

Christian values as a real background of individual and social life. Christian “Sophia” socialism is the concept trend searching for the way from Evil to Good. It was an opponent to Russian Marxism. Russian religious philosophers were opponent to Marxism, they selected the way of the prohibition of crime. They consider personal freedom as a base for creation of the meaning of life. The person has need in the reason and sense of the life. From the standpoint of the present, church reform, which was held at the beginning of the century, was definitely doomed to collapse. But this did not affect the views of Bulgakov, who was completely captured by the idea of spiritual and religious progress. And the events of that time, on my opinion, were hopes for him, only strengthened Bulgakov's optimism about the realization of the expected ideal.

Key words: *Christian socialism, Sophia, society pattern, reforms, evolution, truth.*

Одержано редакцією 27.03.2018
Прийнято до публікації 11.06.2018

УДК 1(092)
DOI: 10.31651/2076-5894-2018-1-96-102

ФЕДОРЕНКО Микола Олександрович,
кандидат філософських наук,
доцент кафедри суспільних наук
Національної музичної академії України
ім. П. І. Чайковського,
e-mail: fed2000@ukr.net

СОЦІАЛЬНІ ІНСТИТУТИ І МИСТЕЦТВО

У статті здійснюється спроба аналізу художньо-історичного процесу в його соціокультурній обумовленості. Культурологічний аналіз дає змогу побачити залежність художньо-образних структур від соціально-економічних умов суспільства, зрозуміти своєрідність їх феноменологічного та онтологічного статусу. Естетика і мистецтвознавство розглядають мистецтво лише в межах власної історії. Поєднання філософсько-естетичного, культурологічного та структуралістського підходів є сучасним напрямком осягнення феномена мистецтва.

Ключові слова: *мистецтво, соціальний інститут, культурний контекст, Пропп, Баксендолл.*

Постановка проблеми. Естетика і мистецтвознавство розглядають мистецтво як самостійне культурне явище, ізольоване від ширшого соціально-історичного контексту. Адже останній, як свідчать здобутки культурологічного і структуралістського підходів, надає певної специфічності не лише соціальним формам буття мистецтва, а й визначає його внутрішню структуру. Мистецтво з точки зору таких досліджень не тільки створює «обличчя» кожної культури, але і є її формою самосвідомості. Мистецтво бере участь у створенні й функціюванні будь-якої форми культури, що дає змогу вбачати в ньому не лише художні, а й загальнокультурні змісти.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед українських естетиків зазначена тематика теж є актуальною. Серед публікацій, що є особливо значущими, варто виокремити наукові розвідки, зокрема, В. Панченко [1]. Дослідниця розглядає історичну єдність мистецтва не в спекулятивному, на зразок Гегеля, а в культуро-феноменологічному вимірі. З огляду на це, художні виміри інтонації, первісної символіки, становлення архітектури постають у тісному зв'язку із організацією соціального простору. В монографії Р. Шульги [2] тематизація зазначеної проблематики аналізується крізь призму розуміння сутності мистецтва як засобу задоволення базових потреб особистості, насамперед, пов'язаних з необхідністю виживання.

Мета статті. Метою є аналіз соціально-культурної обумовленості мистецтва на прикладі творчого доробку російського історика В. Проппа [3] та британського мистецтвознавця М. Баксендолла [4].

Виклад основного матеріалу. Вперше в західноєвропейській історії намагання розглянути мистецтво як елемент культурного розвитку зустрічається у Д. Віко та Й. Гердера. Саме Віко висловив думку про загальнолюдський характер «поетичного мислення». Мистецтво, за Віко, постає не лише продуктом творчості митця, а й загальнокультурною формою, його особливості визначаються умовами існування суспільства. Ця традиція розгляду мистецтва пізніше знайшла своє продовження у німецьких романтиків, що відрізнялася від лінії Вінкельман-Гете. Останні розглядали мистецтво як норму та ідеал, зосереджувались на його нормативності й ідеальності, не цікавилися тими культурними умовами, що породжували мистецтво. Починаючи з романтиків спекулятивна естетика з її настановами раціональної гармонії та мімезису, відступає на задній план у порівнянні з дослідженнями мистецтва культурологічного спрямування. Суттєві зміни торкнулися і мистецтвознавства. Неабияка заслуга тут належить структуралізму. Особливість пізнавальної стратегії останнього полягала у зміні методологічних засад мистецтвознавства: класичний принцип руху від простого до складного змінюється на протилежний – від складного до простого. Розуміння твору мистецтва як «структури» дозволило представникам нового напрямку принципово видозмінити класичне мистецтвознавство, відійти від традиційних для мистецтвознавчих наук суб'єктивно-смакових методів аналізу, що дало підстави віднести нове мистецтвознавство до «точних» наук.

