається, не є вигадкою, ілюзією, або умоспоглядальним емпіризмом, а що те, що ми

бачимо – це і є справжня дійсність [7]. А. Лосєв, як варто зазначити, наголошує на тому, що ренесансна естетика пропагує наслідування природі не гірше за античну [7]. Головна відмінність полягає у тому, що на першому плані в даний період постає не стільки природа, скільки художник. [7] Останній у власній творчості прагне відкрити ту красу, яку приховує природа [7]. Цінність митця обумовлюється технічною майстерністю, професійною самостійністю, вченістю та вмінням створити живий та самодостатній твір мистецтва [7].

Естетика Ренесансу базується на стихійному самоствердженні людської особистості як у її творчому ставленні до всього, що її оточує, так і до себе самої. [8] Світ та життя існували у просторі, що його необхідно було побороти та підкорити його собі в контексті творчості, а у людини були наявні розумові здібності та жага їх застосувати практично. [8] В цей період люди прагнули абсолютизувати людський розум та потяг останнього до вічного прогресу [8].

1.2. Епоха Просвітництва як період переосмислення категорій.

Становлення естетики як поняття.

Так, на зміну космоцентризму Античності, світоглядному дуалізму й теологічності Середніх Віків, відродженню людини як центральної фігури у просторі у Ренесансі, прийшла епоха Просвітництва⁴. Соціально-історичні та світоглядні аспекти цього періоду, такі як індустріальна революція, явне та глобальне пришвидшення обміну інформації (подорожування, розвиток науки тощо) неабияк відбилися на розвитку філософії (та багатьох інших царин життя, безумовно). В останній суттєва увага була приділена естетиці та теоретизації мистецтва. XVIII століття,

⁴ Просвітництво - широка ідейна течія, яка відображала антифеодальний, антиабсолютистський настрій освіченої частини населення у другій половині XVII-XVIII ст.

представлене такими персоналіями, як Вольтер, І.-В. Гете, І. Кант, безсумнівно, стало окремим поворотним етапом для розвитку естетичних концепцій та поставило питання як визначення, так і функцій мистецтва у новий контекст.

В центрі уваги просвітників поставала проблема сумісності особистого та суспільного інтересу, гармонії між егоїзмом та симпатією [9;75]. Просвітницький рух мав широкий, загальноєвропейський масштаб. Хоч і у кожній країні дана ідеологія мала свій специфічний прояв, проте мала також і загальні риси [10; 217]. Згідно з В. Шестаковим, серед них, по-перше ворожість відносно кріпосництва, середньовічної відсталості у будь-якому прояві; по-друге, захист самоуправління, свободи, «європейських форм життя»; і, по-третє, відстоювання інтересів народу та пов'язаний з цим «історичний оптимізм» [10;217].

Дані риси по-своєму проявились і у естетичних вченнях просвітників [10; 217]. Вони вбачали в мистецтві дієвий засіб виховання моральності, встановлення гармонії суспільних інтересів, подолання протиріч, як вже було частково зазначено вище, між особистими, егоїстичними та суспільними інтересами людей [10;217]. Більше того, естетика Просвітництва ввела та розробила велику кількість естетичних категорій: смаку, грації, гармонії, наслідування [10; 217]. Разом з тим, вона дала глибоке висвітлення таких проблем мистецтва, як проблема творчого методу, ідеалу, конфлікту, характеру [10; 218]. Шестаков зазначає, що зародження ідей Просвітництва, їхні витoki, мали місце у Англії, хоч і були, значною мірою, пізніше розвинуті у Франції та Німеччині [10; 218]. Проте деякі дослідники пов'язують початок епохи із тезою Рене Декарта «Я мислю, отже я єсьм», вперше висловленій у «Розмірковуваннях про метод» (1637 року) [16].

Так чи інакше, доречним є розгляд представників англійського Просвітництва та їхній вплив на розвиток естетики. Одним із засновників

вважається Джон Локк [10; 218]. В його естетиці наскрізними є тези ренесансного неоплатонізму, а вищою формою прояву краси в людині Локк вважає грацію [10;218]. Остання для нього є природною красою, вона ж є проявом свободи в рамках етикету. Саме починаючи з Локка, поняття грації набуває широкого розповсюдження у етичних та естетичних теоріях Просвітництва [10;220].

Філософія Локка суттєво вплинула на подальший розвиток англійської естетики. Так, одним із його послідовників став А. Е. К. Шефтсбері. Філософія Шефтсбері також багато запозичує з неоплатонізму, проте ґрунтовно його переосмислює, синтезуючи неоплатонічну образність викладу, діалогічну форму мислення та вчення про творчу енергію форми із просвітницьким раціоналізмом, природньонауковою картиною світу та визнанням розуму в якості найвищого критерію істини [10;221].

У філософії Шефтсбері фігурує і поняття краси. Воно трактується як певний вид гармонії [10; 223]. Саме гармонія розкриває внутрішню природу прекрасного, ілюструючи зв'язок останнього з істиною та добром [10;224]. Щодо внеску філософа у розвиток естетичної думки, він обґрунтував принциповий та тілесний зв'язок мистецтва та моральності, розвив думку про творчу, споглядальну роль мистецтва, про цінність краси в природі, відстоював погляд на прекрасне як на віддзеркалення світової гармонії [10;225]. Він ввів в естетику такі поняття, як «геній», «ентузіазм», «гумор» та «іронія» [10; 225].

