
Естетика і філософія мистецтва

*Віталій
Даренський*

МИСТЕЦТВО ЯК ФЕНОМЕН ЛЮДИНОТВОРЕННЯ

У сучасних рефлексіях щодо природи мистецтва спостерігаємо явну тенденцію до нехтування його онтологічним та антропологічним вимірами. Можна назвати чотири найпоширеніші стереотипи у вітчизняному естетичному дискурсі. По-перше, *психологізм*: мистецтво розуміють як збуджувача емоцій та почуттів. Якщо строго дотримуватися саме такого розуміння, то існування мистецтва виявиться суцільно абсурдним і навіть шкідливим — адже навіщо людині, особливо сучасній, завжди первантаженій і навіть травмованій усілякими емоціями, ще додавати до них якісь штучні?! По-друге, *соціологізм*: мистецтво має збуджувати не будь-які, а лише «соціально корисні» емоції та почуття, привчати людину до вимог суспільства. За такого розуміння існування мистецтва також є якщо не абсурдним, то принаймні *зайвим*: адже суспільство і без нього «адаптує» людей дуже ефективно й навіть занадто, виховуючи пристосуванців. По-третє, навпаки, розуміння мистецтва як засобу *емансипації*. Характерно, що автори цього напрямку, як правило, не висувають до мистецтва якихось власне *художніх* вимог, але вимагають від нього лише «руйнувати звичні схеми самоідентифікації, ідеологічне опертя соціального та культурного поля» [Савчук, 2001: с. 6]. Як правило, такий підхід за-

© В. ДАРЕНСЬКИЙ,
2009

стосовують до того, що називають «сучасним мистецтвом» — і це не дивно, адже найчастіше під цим терміном мають на увазі лише артефакти, породжені сферою ігрової повсякденності (а також відповідним рівнем мислення та світосприйняття), що виражають інфантильні комплекси «масової людини». По-четверте, це вже плідніший стереотип, який можна назвати *когнітивним*. До нього належать підходи, для яких мистецтво, в першу чергу, є носієм певних культурних значень (насамперед семіотичний, почасти герменевтичний та інформаційний підходи). Тут мистецтво розуміють як засіб індивідуального самовираження шляхом трансформації культурної традиції. Для чого потрібно мистецтво у цьому розумінні, тут зазвичай узагалі не обговорюють, оскільки вважають, що «самовираження» та інновації мають самоцінність як такі, надаючи сенсу існуванню мистецтва.

Втім, справжнє мистецтво завжди і неодмінно є *сутнісно традиційним* у загальнокультурному розумінні, оскільки є феноменом, що відтворює *базові екзистенційні переживання людини*. Понад те, можна навіть сказати, що мистецтво за своєю природою є чимось принципово архаїчним, оскільки повертає людину до первинних, засадових ситуацій ставлення до світу, протистоячи його відчуженим формам, породжуваним сучасною цивілізацією. У цьому розумінні говорять, що мистецтво повертає людину до її *справжності*. Розуміння мистецтва як гри та взагалі вільного, самоцінного розкриття сутнісних сил людини, яке не є підпорядкованим якійсь іншій меті, жодним чином не суперечить розумінню його глибокої відповідальності та серйозності. Зокрема, як писав Г.-Г. Гадамер, «ця надлишковість гри, вихід у царину довільного, вільного вибору не є випадковою — це духовний відбиток на іманентній трансцендентності гри... ми не тільки визначаємо надлишковість гри як першооснову нашого творчого поривання до мистецтва, але й виявляємо за нею доглибніший антропологічний мотив» [Гадамер, 1991: с. 316]. *Цей «антропологічний мотив», таким чином, полягає у незмінному прагненні людини до трансцендування своєї наявної буттєвої ситуації, до подолання звичних рамок свідомості, — і витвір мистецтва у своїй загальнокультурній функції виявляється саме таким утворенням, за допомоги якого цей мотив реалізується іманентно, тобто як природна та необхідна функція власне художнього сприйняття.*

В українській естетиці вперше людинотворчий сенс буття мистецтва дослідив В. Малахов. Як пише цей автор, «цілісно розкрити людський досвід в образах мистецтва означає не тільки «змодельовати» плин життя яким воно є, але, по-перше, ввести цей досвід у контекст свободи, подати його як предмет вибору та моральнісного осмислення; по-друге, виявити притаманні цьому досвідові глибинні культурно-історичні смисли, його орієнтацію стосовно фундаментальних цінностей людського буття; по-третє, відновити його як елемент спілкування у багатовимірному просторі суб'єкт-об'єктних

зв'язків — репліку, позицію в діалозі» [Малахов, 1988: с. 97]. Завдяки цьому художній твір можна розглядати як діалогічний «ретранслятор» і «генератор» цінностей і смислів культурного буття, що пов'язує між собою різні історичні епохи та різні цивілізації. Мистецтво створює відкритий, не детермінований повсякденною практикою та комунікацією тип ставлення до світу й належить, таким чином, до типу смислової детермінації людського буття.

Розвиваючи цей підхід, Р. Шульга у монографії «Мистецтво та ціннісні орієнтації особистості» (1989) запропонувала концепцію мистецтва як специфічного культурного засобу становлення особистості. Зокрема, вона зазначає, що «роль спілкування з мистецтвом, результат якого не сягає далі емоційного насичення, є невеликою, оскільки практично не позначається на духовному збагаченні особистості» [Шульга, 1989: с. 20]. Натомість вищим рівнем художньої комунікації є такий рівень впливу мистецтва, на якому зрештою «змінюються змістовні аспекти духовного світу людини, її ціннісні відношення, соціальні установки», адже на цьому рівні «мистецтво... пробуджує активність особистості у напрямку пошуку шляхів самоздійснення, розгортання своїх здатностей, до визначення життєвих цілей, які є гідними людини» [Шульга, 1989: с. 21; 30].

Своєю чергою, В. Табачковський вважав фундаментальним завданням мистецтва «конституювання... індивідуальних символів життя», відсторонених від усього, що увійшло в людину поза її волю, без її згоди та принципового сумніву, а «на правах поки що незрозумілого (отже, вимагаючого розшифровки) особистісного здивування» [Табачковський, 2006: с. 16]. Отже, художнє формотворення виявляє той базовий рівень людського досвіду, на якому «нейтральні» життєві факти і події переходять у принципово інший модус — стають людинотворчими символами «світоглядних істин», які конституують особистість. Саме тому мистецтво є виявленням «фундаментальної особливості людської істоти, яка кожен новий день свого життя зустрічає щоразу новою потребою у сутнісній самоідентифікації та визначенні свого місця у світі», й саме «звідси — ота настирна потреба навчитися наново бачити світ» [Табачковський, 2005: с. 51].