Методологічні орієнтації В. Проппа формувалися під впливом і в контексті російського формалізму. Останній склався на базі структурної лінгвістики та поетичної практики фугуризму, був виразником пануючої на той час установки на аналіз внутрішніх закономірностей об'єкту. Теоретична поетика починає витісняти історію літератури. Ідея історизму для багатьох напрямків літературознавства втрачає свою привабливість. Причиною подібного повороту була незадоволеність старими методами, що «розчиняли» історію літератури в історії культури, розглядаючи художню творчість як функцію позахудожніх процесів.

Якщо з точки зору методологічних настанов російський формалізм розвивався у руслі європейського літературознавства кінця 19 – початку 20 сторіч, то за своїм соціокультурним статусом мав певні особливості. Так, німецька формалістична традиція, зокрема, виникла в університетах у результаті еволюції існуючої парадигми, тоді як російський формалізм містив у собі загрозу університетському образу мислення і претендував на реформування знання як такого. Ставлячи за мету перехід літературознавства від університетсько-академічної спекулятивної науки до об'єктивної, формалісти планували тотальну реформу знання, у результаті якої парадигма не розвивалася, а створювалася наново. Певними опонентами у середовищі формальної школи були московські філологи, що групувалися навколо Московського лінгвістичного гуртка. Москвичі тяжіли до академізму, проявом чого була і форма організації наукової діяльності. Петроградському інституту історії мистецтв, що був формою інституалізації формальної школи, у Москві відповідала Державна академія художніх наук.

Зазвичай, російська формальна школа ототожнюється з діяльністю ОПОЯЗу («Общество изучения теории поэтического языка» за В. Шкловським), що групувався навколо лінгвістичного Інституту історії мистецтв. Але це не єдиний представник російського формалізму. Не менш відомим є і московський лінгвістичний кружок (варто нагадати прізвище Р. Якобсона).

У боротьбі з академізмом формалісти відмежовувалися від сприйняття твору як пам'ятника епохи чи втілення задуму художника-генія, а також виступали проти перенесення техніки історико-філологічного аналізу античних та фольклорно-епічних текстів на твори літератури 18-19 сторіч. Вони прагнули у своїй науковій роботі йти від самої літератури, знизу, а не зверху, не від філософської естетики, всупереч усталеним уявленням про твір мистецтва як втілення творчої діяльності з протиставленням техніки духу, безсмертної поезії звичайній белетристиці тощо.

Звичайно, сам термін «поетика», не без впливу естетики романтизму, ніс у собі певний відтінок нормативності щодо художньої творчості. Але в дослідженнях представників формальної школи він корелював з необхідністю теоретичного підходу до літературних явищ, при якому останні піддавались узагальненню, а тому розглядалися не у своїй індивідуальності (як це робили культурно-історичні школи), а як результат застосування загальних законів побудови літературних творів. Кожний твір свідомо розкладався на його складові, в побудові твору виокремлювалися прийоми, тобто способи комбінування словесного матеріалу в художнє ціле.