Англійське просвітництво представлене ще деякими нововведеннями та обґрунтованими оформленнями категорій естетики, до чого суттєвий внесок був зроблений такими філософами, як Ф. Хатчерсон, Е. Берк, Д. Г'юм та Ч. Евісон. Зупиняючись на Хатчерсоні, варто зазначити, що його ідеї є досить дотичними до ідеалістичної думки Шефтсбері, за яку останнього неодноразово критикували [10; 225].

Хатчерсон виступив на захист філософа, при цьому поглибивши та розвивши цей ідеалістичний бік його естетики [10; 226].

На думку Хатчерсона, в основі наших уявлень про красу, порядок і гармонію лежить деяке внутрішнє відчуття [10; 226]. «Раціональне знання не може замінити свідчення почуттів у пізнанні прекрасного» [10;227]. Так були обґрунтовані сенсуалістські принципи естетики [10;227].

Хатчерсоном також було висунуто вчення про два види краси: абсолютну та відносну [10; 227]. До першого типу можна віднести красу, яка сприймається без порівняння із будь-чим зовнішнім, наслідуванням або образом якого може слугувати даний предмет, сюди можна віднести красу явищ та предметів природи, геометричних фігур, або законів науки [10; 227]. Універсальним законом краси цього типу Хатчерсон виводить єдність у різноманітті (підстрочник) [10;227]. Щодо краси відносної, «її ми сприймаємо у предметах, що вони зазвичай вважаються наслідуваннями або подібностями чогось» [10; 228]. Ця краса стосується царини мистецтва, яке завжди є наслідуванням; краса, що твориться живописом та поезією, є такою [10;228].

Отже, Хатчерсон приділив суттєву увагу визначенню краси, яка, як вже наголошувалось, є однією з фундаментальних категорій мистецтва. А за наявної бази закладених та сформульованих визначень останніх аналізувати критерій мистецтва стає задачею, значно простішою. Так, розвиток сенсуалістських принципів естетики був характерний філософу Е. Бйорку, твори якого, зокрема, «Роздуми про французьку революцію» (1790 р.), присвячений наступним категоріям: прекрасне та піднесене [10;230]. Пізніше ці категорії виступатимуть фундаментом для поглиблення та деталізації власної естетичної теорії І. Канта. Резюмувати Бйорка можна наступним чином: функція прекрасного полягає у розслабленні нервів, а піднесеного - у, навпаки, напруженні їх та оживленні [10; 230].

Розвиток сенсуалістської естетики також доречно пов'язувати із іменем Давіда Г'юма [10; 231]. Він розвив першу в контексті суб'єктивного ідеалізму. Саме Г'юм торкається проблеми смаку у трактаті «Про норму смаку».

Останній представник англійського Просвітництва, якого необхідно згадати, Чарльз Евісон, у своїй філософії гостро поставив питання стосовно природи художнього наслідування [10;232]. Принципу наслідування природі він протиставляє принцип «вираження» [10;232]. Так, категорії естетики та мистецтва, сформульовані англійською естетикою надалі ширитимуться та будуть поглиблені та деталізовані представниками, окрім іншого, німецького та французького Просвітництва [10; 233]. Розглядаючи останніх, варто зазначити що ґрунтовні та вже структурні концепції естетики, створили значно більш чіткий вектор для критерію мистецтва та його подальшої еволюції. Саме актуальність цих критеріїв пізніше буде розглянута філософами та теоретиками мистецтва XX та XXI століть. Можна стверджувати, що філософія мистецтва у сьогоденні досі звертається (хоч і ставлячи під питання актуальність) до концепцій, висунутих такими філософами як Вольтер, І. Кант, Г. Гегель.

Зупиняючись на французькому просвітникові Вольтері, можна стверджувати його бачення мистецтва як потужного засобу виховання, як одну з наскрізних (хоч і, звичайно, далеко не єдиних) тез у творах, що стосуються естетики [10; 240]. Важливим для теми дослідження є стаття Вольтера «Прекрасне», яка обґрунтовує відносний характер краси. Так само і визначення прекрасного є відносними. [10; 241]. Філософ також виділяє поняття «вишуканість», визначаючи його поєднанням точності та приємності, при цьому він розмежовує вишуканість та грацію [10;242].

В контексті французького Просвітництва також доречно зазначити Д. Дідро. Естетичні його погляди формувались у боротьбі з придворним мистецтвом та академічним класицизмом [10; 243]. Ним розробляється

теорія просвітницького реалізму, критерієм художності для якої можна виокремити відповідність твору мистецтва природі [10;244]. Проте варто зазначити, що наслідування природі для Дідро не є винятково механічним, простим копіюванням. Навпаки, філософ розкриває складну діалектику природи та ідеалу, яка закладена в основі художнього відображення дійсності [10; 245]. Так, Дідро ставить прагнення до ідеалу у мистецтві дуже високо, та, загалом, досліджує у своїх творах суть даної категорії.

1.3. Вплив німецького ідеалізму на формування вектору визначення твору мистецтва та прекрасного в умовах соціокультурних та світоглядних змін епохи.