Цими, а також деякими іншими вітчизняними філософами окреслено проблемний напрямок, який можна визначити як антропологію мистецтва. Метою цієї статті є подальший розвиток і концептуалізація окресленого підходу до осмислення мистецтва як специфічного феномена людинотворення, тобто формування людини як духовної істоти. Людина відбувається як духовна істота тією мірою, якою вона є здатною до цілісного світосприйняття та самоперетворення у горизонті вищих духовних цінностей Істини, Добра та Краси. У рамках цієї мети окреслено два окремих завдання: 1) історичний аналіз становлення людинотворчого розуміння мистецтва; 2) структурний аналіз специфіки художньої форми як засобу формування духовної рефлексії.

Історично першим типом теоретичної концептуалізації сутності мистецтва, що сформувався за античної доби, було його розуміння як «наслідування» (мімезису) з метою досягнення катарсису. Для античної людини сприйняття творів мистецтва не було самоціллю, його розглядали як засіб формування певних морально-психологічних якостей. Зокрема, антична драма, щодо якої Аристотель і запропонував поняття катарсису, була безпосереднім продовженням і трансформацією містерій Діоніса. Її метою було спонукати глядача до переживання та осмислення вічних і незмінних законів світу та людської долі. Таке переживання виховувало в людині мудрість у розумінні власних життєвих перипетій, а відтак і міцність психіки, яка ставала стійкішою та врівноваженішою у будь-яких неприємних життєвих подіях. Окрім того, співчуття героям трагедії примушувало глядача штучно пережити негативні почуття (страх, відчай) і завдяки цьому позбавитися їх (хоча б певною мірою) у власному житті. Все це й охоплювало поняття «очищення»; хоча безпосередньо термін «катарсис» стосувався негативних почуттів, але його сенс розповсюджували й на дію мистецтва загалом, що охоплювала цілісну людину — не тільки її почуття, але й розум та морально-вольові якості. Мистецтво мало «очищувати» людину від зануреності у побут і повертати її до осмислення своєї долі та свого місця у Всесвіті.

В інших різновидах і жанрах мистецтва, що існували в ті часи, ця «катарсична» сутність не мала такого яскравого зовнішнього виразу, як у драмі, сприйняття якої супроводжували сильні переживання. Наприклад, споглядання архітектурних споруд, скульптур і художніх прикрас не викликало таких сильних почуттів, проте вони також несли у собі потужний символічний сенс, що формував свідомість людини, «очищуючи» її від зануреності у побутову рутину. Епічна поезія прямо й безпосередньо виконувала виховні функції і її розглядали як енциклопедію зразків поведінки (як позитивних, так і негативних). Загалом слід зазначити, що для античного розуміння сутності мистецтва не є притаманною дихотомія «естетичне — утилітарне»: як слушно зауважує Ю. Бородай, «прекрасним з античної точки зору є тільки те, що є максимально утилітарним, максимально потрібним для життя» [Бородай, 1963: с. 30]. Мистецтво тут сприймали саме «утилітарно» (в сучасному розумінні слова), оскільки воно виконувало важливі соціальні функції виховання, психореабілітації, структурування культурного простору тощо.

З цієї точки зору античне мистецтво можна розглядати як історично нову форму трансляції культурної традиції, а отже, як форму *діалогу* генерацій. В архаїчній цивілізації культурні надбання мали суцільно ритуалізований характер — тому мав місце неперервний монолог попередніх генерацій, надбання яких наступні мали сприймати без будь-яких змін. Мистецтво виникає як спосіб активної модифікації, вільного «оброблення», а потім і смислової трансформації традиційних символів, образів і сюжетів

міфологічної картини світу, тим самим уперше включаючи діалог з попередніми генераціями. Ця особливість мистецтва набуває фундаментального значення для розуміння специфічності його «соціальної функції». Т. Адорно визначав своєрідну парадоксальність «соціальності» мистецтва так: «Мистецтво радше стає соціальним унаслідок своєї опозиції до суспільства... Кристалізуючись у собі як щось унікальне замість того, щоб відповідати наявним соціальним нормам і мати кваліфікацію “суспільно корисного”, мистецтво критикує суспільство самим своїм існуванням... Мистецтво підтримує своє життя тільки завдяки своїй силі соціального опору» [Адорно, 2002: с. 304—305].

У цьому розумінні можна сказати, що діалогічність мистецтва, таким чином, належить до *самого принципу його виникнення*, визначає його суть як культурного явища, як форми міжсуб'єктного передавання культурного досвіду. Ця діалогічність далі ще поглиблюється у тих різновидах і жанрах мистецтва, які виникають уже відносно незалежно від традиційної міфологічної картини світу — наприклад, у живописі та ліричній поезії. Живопис є першою формою художньої творчості, яка почала емансипувати від міфологічного мислення (хоча й не пориваючи зв'язків з ним) ще за часів первісного суспільства. Перші ж зображення, що вже втратили міфологічне значення (сцени полювання, праці та міжособистісних стосунків), почали задавати певний типологізований «образ людини», який предки залишали (свідомо чи підсвідомо) своїм нащадкам. Якщо художня модифікація і трансформація міфологічних сюжетів в епосі та драмі була діалогізацією культурного досвіду предків *post factum*, то живопис від самого початку був діалогічно зверненням до нащадків, надсилаючи їм повідомлення у вигляді фіксованого образу. (Цей архаїчний мотив, до речі, зберігся у сучасному масовому фотографуванні та відеозйомці, сенс яких — «запам'ятайте нас такими, якими ми були» — є нічим іншим, як діалогічним зверненням *par excellence*.) Цей принцип далі поглиблюється у ліричній поезії — тут діалогічне звернення, як правило, фактично увіходить до художньої форми ліричного висловлювання.