Теоретична поетика притягує до себе вчених різних методологічних орієнтацій. В. Пропп, який став попередником (за словами К. Леві-Строса) європейського структуралізму, так формулює своє бачення гуманітарного пізнання: «Метою будь-якої науки є розкриття закономірностей. Я побачив закон на дуже невеликій ділянці – на одному із видів народної казки. Мені здалося тоді, що застосування цього закону може мати і більш широке значення. Царина природи і царина людської творчості не роз'єднані. Існує щось таке, що об'єднує їх, якісь спільні для них закони, що дають змогу вивчати їх схожими методами» [5, с. 134]. Вчений вважає, що застосування його методики може бути продуктивним як при вивченні міфу, так і при дослідженні оповідальних жанрів літератури. Він визначає і межі застосування методів, викладених в «Морфології казки»: вони можливі лише за умови повторюваності явищ у великих масштабах, в першу чергу у фольклорі та мові. Як і О. Фрейденберг, В. Пропп виходить із необхідності поєднання історичного та структурного підходів, в той же час акцентуючи увагу на тому, що вивчення «морфології» (композиції) казки повинно передувати її історичному вивченню (цей нюанс дає підстави вважати його прибічником російського формалізму). Тому висхідна теза його першої монографії: «Перед тим як відповісти на питання щодо походження казки, необхідно відповісти на те, що вона собою представляє» [6, с. 11]. У «Морфології казки» дається визначення чарівної казки не через сюжет, а через композицію та встановлюється її єдність. Водночас дослідник дуже добре усвідомлює історичну обумовленість структури, результатом чого була поява монографії «Історичне коріння чарівної казки» в 1946 році. Кладучи в основу дослідження російську казку, вчений використовує і весь доступний йому світовий фольклорний матеріал.

В. Пропп справді науковим вважав стадіальне вивчення явищ. «Розкриття первісних форм можливе лише за наявності великого порівняльного матеріалу щодо різних народів та ступенів їх розвитку... Розміщуючи матеріал по стадіях розвитку народів, розуміючи під «стадією» ступінь культури, що визначається за сукупністю ознак матеріальної, соціальної та духовної культури, ми можемо одержати «історичну поетику»... Це шлях вивчення знизу вгору, від старого до нового. Але в нашій науці застосовується і зворотній шлях зверху вниз, тобто реконструкція ранніх «міфологічних» основ шляхом аналізу пізніх матеріалів» [5, с. 25]. Таке палеонтологічне вивчення, здійснене М. Марром щодо мови, В. Пропп вважав і можливим для фольклору. Застосування цього методу він розглядав як досягнення російської науки.

На думку В. Проппа, казку необхідно співвідносити із соціальними інститутами минулого і в них шукати її витоки. Так, зокрема, в казці зображуються дещо відмінні від сучасних форми шлюбу. Герой шукає собі наречену поза межами свого мешкання. Можливо, зауважує дослідник, тут відобразилися явища екзогамії: заборона одружуватися на дівчині із того ж самого середовища. Тому форми шлюбу в казці мають бути проаналізовані і знайдений той устрій, та фаза суспільного розвитку, на якій ці форми дійсно наявні.

Стверджуючи, що казку необхідно співвідносити з історичною дійсністю (соціальними інститутами, іншими складовими первісної культури, зокрема, міфом та ритуалом), В. Пропп в основі своїй вбачає у казці не лише відображення дійсності (як і в міфі та ритуалі), а й особливості архаїчного мислення (його погляди в цьому дуже схожі з розвідками О. Фрейденберг). В системі цього мислення, вважає дослідник, ще не існує причинно-

наслідкових зв'язків, а панують інші форми зв'язків, які нам ще достеменно не відомі. Ще нема узагальнень, понять. Процесу узагальнення відповідають інші операції мислення. Простір та час сприймаються по-іншому. Категорії єдності та множини, суб'єкта та об'єкта відіграють відмінну від нашої свідомості роль. Реальним вважається те, чого ми ніколи не визнаємо, і навпаки. Первісна людина бачить світ речей інакше, і на різних ступенях по-різному.