Епоха Просвітництва представлена численними персоналіями, які обґрунтували теорію естетики, і надавши дуже системне визначення фундаментальним її категоріям, і чітко формуючи проблематику тогочасного мистецтва (як і мистецтва загалом). Проте подальший розвиток філософії поглибив теоретизацію мистецтва та естетики ще більшою мірою. Актуально зупинитись на епосі позитивізму, яка представлена формуванням німецького ідеалізму. Німецька класична філософія об'єднує І. Канта, І. Фіхте, Ф. Шеллінга та Г. Гегеля [11]. Вплив кожного із вищезазначених персоналій на мистецтво є колосальним, проте подальший розвиток категорій мистецтва у філософії та естетиці, наприклад, XIX століття, великою мірою заснований на ідеях Канта, висловлених у одній із трьох найвизначніших його праць («Критика чистого розуму» (1781 р./ 1787 р.), «Критика практичного розуму» (1788 р.) та «Критика здатності судження» (1790 р.)). Перша досліджує пізнавальну здатність розуму, друга зосереджується на ролі та концепції етики, а третя присвячена естетиці та теології [11]. Можна говорити про філософію Канта у перших двох «Критиках...» як про позбавлену

системності, не дивлячись на пов'язаність творів між собою [11; 82]. Мостом між проблемами природи та свободи, науки та моральності став третій світ - світ краси, обґрунтований у «Критиці здатності судження» [11; 83]. Важливою тезою у останній з зазначених праць є дослідження розділення філософом краси на прекрасне та піднесене (хоч і сам поділ був обґрунтований ще у 1757 році, як зазначалось вище) [17]. Доречною для цих двох категорій є аналогія із аполонічним та діонісійським початками відповідно. Прекрасне представлене мірою, порядком та гармонією форми [17]. Споглядання прекрасного приносить людині позитивні емоції, задоволення. Піднесене, на противагу, справляє неабиякої сили враження, викликає сильні емоції, до яких можна віднести і страх, і розпач тощо [17]. Проте варто додати, що об'єкт зображення може викликати негативну емоцію, сам по собі, а його ілюстрація у творі мистецтва, дистанціюючи глядача від об'єкту, приносить останньому задоволення [17].

Згідно з Кантом, судження про красу базується на відчутті, вона переходить з об'єктивної категорії в суб'єктивну через взаємодію з людиною [17]. Мистецтво, з точки зору філософа, є виставленням або вираженням естетичних ідей [17].

Переходячи до іншого представника німецької класичної філософії Г. Гегеля, варто зазначити, що він створює власну філософську систему, де мистецтво є наближенням перемоги духу над матерією [18]. Воно є ідеєю, що проникає в матерію та змінює останню згідно з власним образом [18]. Ідея з одного боку та матерія з іншого є двома необхідними та неподільними факторами прекрасного [18]. Матерія, яку використовує ідея для свого втілення залежно від зовнішніх факторів є або радше покладистою, або «бунтівною», звідки і з'являється множина видів мистецтва [18].

Так, XVIII століття представлене розвитком і філософських доктрин, які поставили нові питання до поняття мистецтва, і появою нових стилів та напрямів у мистецтві, зокрема, бароко та, пізніше, неокласицизму. Кожен із них висував власні естетичні та мистецькі цінності.

Розділ II. Зародження сучасного мистецтва та зміна поступова зміна критерію.

2.1. Поява мистецької контркультури у XIX столітті та її проблематика.

Із зародженням сучасного мистецтва критерій визначення останнього поступово, проте впевнено стає все більш неоднозначним. Думки дослідників стосовно того, що безпосередньо можна вважати точкою відліку для сучасного мистецтва досі варіюються. Проте більшість погоджуються із тим, що хронологічно цей період відповідно зародився і тривав від кінця XIX та до середини XX століття [12]. Модернізм, безумовно, окремими рисами та специфічно проявлявся для кожного виду мистецтва, тож і перші модерністські твори не датуватимуться в рамках навіть одного десятиліття. Так, у літературі модернізм зародиться на аж початку XX століття та хронологічно асоціюватиметься із Першою світовою війною, а для живопису це відбудеться значно раніше [12]. Доречним здається розглянути останній, оскільки на його прикладі досить суттєво прослідковується проблематика критерію твору мистецтва.

Деякі дослідники як перший модерністський твір виділяють «Сніданок на траві» Едуарда Мане 1863 року створення [13] (Дод. 1). Точкою відліку модернізму картину охрестили з тих причин, що стиль написання та тематика зображення йде проти тогочасної академічної традиції. Традиційний живопис XIX століття зображував переважно фігур

історичного значення та, загалом, події минульщини, а також міфологічні сюжети, при цьому використовувалась класична перспектива, а тематики зображення можна характеризувати як високі, радше, ніж як побутові [13]. Центральний сюжет «Сніданку...» - буржуазний пікнік [14; 32]. Зображені двоє гарно одягнутих чоловіків та оголена жінка. Ймовірно, картина б не була так розкритикована Академією⁵, якби Мане зобразив персонажів з міфологічного сюжету, проте вибір художника впав на людей зі свого середовища – двох упізнаваних паризьких денді [14;32].

«Сніданок на траві» першочергово задумувався для представлення на Паризькому салоні⁶, проте через радикальну критику журі був виставлений на Салоні знедолених⁷, створеному за ініціативи Наполеона [14; 32]. Картина не знаходить і підтримки у публіки та була сприйнята як провокація і неповага до принципів академічного мистецтва [13].

Сьогодні Е. Мане іменують одним із зачинателів імпресіонізму⁸, жанру, з якого, по суті, почала свій розвиток мистецька контркультура. На період його творчості припадає етап становлення середовища для молодих та амбітних художників із новим баченням, що останньому протиставляється традиція, диктована Академією [14].

Так, подією, яку варто розглянути як неодмінно впливову для подальшого розвитку і тогочасного сучасного мистецтва, і, зокрема, становлення імпресіонізму, – є публікація есе, написаного у 1863 році Ш. Бодлером, «Поет сучасного життя». Паризький поет, письменник та

⁵ У Франції в епоху короля Людовика XVI, в 1648 р. затверджується Королівська академія живопису

⁶ Салон - всесвітньо відома, офіційна виставка творів мистецтва, що досить регулярно відбувається в Парижі, яку проводить Французька академія мистецтв

⁷ Салон знедолених - виставка, на якій були представлені полотна і скульптури, відкинуті в 1860-х - 1870-х роках журі Паризького Салону.