Зазначений факт є дуже важливим і симптоматичним для нашої теми. Дійсно, саме лірична поезія є першим жанром мистецтва, який є повністю емансипованим від як релігійно-міфологічних, так і соціально-прагматичних функцій (хоча й може використовувати як міфологічну, так і соціально-історичну образність для оформлення ліричної предметності). Отже, лірика ще за античної доби стала яскравою ілюстрацією тієї тенденції, яку ми простежимо на подальших стадіях розвитку мистецтва, а саме: *чим більш «емансипованим» та самодостатнім стає мистецтво, чим менш воно має «побічних» соціальних функцій, тим більшою мірою воно наголошує і втілює в собі цінність міжособистісного спілкування, тобто виявляє свою сутнісну*

діалогічність. Вихідна «міметично-катарсична» сутність мистецтва є базовою, визначальною для його буття як специфічної форми культури і залишається інваріантною в усіх його подальших трансформаціях. Утім, на пізніших етапах еволюції мистецтва ця сутність трансформується, набуває ускладнених, а інколи, навпаки, і досить спрощених форм реалізації. Коротко розглянемо ці етапи з тим, щоб простежити, яким чином трансформується діалогічність мистецтва зі змінами його історичного змісту та функцій.

У середні віки — художнє самовираження людини великою мірою знову повертається у те середовище, з якого воно свого часу вийшло, — у сферу релігійного культу та релігійної символіки, що охоплювала всі царини життя. Щоправда, паралельно із суто християнським мистецтвом завжди існували художні форми, які передавали архаїчно-язичницьке світовідчуття, — так звана «карнавальна культура» (М. Бахтін). Але що характеризує ці історичні типи мистецтва з точки зору реалізації його «людиновторчої» сутності?

Християнське мистецтво можна визначити як «утілену молитву». В свою чергу, форми художнього втілення нового релігійного змісту були найрізноманітнішими й охоплювали все коло традиційних на ті часи різновидів і жанрів мистецтва. Інтегральною формою, що синтезувала в собі всі інші, була літургія разом з храмовою спорудою, в якій вона відбувалася, — за формулою отця Павла Флоренського, «храмове дійство як синтез мистецтв» [Флоренский, 1996]. Отже, вже сама цілісність художніх засобів «храмового дійства» має певний діалогічний характер за самою своєю структурою, оскільки тут, з одного боку, кожна людина вступає в діалог зі своїм Творцем і Спасителем (це змістовний центр християнського мистецтва як «утіленої молитви»), а з іншого — виникає ефект діалогу між різними видами художнього вираження людського духу. Якщо в архаїчному суспільстві ранні форми мистецтва спочатку існували як окремі інструментально-виражальні засоби різноманітних культурно-ритуальних дій, то у християнському мистецтві відбулося своєрідне діалектичне «заперечення заперечення» цього первинного процесу: вже добре розвинені окремі різновиди та жанри мистецтва, навпаки, знову були синтезовані у цілісне «храмове дійство». І це відбувалося саме на засадах *нового діалогічного змісту* мистецтва — молитовної зверненості людини до Бога. Свого часу антична лірика виникла на базі жанру вихваляння богів («пеану») шляхом радикальної зміни суб'єкта звернення з божества на пересічну людину. Тепер цей автономний діалогізм став підставою його синтезу у формі храмового дійства, яке також є діалогічно зверненим до особистості Христа. З точки зору типології можна визначити християнське мистецтво як *анагогічне* (від грецького терміна «анагогія» — сходження), тобто спрямоване на розвиток і поглиблення релігійних переживань людини, що у традиційній термінології має назву «сходження душі до Бога». Базова «міметично-катарсична» сутність

мистецтва при цьому не зникає, але набуває нового змісту. Релігійне мистецтво також «наслідує» сакральну реальність і також спонукає до очищення (катарсису) людини від негативних почуттів, думок та бажань, але не зупиняється на цьому й далі спонукає до трансформації визначальних інтенцій людської свідомості.

Новий тип мистецтва, що виникає, починаючи з доби Відродження, з певною часткою умовності може бути визначений як *експресивно-гедоністичний*. Звичайно, що і феномен анагогії (духовне пізнання, зокрема, у формі релігійних сюжетів і моральної рефлексії) певною мірою залишається у мистецтві Нового та Новітнього часу. Але тут він виявляється підпорядкованим зовсім іншій домінанті — творчому самовираженню індивідуальності та створенню специфічної «естетичної насолоди» як окремої мети. Тут уперше з'являється поділ на «естетичне» та «утилітарне», а мистецтво починають усвідомлювати як окрему сферу діяльності, вже не підпорядковану ніякій іншій. Зокрема, «саме в колекціях зразків давньоримського мистецтва, що були зібраними за доби Відродження, твори митців уперше були так чітко відмежовані від побуту, від повсякденного середовища саме для естетичного сприйняття... поглибленого споглядання» [Яранцева, 1990: с. 20]. Щоправда, й у ті часи, і пізніше твори мистецтва продовжують використовувати й у релігійній сфері, й у сфері соціально-виховній, але тепер їх *саме «використовують»*, оскільки вони мають самостійне значення й без цього.

Нарешті, для посткласичного мистецтва є специфічним звернення до глибинно-психологічних та екзистенційних рівнів його естетичного сприйняття, які залишалися поза увагою класичної естетики. Як пишуть О. Петрова та В. Личковах, «посткласична естетична свідомість — це неоміфологічна свідомість з усіма її “архетипами” та “кенотипами”... тут свідомість звертається до глибинних, первинно-міфологічних ретроспектив та інтроспекцій. Некласична естетика ґрунтована на вивченні архаїчних культур, на різноманітних дослідженнях атавістичних форм мислення, відчуття, творчих станів» [Петрова, Личковах, 1997: с. 158].

Створювані засобами мистецтва сприйняття і переживання конкретних життєвих ситуацій в їхньому естетичному модусі — як прекрасних, трагічних, драматичних, комічних тощо — дають нам змогу опанувати життєвий досвід людей з принципово іншим «життєвим світом», у тому числі людей інших історичних епох і цивілізацій, робити його невід'ємною частиною власного особистого культурного досвіду. Тому ймовірно, що четвертим історичним типом мистецтва буде «діалогічне» мистецтво, головною культурною функцією якого стане підтримання максимальної взаємної прозорості «життєвих світів» різних особистостей, локальних культур, націй, цивілізацій. Утопії постмодерну як «кінця історії» (і «смерті мистецтва» як її, історії, складової) протистоїть імператив діалогічного зусилля як до-

мінанта сучасної культури. Саме цей імператив, на нашу думку, й визначатиме подальшу еволюцію мистецтва.