⁸ Імпресіонізм - мистецька течія у живописі, а також у літературі та музиці, яка виникла в 1860-х роках та остаточно сформувалася на початку 20 століття у Франції. Засновники імпресіонізму - як і символізму та експресіонізму діяли на противагу реалізму.

критик, що він на час публікації есе вже мав стабільну та досить визначну репутацію, став на захист митців, яких більшість ще зневажала та відкидала [14;34]. Багато ідей, висловлених у «Поеті...» лягли в основу імпресіонізму. Можна навіть стверджувати, що текст став деякою мірою програмним для митців, які перебували в розпачі від конфліктів з Академією та від дисонансу свого бачення мистецтва та традиції, яка поки ще впевнено та непорушно критикувала новаторство [14; 35]. Бодлер, окрім іншого, пише: «У замальовках звичаїв буржуазного побуту... є ... певна швидкоплинність, яка вимагає від митця відповідної швидкості виконання» [15].

Починаючи із другої половини XIX століття, в цілому, в геометричній прогресії починає ширитись та розвиватись опозиція традиційному уявленню про мистецтво [14]. З'являється вислів, що пізніше трансформувався у деяку концепцію: «Мистецтво заради мистецтва». Хоч і з'явившись вперше у друці ще у 1833 році, пізніше він починає співвідноситися із творчістю митців-опозиціонерів [30]. Деякий канон, до цього періоду дуже вдало створений та впевнено диктуємий Академією, в світлі подій та інновацій соціального, політичного та культурного характеру, поступово переставав відповідати на соціальний запит у питаннях мистецтва. У рамках живопису доля радикального відвернення від академічного мистецтва випала Франції, прикладом чого вже виступив вище Мане. Серед вищезазначених подій і різкі політичні зміни, і швидкий технічний прогрес (характерний, звичайно, і іншим країнам). Та в культурно-мистецькій сфері відбулось те, що безпосередньо поставило під сумнів як актуальність Академії з її теорією мистецтва, так і множину мистецьких категорій, що вони раніше безперешкодно мали місце та загальну доречність.

Радикальний поворот відбувся із появою фотографії, що датується 1822 роком. Проте доречним здається зосередитись на дещо пізнішому

творі, який, зокрема, розглядає Артур Данто та який, в деякому контексті, можна навіть вважати початком кінематографу. Так, у 1877 році Едвард Мейбрідж провів експеримент, який був (вдалою) спробою дізнатись, чи під час бігу коня всі чотири копита є відірваними від землі [31] (Дод 2). Людське око не могло (і досі не може) зафіксувати те, що змогли декілька камер.

Із проведенням вищеописаного експерименту у другій половині XIX століття мистецький світ зіштовхується із питанням того, що має бути орієнтиром для мистецтва: те, що фіксує людське око, або ж, те, що фіксує камера. З'явився ще ряд питань: наприклад, чи можна вважати фотографію мистецтвом, якщо, скажімо, живописцю необхідно застосувати всю свою майстерність, аби передати на холсті максимально наближене до дійсності зображення, а фотографу - зробити лише кілька кліків камерою; якою тепер є роль мімезису у творах мистецтва, якщо фотографія є абсолютним віддзеркаленням цього поняття, яке раніше виступало фундаментальною категорією мистецтва [1].

Варто також зазначити історичний, соціальний та філософський контекст другої половини XIX століття як важливий фактор змін у більшості царин життя, що, своєю чергою, відбилось і на мистецтві. Так, цей період представлений зародженням декадансу, поняттям *fin de siècle*, активним творчим пошуком молодих митців нових способів синтезу форми та змісту у мистецтві, що результувало у появу множини напрямів у мистецтві, а також філософськими доктринами, що розвивались на підґрунті, закладеним, великою мірою, І. Кантом (та німецьким ідеалізмом, в цілому).

Поняття «декадансу», як зазначає С. Зенкін, фактично було спробою переосмислити сучасність, тобто новий етап соціокультурної Європи, який за масштабами можна порівняти з Відродженням [19]. Більше того, смисли, що вкладаються в поняття «*fin de siècle*» та ідеї

декадансу є дотичними. Так, перше з вищезазначених дослівно перекладається як «кінець століття», проте означали ним не хронологічний аспект, а, радше, комплекс світоглядних, моральних та культурних настроїв тогочасного суспільства [32]. У більшості літературних творів ужиток терміну співвідноситься із трагізмом та негативом, занепадом [20]. Кінцеве концептуальне закріплення цього поняття відбулось вже у 1890-ті роки у Німеччині, хоча і мав місце вплив переважно Франції, представлений, зокрема, твором М. Нордау «Виродження» (1892 р.) [19]. Книга розкриває синтез головних тем епохи, а сам вираз після її публікації облетів весь світ, що свідчило про його необхідність [20].

Філософські течії другої половини ХІХ століття, на яких актуально зосередитись в рамках мистецького дискурсу – марксизм та екзистенціалізм. Розглядаючи першу доктрину, засновану К. Марксом та Ф. Енгельсом, як філософське вчення (оскільки також розрізняють марксизм як доктрину, що вплинула на економіку соціологію тощо, та марксизм як політичну течію), варто виокремити наступні тези. По-перше, Маркс, з одного боку, засуджує філософію за її умоглядну свідомість, а з іншого – підкреслює необхідність втілення філософії у дійсність [35]. Відомою та доречною для опису є його тезис: «Філософи тільки з різних боків пояснили світ, проте справа полягає в тому, аби його змінювати» [35]. Предметом марксистської філософії, з точки зору Ф. Енгельса, є загальний діалектичний⁹ процес як у природі, так і у суспільстві. У питаннях естетики марксизм стверджує наскрізне значення життєвого змісту мистецтва та його ідейного смислу [35].

Розглядаючи вплив філософії екзистенціалізму на теорію мистецтва, доречно зосередитись на доктрині німецького філософа Ф.

⁹ Діалектика – вчення про протилежності та відмінності

Ніцше. Серед основних його досягнень: заснування «філософії життя»¹⁰, переосмислення поняття волі та влади, що останні пронизують всю природу та є стимулами еволюції, а також введення поняття соціального буття як діонісійського та аполонічного начал [23]. Філософія життя представлена протиставленням раціональному пізнанню інтуїтивності, яка охоплює динаміку життя, індивідуальну природу предмета або історичної події [21].

Думка філософа про проблематику мистецтва та естетики представлена окремою концепцією культури, висловленій у творі «Народження трагедії з духу музики» (1872 р.), хоч і подальші його праці також представлені розглядом, окрім іншого, проблем культури [22]. Культура для Ніцше є вираженням закладеної в людину космічної «волі до життя», а суттєвими категоріями як для культури, так і, зокрема, для мистецтва для філософа виступають аполонічне та діонісійське начала [23]. Діонісійське начало у культурі пов'язане із безконтрольними, інстинктивними реакціями людини на прояви дійсності, із хаотичним світом емоцій, а аполонічне – із гармонією, спокоєм, категорією краси та чіткої форми [22]. Людина для Ніцше є джерелом порядку та структури у космосі, а краса, згідно з філософом, – в очах того, хто дивиться [23]. Людина є джерелом та першопричиною краси. Мистецтво для Ніцше не є наслідуванням природи у первинному сенсі, а метафізичним доповненням, яке розкриває трансцендентність першої [23]. Як функцію мистецтва філософ виділяє покращення та підтримання життя як такого [23].

2.2. Мистецтво XX століття як етап радикальних змін у категоріях мистецтва. Трансформація категорій краси та наслідування.

¹⁰ Філософія життя – філософський напрям, який склався у другій половині XIX ст. у Німеччині та Франції, представниками якого вважаються Ф. Ніцше, В. Дільтей, Г. Зіммель та ін.

Зворотнім боком декадансу та наскрізної ідеї занепаду була надія на краще майбутнє та прогрес в очікуванні нового століття. Колосальний технологічний прогрес, дві, досі небачених масштабів, війни, формування нового інформаційного простору із становленням діджитал-ери, революційні зрушення у всіх царинах життя на Заході, кардинально новий етап розвитку науки, поява масової культури – далеко не повний перелік історичних подій, що поставили в нові умови життя людини та спровокували радикальні світоглядні трансформації в рамках лише ста років. Філософія, естетичні концепції та мистецтво, як вже прослідковується на прикладі другої половини XIX століття, тонко реагували на всі вищезазначені події.

Варто зазначити, що безпосередній аналіз історії мистецтв XX століття навіть в рамках тогочасної філософії та категорій мистецтва є заняттям дуже комплексним, тож доречно зосередитись на трансформації критерію твору мистецтва та світоглядних засад, що спричинили останню.

Так, А. Данто у книзі «Що таке мистецтво?» висуває наступне твердження: визначення мистецтва, запропоноване Платоном, по суті, не викликало нарікань від своєї появи і до 1905-1907 років, коли про себе заявили фовісти¹¹ та кубізм¹² [1; 10]. Мистецькі явища цих років, наряду з появою множини інших напрямів у мистецтві (примітивізм, експресіонізм тощо), як вже побічно зазначалось вище, представлені переосмисленням основних категорій мистецтва та переважанням змісту над формою.

Данто наводить приклад «Авіньйонських дівичь» П. Пікассо як революційної картини, з написанням якої у 1907 році (хоч вона і лишалась у майстерні художника протягом двадцяти років) мистецтво розпочалось

¹¹ Фовізм — стиль групи французьких художників початку XX ст., чиї роботи були швидше зосереджені на мальовничості, декоративності та насиченості кольорів, аніж на зображальних чи реалістичних аспектах, як у французькому варіанті імпресіонізму.

¹² Кубізм - авангардна течія в образотворчому мистецтві початку XX століття, яка передувала абстрактному мистецтву. Кубізму притаманні підкреслено геометризовані форми, прагнення подрібнити об'єкти на стереометричні складові.

заново [1; 14] (Дод. 3). Мистецтво Пікассо, згідно з Данто є боротьбою з видимістю, а отже і боротьбою з історією мистецтва, заснованою на ідеї прогресу [1;16]. Можна стверджувати, що вищезазначена картина стала каталізатором нового мистецького напрямку [14; 139]. Розглядаючи її композицію, можна зазначити, що на картині майже повністю відсутнє відчуття простору. Навпаки, зображення жінок двомірні, а їхні тіла спрощені до серії трикутних і ромбоподібних форм [14;139]. Так, Пікассо крізь призму кубізму радикально трансформував одразу декілька категорій мистецтва, таких як краса, прекрасне та мімезис.