Загальнокультурна функція художнього твору полягає в його здатності продукувати нові смисли. Реципієнт підпадає під примусовий вплив образної системи твору, в його «силове поле», яке примушує його переживати такі життєві ситуації, яких він не знав у повсякденному житті. Таким чином, відбувається трансформація як його саморозуміння, так і розуміння різних сфер об'єктивної реальності, а отже, у доконечному варіанті — трансформація особистісного ставлення до світу. «Людина приходить до твору не заради суто “естетичного задоволення”, а для розв'язання своїх споконвічних смисложиттєвих проблем, — пише О. Шевченко, — ...отже, “істина”, з якою людина відходить від твору, не існує до зустрічі з ним... вона дійсно відбувається у момент зустрічі... І справа не в полісемантизмі художніх текстів, які передбачають багатство “перекодувань”, а в тому, що *розуміння твору мистецтва виходить за межі естетичного ставлення й проростає у конкретність загальножиттєвого процесу* (курс. мій. — В. Д.)» [Шевченко, 1989: с. 99—100]. Таким чином, засадовою для сприйняття твору мистецтва є певна первинна цілісність екзистенційного досвіду людини, що актуалізується у процесі «зустрічі» з твором. Його глибинна онтологія як *проекту творчого довизначення* смислу вимагає структурного аналізу твору у досить специфічному, неklasичному аспекті. Це не традиційний (класичний) напрямок, що відбувається за допомоги категорій «зміст — форма», «ідея — почуття» тощо, а аналіз структури самоорганізації твору від утворення первинних елементів до цілісності. Засадовою стосовно такої самоорганізації має слугувати інваріантна «протоформа» (тобто первинна модель усіх можливих форм) виникнення і специфічного розгортання художніх засобів, які складають цілісне утворення — твір. До визначення цієї протоформи, яка має бути єдиною для всіх рівнів художнього вираження, можна підійти двома шляхами, які можна визначити як генетичні. Втім, ця генетичність є різною за напрямками: першу можна назвати «горизонтальною», це історична генеза твору як феномена культури; другу — «вертикальною», це розгортання твору «знизу», від первинних смислообразів, які є для нього засадовими.

«Горизонтальна» генеза твору як специфічної культурної форми визначена походженням мистецтва, яке було викликане необхідністю передання та відтворення універсальних змістів людського досвіду з метою доповнення та компенсації частковості досвіду повсякденної практики та комунікації. Але відомо, що первинною формою культури, яка виконувала цю функцію, було сакральне дійство, ритуал. На певному, вже досить ранньому етапі «всередині» ритуалу виникають специфічні форми універсалізації та гармонізації людського досвіду ставлення до світу, які пізніше були визначені як «мистецтво». «Прадавні мистецькі твори, як відомо, виникали задля

потреб ритуалу, спершу магічного, потім релігійного, — зазначав В. Беньямін. — Цей ауратичний спосіб буття мистецького твору ніколи не позбавляється до кінця своєї ритуальної функції» [Беньямін, 2002: с. 60]. «Аурою» твору В. Беньямін називає його здатність нести зміст, який виходить за межі його безпосередньої предметності, й бути неповторним образом певного способу світопереживання, вкоріненого у традиції, в тому числі релігійній. Під генетичним кутом зору, як писав Д. Лукач, «з міметичної спрямованості періоду магізму, що спочатку ще не має нічого спільного з мистецтвом... виникають фундаментальні категорії естетичного. Художнє відтворення світу бере початок у магічному мімесисі, розгортається в його рамках і лише на значно вищому щаблі розвитку відокремлюється від нього» [Лукач, 1986: с. 70—71]. Тому не дивно, що дослідники стародавнього мистецтва знаходять у ньому на рівні чистого змісту ті ж самі смисли та символи, що й у найархаїчніших релігійних уявленнях. За умов традиційної цивілізації культ і мистецтво репрезентують один-єдиний універсальний зміст, а саме доконечні смисли людського ставлення до світу, втілені у міфообразі Світобудови. Втім, у мистецтві його репрезентовано у секуляризованих, яскраво-розважальних, майстерно-ігрових засобах. Наприклад, як показав М. Бахтін, народна карнавальна-сміхова культура відтворює міфообраз світобудови як Космосу — живого і безсмертного вселенського Тіла.

Набуваючи статусу автономної форми культури, що розвивається й функціонує за власними внутрішніми законами, водночас *твір мистецтва відтворює у собі й внутрішню структуру сакрального ритуалу* (який, у свою чергу, відтворює структуру космогонії). Спираючись на традиції дослідження змісту та структури сакрального ритуалу (праці М. Еліаде, В. Топорова, М. Євзліна [Євзлин, 1994] та ін.), можна вичленувати інваріантні онтологічні «сюжети», модельовані в ритуалі. Отже, цей універсальний зміст, незалежний від конкретної міфічної форми, в якій він «закодований», може бути поданим такою схемою: «Творіння / Ніщо — Першо-реальність / Єдине — Розпад Єдиного — Хаос₁ — Упорядкування Хаосу / Битва сил Темряви та Світла, перемога Світла — Космос₁, гармонія стихій — Катастрофа — Хаос₂ — Впорядкування Хаосу / Жертвоприношення — Космос₂» — далі весь цикл повторюється. Ланка від Творіння до Космосу₁ є, власне, священною історією про те, яким чином усе виникло; про це розповідає космогонічний міф, який символічно розігрують у ритуалі. Ланка від Космосу₁ до Космосу₂ являє собою «вічне повторення подібного» на всіх рівнях суцього і є онтологічно вторинною стосовно першої, її розгортанням у просторі та часі світобудови. Ритуальне дійство, відповідно, є: 1) опосередкуванням двох ланок і, таким чином, воно має давати «абсолютне» розуміння суті та смислу світобудови; 2) відтак, воно є глибинним смисловим структуруванням свідомості людей. Запропонована

схема може мати ще більш розгорнутий вигляд, включаючи в себе ще третю ланку, пов'язану з кінцем світу та остаточною долею людини. З іншого боку, загальна схема може бути згорнутою до найпростішого і найабстрактнішого вигляду: «Космос — Хаос — Жертва — Космос».