В 1910-х роках з'являються перші абстрактні картини. Їх майже одночасно починають писати американець А. Дав та російський супрематист К. Малевич, що створив у 1915 р. «Чорний квадрат» (Дод. 4). До абстракції звертались багато живописців раннього модернізму, а потім і зрілого, у сорокових та п'ятдесятих роках, перш за все представники нью-йоркської школи, також відомої під назвою абстрактного експресіонізму [1; 21]. Проте важливим та доречним прикладом революційного твору, вартого уваги, вбачається картина митця, чия творчість дещо пізніше переверне категорії мистецтва докорінно. Мова про Марселя Дюшана та, наразі, «Оголену, що спускається сходами» (1912 р.) (Дод.5). Картина, за стилем зображення розташована на межі кубізму і футуризму, була піддана критиці представниками обох напрямів. Справа в тому, що Дюшан використав кубістські прийоми, зокрема, накладення площин, для того, аби передати людський рух, а це, своєю чергою, порушувало чистоту доктрини кубізму. Передача руху, особливо, швидкості, була центральною парадигмою футуризму, через що, реакція кубістів була такою ворожою [1; 26]. Критики також поставились до картини скептично, проте, в результаті, саме вона познайомила Америку з модернізмом (в результаті надіслання у Арсенальну виставку у Нью-Йорку) [1; 27].

За кубізмом та фовізмом у мистецтві з'явилась велика кількість напрямів, представлених власним стилем, а нерідко і програмою соціально-політичного переналаштування, до реалізації якої закликали їхні представники [1; 28]. Так, академічний критерій втратив статус загального визначення мистецтва і став лише характеристикою одного із напрямів - реалізму [1; 28]. Після кубізму та фовізму з'явилися сюрреалізм, дадаїзм, супрематизм, геометрична абстракція, абстрактний експресіонізм, поп-арт, мінімалізм, концептуалізм та багато інших. Хоч і ці рухи в своїй більшості відмовилися від академічної традиції, згідно з яким картина має відповідати вигляду навколишнього світу, у мистецтві все ще використовували масляну фарбу, акрил (з моменту його винайдення), пастель, глину для ліплення, гіпс тощо.

А. Данто пропонує наближення до визначення мистецтва через аналіз ролі двох митців, які, на його думку, зробили найбільший внесок: М. Дюшан (проте у 1915 р. із вже іншим твором) та Е. Уоргол у 1964-му. Зупиняючись Дюшані, складно не погодитись із Данто хоча б через те, що митець знайшов спосіб позбавитись від категорії краси, при цьому створивши твір, що має повне право належати до мистецтва. Мова йде про створену ним техніку реді-мейд¹³, найвідомішим з яких є «Фонтан» (1917 р.) (Дод 6). Зі слів (хоч і значно пізніших) самого Дюшана: «вибір реді-мейдів не був продиктований естетичною насолодою. Він засновувався на реакції зорової байдужості та на повній відсутності хорошого, або поганого смаку, на повній анестезії» [1]. Звичайнісінький пісуар, покладений на спинку, із підписом R. Mutt 1917 як твір мистецтва. У 2004 році «Фонтан» був визнаний найвеличнішим твором мистецтва XX століття за результатами опитувань серед знавців мистецтва у Британії

¹³ Реді-мейд — техніка в різних видах мистецтва (головним чином — в образотворчому мистецтві і в літературі), при якій автор представляє як свій твір деякий об'єкт або текст, створений не ним самим.

[25]. Можна говорити про винахід Дюшаном концептуального мистецтва, що, як зазначає журнал *The Independent*, назавжди розірвало традиційний зв'язок між працею художника та заслугами за роботу [24]. Так, мистецтво наблизилось до затвердження принципу затвердження першого безпосередньо митцем. Реді-мейдами Дюшан зробив неабиякий вклад у мистецтво безвідносно естетики, навіть її позбавляючись [1; 38].

Щодо Енді Уоргола, його внесок Данто вбачає маніпуляції із коробками «Брілло» у 1964 році (Дод. 7). Уоргол доручив майстрів скопіювати множину пакувальних коробок компанії «Brillo», присвятивши, між іншим, немало часу та зусиль, аби схожість була максимальною, та виставив їх у нью-йоркській галереї *Stable*. Згідно з Данто, Енді проілюстрував, що простим актом сприйняття різницю між мистецтвом та «немистецтвом» встановити неможливо [26]. Уоргола критикували за продажність, навіть за вбивство мистецтва, проте на думку Данто (який, між іншим, був пристуній на виставці коробок) він створив мистецтво, яке до того було органічною частиною повсякденності [26]. Твори мистецтва перестали бути особливим класом речей, що несуть на собі печатку глибини та значимості: з подачі Уоргола мистецтвом могло бути заявлено будь-що в будь-який зручний для художника момент. Мета стати відомим та заможним стала такою ж правомірною, як і самоспоглядання [26].

Так, головним досягненням 60-х років XX століття стала поява перших проблесків того, що мистецтвом може бути будь-що, а 70-ті, своєю чергою, затвердили наступні зміни. По-перше, змінився соціальний устрій світу мистецтва [1; 32]. Стали множитись організації, що відслідковували появу перспективних авторів, чиї персональні виставки відкривались у передових галереях, а роботи купувались заради капіталовкладень передовими колекціонерами [1;32]. Помітні напрями у мистецтві зникають, а натомість – всіх стало цікавити прагнення

розпізнати нові таланти та передбачити майбутнє [1;32]. По-друге, мала місце докорінна зміна, яка, великою мірою, відображає і стан речей у сьогоденні. Йдеться про відмову від традиційних «художніх матеріалів». Художники почали використовувати все, що тільки можна, проте першочергово ті предмети, які можна характеризувати поняттям Lebenswelt: життєвий світ, побутовість, в якій переважно і проходить наше життя [1;34].

Резюмуючи XX століття, варто зазначити, що воно ілюструє, що по-перше, прагнення до візуальної точності не є частиною визначення мистецтва як поняття [1; 15]. Більше того, сама суть питання «Що таке мистецтво?» сильно змінилась в порівнянні з усіма передуючими історичними періодами. [1; 33] Згідно з Данто, так відбулось через те, що у XX столітті, особливо ближче до його завершення, мистецтво почало розкривати свою внутрішню істину [1; 34]. Наче його історія, вперше після багатьох століть складного розвитку, нарешті наблизилась до виявлення його прихованої природи.

Розділ III. Аспекти мистецтва постмодернізму.

3.1. Проблема актуальності теорій мистецтва попередніх століть та вплив сучасного інформаційного поля на критерій мистецтва.

Майже вичерпавши себе у 50-х-60-х роках XX ст., модернізм починає поступову трансформацію у постмодернізм. Зосереджуючись на контексті, що створюється рядом подій соціокультурного та історичного характеру у останніх десятиліттях XX століття, можна виокремити наступні характерні риси мистецтва. Воно стає ідеологічним, політичним, а пізніше важливу роль починає відігравати поява масової культури. Ще у 1936 р. В. Беньямін пише есе «Твір мистецтва в епоху його технічної відтворюваності», який не тільки неабияк вплинув на сучасні концепції

естетики та теорії медіа, а і, великою мірою, обґрунтував характерні трансформації естетики та мистецтва, в цілому (без обмеження винятково категоріями, функціями тощо) [33]. Беньямін стверджує, що ріст наших технічних можливостей, набута останніми гнучкість та точність дозволяють стверджувати, що в скорому майбутньому в індустрії прекрасного відбудуться глибокі зміни [34]. У всіх мистецтвах є фізична частина, яку вже не можна більше розглядати, як раніше.

Трансформувався і простір, і субстанція [34]. Згідно з Беняміном, варто бути готовим до того, що нововведення трансформують всю техніку мистецтв, впливаючи таким чином на сам процес творчості, та, ймовірно, навіть трансформують поняття мистецтва [34]. З плином значних історичних часових періодів, разом із спільним образом життя людської общності, змінюється і чуттєве сприйняття людини, а засоби, якими забезпечується останнє, обумовлюються не тільки природними, але і історичними факторами [34].

Такого роду явища, окрім іншого, мали місце у епоху постмодерну. Проте вважаю доречним зосередитись на них у продовженні даної теми дослідження у наступній роботі.

ВИСНОВКИ

На підставі опрацьованих джерел та з огляду на заявлену методологію було досліджено наступне.

- Окреслені становлення та еволюція категорій мистецтва як фундаментальних аспектів для визначення твору мистецтва. Згідно з твердженнями філософа А. Данто, до початку XX століття п'єдестал посідав критерій, виведений за часів Античності давньогрецькими філософами. Наскрізнi революційні зрушення XX століття радикально трансформували попередні уявлення про мистецтво та його критерій.
- Ґрунтовно проаналізовані основні філософські доктрини та естетичні концепції минулого. Розглянуто естетичні категорії в рамках їхнього впливу на теоретизацію мистецтва та проблематику визначення твору мистецтва.
- Виокремлено каталізатори трансформацій категорій мистецтва та критерію мистецтва як такого. Так, серед перших: соціокультурні, політичні та світоглядні зрушення та кризи, події історичного характеру, технічний та науковий прогрес, що провокував різного роду трансформації для конкретної епохи.

Список джерел:

1. Данто. А. Что такое искусство? Москва: Ад Маргінем Пресс, 2018.
2. Короткий словник з естетики. Мімезис. URL:
<https://esthetiks.ru/mimesis.html> (дата звернення: 18.06.2021)
3. How photography became art.
URL: <http://www.thewestologist.com/arts/how-photography-became-art>
(дата звернення: 18.06.2021)
4. Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории.
Минск: Литература, 1998. - С. 1064-1112.
5. Лосев. А. Ф. История античной эстетики. Москва, 2000
6. Эко. У. Искусство и красота в средневековой эстетике. — СПб.:
Алетейя, 2003. — 256 с.
7. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. Москва: Мысль, 1978
8. Ильина Т. В. История искусств. Западноевропейское искусство:
9. Учеб.—3-е изд., перераб. и доп.—Москва: Высш. шк., 2000.— 368
URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/ilina/04.php (дата
звернення: 18.06.2021)
10. Лосев, А.Ф., Шестаков, В.П. История эстетических категорий.
Москва: Искусство, 1964.
- 11.Шестаков В. О. Очерки по истории эстетики. От Сократа до Гегеля.
Москва: Мысль, 1979
- 12.Гулыга. А. В. Немецкая классическая философия. Москва: Мысль,
1986
- 13.Encyclopedia Britannica. Modernism. URL:
<https://www.britannica.com/art/Modernism-art> (дата звернення:
18.06.2021)