Таку головну онтологічну схему сюжету буття людини та світу в їхній єдності можна, слідом за В. Петровим-Стромським, визначити як «головний міф» культури. Як пише цей автор, «головний міф, що розгадує таємницю життя і закликає жах вічного повторення, калейдоскопічного багатоманіття життя могутнім образом єдиної волі та єдиної норми, які надають сенсу чуттєвості, — принципово відрізняється від того, що називають міфологією. У ньому немає сюжетів, немає оповіді... Це образ ізоморфної причетності ритуальних рухів, звуків і ритмів до життя космічних стихій» [Петров-Стромский, 2000: с. 157]. Отже, «головний міф» є нічим іншим, як внутрішньою формою людського ставлення до світу, що може бути об'єктивованим у будь-якій культурній формі. Власне, ритуал є лише первинною синкретичною формою відтворення головного міфу і являє його найбезпосереднішим чином. Але переживання головного міфу притаманне будь-якій доцільній діяльності, адже воно забезпечує первинну осмисленість життя як такого. На пізніших етапах розвитку цивілізації, коли безпосереднє, тобто «ритуальне» у вузькому розумінні слова, відтворення головного міфу зникає, виникає ефект відчуження від первинної осмисленості світу, якій тепер протистоїть соціальна і технологічна доцільність. Утім, потреба цілісної осмисленості світу є іманентною людині як розумній і духовній істоті, а відтак у посттрадиційних культурах ми знаходимо такі культурні явища, що виконують ту саму функцію універсалізації смислів, яку раніше виконував сакральний ритуал. Серед цих засобів твори мистецтва є чи не найефективнішими, оскільки універсалізація смислів тут є естетичною, тобто особистісно-переживальною. Твір як форма організації художнього освоєння реальності *зберігає в собі схему «головного міфу» як власну доконечну смислову модель*. Саме це, на нашу думку, було зафіксовано у відомому кантівському визначенні твору мистецтва як «доцільності без мети». Дійсно, твір не має зовнішньої прагматичної мети — його мета є суто внутрішньою: впорядкування світосприйняття людини відповідно до законів краси та гармонії.

У секуляризованій культурі, де сакральне дійство вже не є головною формою осмислення дійсності, не є центром світорозуміння, стає маргінальним феноменом для переважної маси людей, хоч як це дивно на перший погляд, актуалізується саме цей найархаїчніший пласт твору мистецтва, адже останній залишається тут чи не єдиним універсалізувальним засобом світосприйняття. За цих умов мистецтво починають розглядати й сприймати як засіб переживання універсальних цінностей і смислів, засіб

трансформації, самовдосконалення особистості відповідно до цих цінностей, засіб сприйняття світу та людини як єдиного осмисленого цілого.

У рамках тієї ж самої тенденції, як її доконечний вираз, глибинна онтологія твору мистецтва актуалізується в авангардному мистецтві. Як пише В. Личковах, «з авангардом минули часи не тільки натуралістичного мімезису, але й антропоморфного відображення дійсності. Переборюється “людяне, занадто людяне”, відбувається «дегуманізація» мистецтва. Воно вступило в епоху *світотворення*, “теургії”, лаштування власного естетичного світу. І хай художній креаціонізм обертається лише міфотворчістю, митець-авангардист відчуває себе справжнім творцем, деміургом дійсності... Художньо-образне, неоміфологічне перетворення світу означає для нього створення твору, а художній твір перетворюється на “спів-буття світу”, чи то на “подію» [Личковах, 2002: с. 60]. Отже, стаючи засобом неоміфологічного «світотворення» та «теургії», художній твір фактично повертається у власне «архе», у те генетичне «лоно», з якого він колись і вийшов, — у ритуальне дійство, яке символічно відтворювало космогонію. Втім, повертається лише у модусі *імітації*.

Деякі автори, зокрема В. Тасалов, розпочали спеціальне дослідження природи художнього твору в аспекті первинної онтології «головного міфу» культури [Тасалов, 1990]. Цікаві міркування на цю тему є у багатьох дослідників, зокрема, у Д. Ліхачова, який писав: «Мистецтво вносить у світ упорядкованість... Пам'ятки мистецтва — це різні “моделі”, різні спроби внесення системи у безсистемний світ. Людина боїться смерті в її найскладніших формах — у формах хаосу. Мистецтво... намагається ввести сприйняття у річище “стилю”, зрозумілого як єдність форми та змісту... Спитають: невже мистецтво покликане заспокоювати? Звичайно, ні... Мистецтво покликане змагатися проти хаосу, часто-густо шляхом виявлення, викриття цього хаосу, його демонстрування. Виявлення хаосу засобами мистецтва вже є внесенням у нього впорядкованості... Мистецтво вносить у світ упорядкований неспокій» [Лихачов, 1986: с. 17; 20]. Хаос у людському бутті реально визначений як *духовно-екзистенційна дезінтегрованість особистості та невизначеність або нереалізованість її базових життєвих цінностей*. Оскільки особистісний, ціннісно-детермінований характер життєдіяльності потребує її хоча б часткової гармонізації, універсалізації досвіду на підставі причетності до абсолютних цінностей, які детермінують сенс життя, то це потребує застосування спеціальних культурних механізмів. Зокрема, мистецтво виконує функцію гармонізації, універсалізації та ціннісної інтеграції життєвих процесів людини засобом їх переживання у контексті людиновимірних якостей сушого, в першу чергу естетичних. Ці якості світопереживання є одним з ефективних культурних механізмів універсальності життєвих процесів. Таким чином, *загальнокультурна діалектика Хаосу / Космосу в мистецтві відтворюється у формі образно-символіч-*

ного, тобто гармонійно-структурованого переживання, «впорядкованого не-спокою», що породжує катарсис душі.

Принцип цілісності художнього образу та твору може бути зрозумілим лише в контексті логіки конкретно-всезагального. Всезагальне має складний, рухливий, внутрішньо розчленований характер; воно має здатність до самовідчуження в образах-антагоністах, образах-двійниках та образах, які віддзеркалюють його частковий, фрагментарний зміст. Таким чином, твір є живою саморозгортуючою єдністю і як різновид «живої єдності» (Гете) є проблемною моделлю життя не тільки за змістом, але й за формою. Елементарний образ виникає з множини фонетичних, графічних, кінетичних тощо елементів, а метаобраз (твір) — з множини елементарних образів, шляхом вільної гри впорядкованої уяви (фантазії), яка є тією формою свідомості, що забезпечує наскрізну причетність усіх елементів до впорядкованого центрального смислу й одночасно визначає відбір засобів образотворення. Якщо принцип наскрізної причетності можна назвати принципом «вертикальним», оскільки він означає ієрархічне підпорядкування художніх елементів єдиному смислово цілому, то, відповідно, принцип «горизонтальний», тобто принцип безпосереднього взаємовідношення окремих структурних елементів образу або твору можна визначити, застосовуючи поняття «бріколяж». Принцип наскрізної причетності до єдиного смислу (*participation*) та принцип бріколяжу (*bricolage*) введені відповідно Л. Леві-Брюлем та К. Леві-Стросом як визначення парадигм первісного мислення. Пізніші дослідження довели, що, по-перше, ці принципи не є притаманними лише первісному мисленню, але становлять внутрішню форму людського мислення як такого (на відміну від зовнішніх форм, що їх вивчає логіка); по-друге, вони пов'язані між собою принципом доповняльності. Художній твір та окремі художні образи стосовно цього є унікальними культурними утвореннями, в яких внутрішні форми людського мислення як такого стають їхніми власними структурними принципами генези та функціонування. Цілісність твору при цьому утримується, з одного боку, причетністю (*participation*) кожного окремого елемента твору та образу до цілого, до центрального конкретно-всезагального символу («вертикаль»), а з іншого — принципом бріколяжу (*bricolage*) в їх «горизонтальному» взаємовідношенні, що створює спонтанну гармонію елементів твору в їх послідовності, структурованій творчою фантазією митця.

Втім, на відміну від архаїчної свідомості, яка реалізує себе у стихійно-фантастичних позачасових та позапросторових картинах світу, дія розглянутих принципів у художньому творі має суттєві відмінності: 1) локалізованість у конкретному часі та просторі; 2) структурованість відповідно до певного художнього методу та стилю. На відміну від стихійно-фантастичних асоціацій у міфі, образно-інтонаційна структура твору є результатом

раціонально впорядкованої фантазії, в якій вільна та спонтанна гра уяви вливається в готові форми художнього методу та стилю. Що стосується часово-просторової локалізації змісту та форми твору, то цю специфіку, на нашу думку, слід розглядати як реалізацію «ефекту синхроністичності» в культурі, відкритого К. Г. Юнгом. Згідно з останнім, збіг у часі та просторі обставин, поєднаних єдиним смыслом, але абсолютно незалежних одна від одної на рівні емпіричних причинно-наслідкових зв'язків, є однією з таємничих, але цілком об'єктивних інваріант культури та психіки людини [Юнг, 1997]. Цей ефект синхроністичності й становить об'єктивну підставу, модель для розбудови художніх творів за тим самим принципом — наскрізної смислової взаємопричетності різноманітних елементів художньої форми. Саме тому, як зазначав І. Ільїн, «у художньому творі *все точно* (визначення Пушкіна), *все необхідно* (визначення Гегеля, Флобера і Чехова); у ньому немає *довільного*, немає *зайвого*, немає *випадкового*. Художній твір подібний до здійсненого закону» [Ильин, 1993: с. 246].

Зрозуміло, що окреслена структурно-онтологічна модель художнього формоутворення набуває досить різноманітних специфікацій у різних видах і жанрах мистецтва — залежно від того «матеріалу» формоутворення, який вони використовують. У цьому контексті, на наш погляд, виявляє велику евристичну цінність концепція, свого часу запропонована Я. Рогинським. Як писав цей автор, «треба... розрізняти “мистецтво-образ” та “мистецтво-ритм”. Обидва ці напрямки не розподілені скільки-небудь строго відповідно до загальновідомих родів мистецтва. Але образотворча діяльність найбільш наочно виявляється в мистецтві, сприйманому зором, а ритмічна — у мистецтві, сприйманому слухом і пов'язаному з рухом. Загальним у них є те, що обидва напрямки доводять до вищого рівня яскравості сприйняття, перше — образу, а друге — ритму. Різниця між ними полягає в тому, що “мистецтво-образ” підсилює те, що є й поза мистецтвом — у звичайному житті, у процесі пізнання навколишніх речей — наочне, яскраве, таке, що заповнює свідомість. У “мистецтві-ритмі”, навпаки, підсилюється те, що за межами мистецтва повинно зрештою піти в автоматизм, зникнути зі свідомості, перестати бути змістом сприйняття, причому не тільки без будь-якого збитку для людини, але навіть для її користі, тому що не належить чітко сприймати ні ритмічні рухи рук і ніг при ходьбі або при фізичній роботі, ні монотонні ритмічні шуми в природі» [Рогинский, 1982: с. 25]. Своєрідна діалектика «мистецтва-образу» та «мистецтва-ритму» відбувається «всередині» кожного різновиду та жанру мистецтва, маючи лише різні доміанти. Її дослідження може бути плідним предметом для подальшого осмислення *екзистенційних параметрів художньої форми*.

Розглянута вище структурно-онтологічна схема художнього твору дає змогу зрозуміти його специфіку у моделюванні людського ставлення до

світу. Принцип монтажу окремих елементів реальності, модельованих у художньо-образній формі, їх довільне поєднання в рамках часово-просторового континууму твору (синхронізація) є тим, що отримало назву «художня абстракція». Втім, така абстракція і довільна структурація не є штучними додатками до об'єктивної реальності — навпаки, вони дають змогу, відкидаючи її менш суттєві зв'язки та елементи й наголошуючи, «домальовуючи» більш суттєві, унаочнити сенс того чи того життєвого явища. Понад те, вона дає змогу «замкнути», додати смислову цілісність цим явищам, які в реальному житті залишаються незакінченими, розірваними, нецілісними — й тому не усвідомленими в контексті універсальних культурних смислів. Як писав М. Мамардашвілі, «у реальному житті ніщо не є завершеним... Завершеність смислу з'являється тільки тоді, коли ми маємо дві речі разом: реальність емпіричну та приставлену до неї розумними шляхами “другу реальність” осмислення. Реальність або літературного тексту, або реальність сцени, тобто простір і час, в якому завершуються безконечні *смисли*, які роблять для нас осяжними смисли нашого власного життя, які поза театром, поза літературою, поза мистецтвом у повсякденному житті залишаються нестягнутими». Мистецтво, таким чином, є одним із засобів, який дає «осяжність того, як зав'язуються смисли... Існують такі органи нашого сприйняття, як театр, література, які дають нам змогу ці смисли завершувати, бути присутніми при тому, як вони складаються і постають» [Мамардашвили, 1989: с. 107]. Замикання, «зав'язування» окремих життєвих фактів і процесів у горизонті смислових універсалій людського буття, тобто естетична універсалізація змісту людського ставлення до світу, набуває повної, розгорнутої форми у творі, який відтворює його первинну «космічну» смислову розмірність. А тому, як зазначав В. Селіванов, «художнє мислення постає перед нами завжди як мислення світоглядними категоріями, як світогляд, що рухається» [Селиванов, 1982: с. 132].