14. Artsy. The First Modern Painting. URL:
<https://www.artsy.net/article/matthew-the-first-modern-painting> (дата звернення: 18.06.2021)
15. Гомперц. В. Що це взагалі таке? Arthuss, 2017
16. Бодлер. Ш. Об искусстве. Поэт современной жизни. Москва: Искусство, 1986
17. Декарт. Р. Рассуждения о методе, чтобы верно направлять свой разум и отыскивать истину в науках. Москва: Мысль, 1989.
18. Kant's aesthetic and theology. URL:
<https://plato.stanford.edu/entries/kant-aesthetics/#2.3.5> (дата звернення: 18.06.2021)
19. Русская историческая библиотека. Гегель об искусстве. URL:
<http://rushist.com/index.php/philosophical-articles/2642-gegel-ob-iskusstvu> (дата звернення: 18.06.2021)
20. С. Зенкин. Декаданс в идейном контексте современности. Неприкосновенный запас. Новое литературное обозрение. URL:
<https://magazines.gorky.media/nz/2014/6/dekadans-v-idejnom-kontekste-sovremennosti.html> (дата звернення: 18.06.2021)
21. К. Шарль. Конец века. Новое литературное обозрение
22. Філософія життя.
 URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/1291/ФИЛОСОФИЯ (дата звернення: 18.06.2021)
23. Философские концепции существования и развития культуры. URL:
https://historicus.ru/filosofskie_kontseptsii_sushestvovaniya_i_razvitiya_kulturi/ (дата звернення: 18.06.2021)
24. The role of art in Nietzsche's philosophy
 URL: <https://jorbon.tripod.com/niet01.html> (дата звернення: 18.06.2021)

25. The Independent. P. Hensher. The loo that shook the world: Duchamp, Man Ray, Picabi. London. URL: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/the-loo-that-shook-the-world-duchamp-man-ray-picabi-784384.html> (дата звернення: 18.06.2021)
26. BBC News. Duchamp's urinal tops art survey. URL: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/4059997.stm> (дата звернення: 18.06.21)
- 27.Энди Уорхол: адепт рынка. Часть третья. URL: https://artinvestment.ru/news/artnews/20111209_warhol.html (дата звернення: 18.06.21)
- 28.Эстетика. URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASHc26f3a9b6526f7ca3ca4c2> (дата звернення: 18.06.21)
- 29.Енциклопедія сучасної України. Мімезис. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=67688 (дата звернення: 18.06.21)
- 30.Енциклопедія сучасної України. Естетика. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=18028 (дата звернення: 18.06.21)
- 31.Encyclopedia Britannica. Art for art's sake. URL: <https://www.britannica.com/topic/art-for-arts-sake> (дата звернення: 18.06.21)
- 32.Кафедра общей теории словесности. Fin de siecle: Антропология переломных эпох. URL: <https://discours.philol.msu.ru/archives/309> (дата звернення: 18.06.21)
33. Stanford encyclopedia of philosophy. Walter Benjamin. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/benjamin/> (дата звернення: 18.06.21)

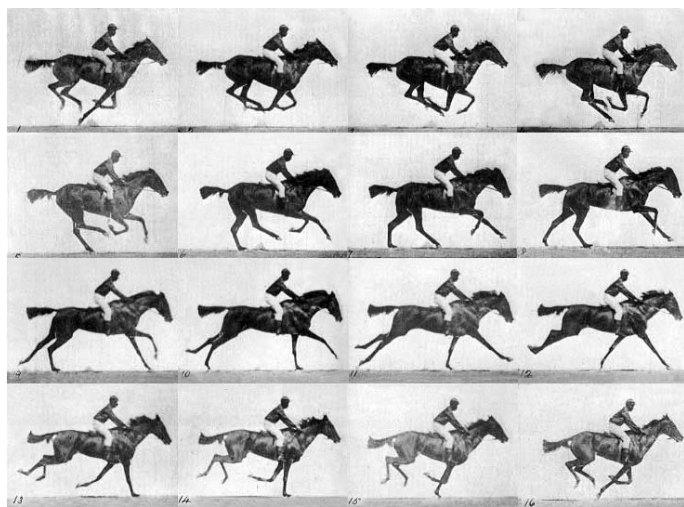
34. Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. URL: <https://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/benjamin1-ru> (дата звернения: 18.06.21)
35. Гутов. Д. Марксистко-ленинская эстетика в посткоммунистическую эпоху. URL: <https://web.archive.org/web/20130425085846/http://mesotes.narod.ru/lifshiz/gutov.htm> (дата звернения: 18.06.21)

Додатки

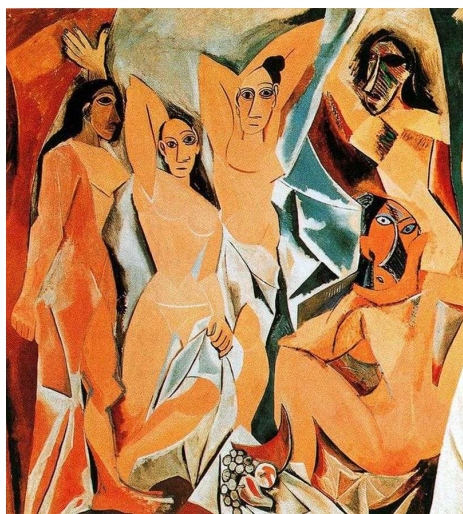
Додаток 1. Е. Мане «Сніданок на траві», 1863 р.



Додаток 2. Е. Майбрідж. «Скаковий кінь. Галоп», 1877 р.



Додаток 3. П. Пікассо. «Авіньйонські дівичі», 1907 р.



Додаток 4. К. Малевич. «Чорний Квадрат», 1915 р.



Додаток 5. М. Дюшан «Оголена, що йде сходами», 1912 р.



Додаток 6. М. Дюшан. «Фонтан», 1917 р.



Додаток 7. Е. Уоргол «Коробки Brillo», 1964 р.