Художній твір структурований як усталена цілісність художнього сприйняття різноманітних явищ людського життя — «світу людини». У цілісному світосприйманні людини й у структурі художнього твору втілений єдиний принцип зумовленості частин цілим: зокрема, окремих художніх образів — образом цілісної реальності зображуваного світу. Звичайно, що світосприймання людини завжди охоплює більш широке коло явищ, ніж може бути зображене в окремому творі; проте, з іншого боку, у творі переживання окремих явищ має узагальнений, концентрований і загострений у смисловому відношенні характер. Твір мистецтва, сприйманий адекватно, тобто на достатньому рівні художньої культури реципієнта, завжди створює в його свідомості свій особливий настрій, що накладає відбиток на його цілий світогляд, стає імпульсом до істотного збагачення і трансформації останнього. Отже, твір у своїй глибинній сутності належить розуміти

як «образ світу» не в тому значенні, що він може бути універсальним за охопленням життєвого матеріалу (хоча чимало великих творів, таких, як, наприклад, «Іліада», «Божественна комедія», «Фауст», «Війна і мир» та інші, дійсно, значною мірою наближаються до такої універсальності), але у тому відношенні, що він задає особливий, тільки йому властивий ракурс світопереживання, навіть у тих випадках, коли коло вирахованих переживань та зображуваних реалій у ньому досить обмежене. Доконечним вираженням останнього принципу є ліричний вірш: будучи «метафізикою миті» (Г. Башляр), він, як правило, зосереджений на одному-єдиному життєвому явищі, але завдяки своєму ліричному змістові за допомоги лише цього єдиного вираження-переживання часто-густо може давати унікальний образ цілісного світосприймання. Розглянута аналогія, ґрунтована на сутнісній єдності принципів структурування «образу світу» у цілісному сприйнятті реальності людиною та у художньому творі як універсалізації людського досвіду, знайшла вираження у концепції «світу художнього твору» (Д. Ліхачов, В. Федоров та ін.).

«Світ художнього твору» є певним структурним аналогом міфологічного мислення, оскільки складений з уявлюваних образних елементів, поєднаних між собою також за законами уяви, — а втім, саме це й дає змогу через них глибше осягнути сутнісно-людський сенс тієї «об'єктивної» реальності, переживання якої ці образи створює! Це можна назвати *головним парадоксом мистецтва: створювана ним уявлювана (образно-міфічна) «картина» життя є глибшим розумінням певної «об'єктивності», ніж сама ця «об'єктивність» розкриває себе безпосереднім чином.* «Розумінням» — звичайно, не у значенні її неодмінних «законів», які пізнає наука, але у значенні її *сутнісно-людського смислу*, який «включений» у нашу самосвідомість і саморозуміння.

Евристична цінність поняття «міф» для аналізу структури художніх творів була глибоко обґрунтована філософом з «кола Бахтіна» М. Каганом у праці «Два прагнення мистецтва». Тут він, зокрема, пише: «Ми звикли вже в художній літературі те чи те нерідко називати міфом. Навряд чи міф є винятковим привілеєм однієї тільки художньої літератури. Не буде ні в якому разі перебільшенням і помилкою, якщо ми скажемо, що будь-який сюжет є міф, що сюжет, власне, і є міф. Будь-яке інше тлумачення сюжету... не зможе вловити головне значення і зміст художнього сюжету, сюжету мистецтва як такого... Міф завжди є ніщо інше, як одкровення змісту і зв'язку подій та явищ, мета яких нібито є передбаченою у внутрішньому характері самих подій... Тут діє передбачена доцільність індивідуального, індивідуальна замкнутість і цілісність» [Каган, 2004: с. 460—461]. Твір мистецтва, відповідно до цього принципу, є «міфологічним» настільки, наскільки він є цілісним і самодостатнім образним «світом» людського буття. Такі цілісність і самодостатність є зумовленими наявністю у ньому власного смислового витоку і

сміслової завершеності, власного сюжету, що розгортається за своєю логікою, ціннісного контексту тощо. Вибір останніх є «довільним» з погляду об'єктивної історії та людського ставлення до світу загалом і зумовленим тільки внутрішніми законами авторської фантазії, а отже, із суто об'єктивної точки зору він є саме *міфологічним*. Природно, що індивідуальна творча фантазія може відбивати дуже глибокі типові риси людей і соціокультурних явищ, які фіксує в конкретних образах, але все одно вона в структурному відношенні є саме міфом — тим самочинним «сказом» (буквальний сенс слова «міф»), який наново розповідає про світ.

Своєрідна «світо-образна» масштабність художнього мислення ґрунтована також на специфіці «мови» мистецтва. Адже художній образ у своїй глибині є нічим іншим, як певною *екзистенційною моделлю*, опредметненням людського особистого досвіду, зафіксованого автором. Як пише французький естетик А. Філіпо-Реньє, «твір мистецтва дає мені досвід заклику звертання до себе... я себе примушую піднятися до джерела заклику, до тієї невидимої точки, звідки він виникає як такий... Дійсно, заклик від і до цього джерела звучить як “вибух” або “аура” твору, як сила його оприсутнення» [Philippot-Reniers, 1988: p. 93]. Зіткнення з *іншим*, чужим, незрозумілим є необхідною умовою не тільки загальнокультурної функції мистецтва — трансформування і збагачення особистості, але й умовою виникнення самого естетичного сприйняття. Справді, естетичне сприйняття є певним ставленням до реальності, а ставлення може бути тільки до *іншого* у буквальному розумінні, тобто певною мірою завжди стороннього і чужого. Отже, специфіка естетичного сприйняття визначена поєднанням небайдужості (ставлення-засвоєння нагального для себе) та здивування перед іншим, відчуженням від нього, але разом з тим — «зачарованістю» ним. Утім, наштовхування на чуже, на «інше» і незрозуміле тут має не тільки негативний, але й глибоко позитивний характер. Адже саме це може призвести до рефлексії, самотрансформації суб'єкта, що й становить головну мету мистецтва. Адже «бачення, — писав В. Табачковський, — це дана кожному з нас здатність бути поза самим собою, ізсередини артикулювати Буття, і кожне “я” завершується й замикається на собі тільки завдяки цьому виходу назовні» [Табачковський, 2005: с. 73]. Певна антиномія виникає саме тут: твір, з одного боку, має бути для людини «своїм», близьким за змістом та цінностями і глибоко зрозумілим, тобто підтверджувати її особистісну самоідентифікацію; але все це не матиме ніякого сенсу, якщо водночас тим не зіштовхуватиме цю особистість з «іншим собі», не спонукатиме її до самотрансценденції. Обидва протилежні моменти — засвоєння та «відсвоєння» змісту — передбачають один одного.

Художнє образотворення є структурним аналогом духовних процесів, екзистенційних зусиль людини. «Художній образ, — пише А. Азархін, — є зовнішнім чином фіксованим у художній формі... образ бачення людського

буття як специфічно суб'єктивного способу його проблематизації, о-сми-лення, ви-значення... Тому у творчості автор не просто відображає щось і не просто виражає свою емпіричну суб'єктивність, він насамперед здійснює своє онтологічне призначення, розкриває буття з точки зору свого незамі-щуваного місцезнаходження у світі» [Азархин, 1992: с. 61]. Сутнісна специ-фіка мистецтва полягає саме в *особливому характері поданості інтерсуб'єк-тивного досвіду: цей досвід тут подано у формі естетичного переживання, яке визначає нашу «міру небайдужості»* (А. Канарський) до певних життєвих явищ. Засадовою для художньої комунікації є *естетична універсалізація змі-сту людського буття*. Естетичні якості світопереживання є інваріантами, які роблять досвід іншого «Я» безпосередньо даним і нагальним, постійно роз-микаючи обрій «життєвого світу» людини, захопленої спрагою оновлення і самовдосконалення.

Проведений короткий аналіз проблеми можна узагальнити у наступ-них висновках: 1) історичні етапи еволюції мистецтва є послідовними ста-діями актуалізації «художнього діалогу» особистостей, оскільки втілюють у собі прогрес людської свободи; 2) загальнокультурна онтологія твору, зу-мовлена його генезою як специфічної культурної форми, являє собою мо-дель світу як осмисленого універсуму, що містить у собі універсальні смис-ли людського ставлення до світу; 3) екзистенційна діалектика «Космос — Хаос — Жертва — Космос» є універсальною предметністю художнього твору як форми відтворення граничних смислів людського ставлення до світу; 4) універсальний спосіб дії твору мистецтва на становлення людської свідомості полягає у смислотворенні та відтворенні смислової цілісності людського досвіду, подоланні його частковості (окремшності) та індивіду-альної обмеженості; 5) загальна специфіка «мови» мистецтва як засобу людського спілкування полягає в проблематизації та естетичній універ-салізації змісту людського буття.

ЛІТЕРАТУРА

- Адорно Т. Теорія естетики / Пер. з нім. П. Тарашук. — К.: Основи, 2002.
- Азархин А.В. Духовная жизнь человека и художественно-образные структуры искусства // Искусство: художественная реальность и утопия / Под ред. В.И. Мазепы. — К.: Наукова думка, 1992. — С. 38—69.
- Беньямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності // Беньямін В. Вибране. — Львів: Літопис, 2002. — С. 39—72.
- Бородай Ю.М. Античная эстетика на пути от мифа к искусству // Лосев А.Ф. История античной эстетики. — М.: Искусство, 1963. — Т. 1. — С. 7—39.
- Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. — М.: Искусство, 1991.
- Евзлин М.Е. Космогония и ритуал. — М.: Радикс, 1994.
- Ильин И.А. Что такое искусство? // Ильин И. А. Одинокий художник. — М.: Искусство, 1993. — С. 275—249.

- Каган М.И. Два устремления искусства // Каган М.И. О ходе истории. — М.: Языки славянской культуры, 2004. — С. 459—496.
- Лихачев Д.С. Заметки об истоках искусства // Контекст-1985: Литературно-теоретические исследования. — М.: Наука, 1986. — С. 17—20.
- Личковах В.А. Від Фауста до Леверкюна: Вступ до неklasичної естетики (Лекції з філософії сучасного мистецтва). — Чернівці: ЧОППО, 2002.
- Лукач Д. Своеобразие эстетического. — М.: Мысль, 1986. — Т. 2.
- Малахов В.А. Искусство и человеческое мироотношение. — К.: Наук. думка, 1988.
- Мамардашвили М.К. Время и пространство театральности. // Театр. — 1989. — №4. — С. 103—109.
- Петров-Стромский В.Ф. Три эстетики европейского искусства // Вопросы философии. — 2000. — №10. — С. 153—164.
- Петрова О.Н., Личковах В.А. «Зазеркалье» неклассической эстетики // Перспективы метафизики. Классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков : Материалы международной конференции. Санкт-Петербург, 28—29 октября 1997 г. — СПб.: Санкт-Петербургское отделение Института человека РАН, 1997. — С. 157—171.
- Рогинский Я.Я. Об истоках возникновения искусства. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982.
- Савчук В. Конверсия искусства. — СПб.: Петрополис, 2001.
- Селиванов В.В. Социальная природа художественного мышления. — Л.: Изд-во Ленинградск. ун-та, 1982.
- Табачковский В.Г. Життєвий світ людини і пізнання: персоналістична інтерпретація // Філософська думка. — 2006. — № 2. — С. 4—16.
- Табачковский В.Г. Полісутнісне Ното: філософсько-мистецька думка в пошуках «не-евклідової рефлексивності». — К.: ПАРАПАН, 2005.
- Тасалов В.И. Хаос и порядок: социально-художественная диалектика. — М.: Знание, 1990.
- Флоренский П.А. Храмовое действо как синтез искусств // Соч.: В 4-х т. — М.: Мысль, 1996. — Т. 2. — С. 370—382.
- Шевченко А.К. Проблема понимания в эстетике — К.: Наукова думка, 1989.
- Шульга Р.П. Искусство и ценностные ориентации личности. — К.: Наук. думка, 1989.
- Юнг К.-Г. О синхроничности // Юнг К.Г. Сознание и бессознательное : Сборник. — СПб.: Унив. книга, 1997. — С. 523—537.
- Яранцева Н.А. Преемственность и взаимодействие культур в художественной жизни общества. — К.: Наукова думка, 1990.
- Philippot-Reniers A. L'œuvre d'art comme appel et faire-signe // Arcanes de l'Art : entre esthétique et philosophie / Université libre de Bruxelles, Institut de philosophie et de sciences morales. — Bruxelles, 1988. — P. 91—104.

Віталій Даренський — кандидат філософських наук, докторант Державної академії керівних кадрів культури і мистецтва. Сфера наукових інтересів — філософська антропологія, носеологія, культурологія, історія філософії, естетика.