У своєму дослідженні В. Пропп зіставляє казкові мотиви з різноманітними міфологічними уявами, первісними обрядами та звичаями. Він приходять до висновку, що багато казкових мотивів у своєму походженні пов'язані з різними соціальними інститутами, серед них особливе місце займає обряд посвячення. Початок історії казки – це початок процесу переродження міфу в казку, відкріплення сюжету і акту розповіді від ритуалу. Це момент, коли синкретизм казки з обрядом представляє собою її доісторію. Це і є, власне, момент народження казки. Але визначити його неможливо.

Баксендолл намагається визначити те, що він називає «оком епохи» – певний набір інструментів, з яким публіка 15 сторіччя візуально сприймає певні об'єкти, зокрема живопис. «Спроможність людини розрізнити форму чи зв'язки між формами буде впливати на те, що її цікавитиме на полотні. Для прикладу, якщо вона вмє розрізнити пропорції... чи вона володіє категоріями для визначення різних відтінків червоного і коричневого, то ці навички можуть привести до того, що вона буде упорядковувати своє сприйняття «Благовіщення» П'єро делла Франчески по-іншому, ніж люди без подібних навичок... Для сприйняття тієї чи іншої картини релевантні лише певні перцептивні навички: віртуозне вміння класифікувати дуги кривих – навички, якою в той час володіли німці... не знайшла б застосування у випадку «Благовіщення». Значна частина того, що ми називаємо «смаком», полягає саме у цьому: у відповідності між різностями, яких вимагає картина, і навичками розрізнення спостерігача» [4, с. 24]. Навички («око епохи»), у свою чергу, формуються за допомогою культурних інститутів. Для епохи кватроченто це, передусім, релігійні інститути, хоча не лише вони. Серед релігійних інститутів найбільше значення мали народні проповіді, в межах яких класифікувалися акти Божественного одкровення і персонажі християнських міфів та вказувалися відповідні форми ставлення – хвилювання, роздуми, смиренність, гордість, захоплення – до кожного з них. Окрім цього, пропонувались максими, афоризми, які допомагали відтворити візуальні образи всього перерахованого. «Народні проповідники... прищеплювали своїй пастві ряд інтерпретативних навичок, що складали в 15 сторіччі ядро сприйняття живопису» [4, с. 34]. Тілесні рухи систематизувалися, вирази обличчя типізувалися, кольори наділялися символічним значенням.

Серед інших сфер ренесансної культури, що зробили свій внесок у формування чуттєвості, Баксендолл називає групові танці та «вимірюваність», тобто здатність у комерційних цілях до вимірювання об'ємів, пропорцій, кількісних співвідношень.

Танець мав відношення до сприйняття картин, оскільки він був переважно не темпоральним мистецтвом (яким він є для нас), а наочним мистецтвом, близьким до спектаклю, – релігійні процесії, маскаради тощо. Це було передусім мистецтво групування фігур, а не ритмічного руху (принаймні, в основі своїй). Цією ж здатністю розрізнити упорядкованість тіл володів і художник, який використовував її для того, щоб пробудити інтерес глядача. Зокрема, в *bassa danza*, повільному геометризованому танці, популярному в Італії того часу, спостерігалися зразки групування фігур, що застосовувалися в працях багатьох художників, наприклад, Боттічеллі в його «Весні» (будується навколо танцю Грацій). Форма чуттєвості, яку виражав *bassa danza*, «передбачала наявність поширеної навички інтерпретації фігурних композицій, спільного для всіх досвіду напівдраматичного упорядкування людських тіл, що дозволяв Боттічеллі та іншим живописцям очікувати від публіки подібного ж уміння у випадку інтерпретації зображених ними груп» [4, с. 80].

Враховуючи повсюдне знайомство зі стилізованими танцювальними формами, художник міг розраховувати на безпосереднє візуальне розуміння його власної «живої картини».

Ще один суттєвий феномен, що вплинув на формування тогочасної чуттєвості – спроможність вимірювання. Важливий для історії факт, зауважує Баксендолл, полягає в тому, що товари почали регулярно транспортуватися в тарі стандартних розмірів лише в 19 сторіччі. «До цього кожна тара – бочка, мішок, тюк – були унікальними, і здатність швидко й точно вирахувати їх об'єм була умовою вдалого ведення справ» [4, с. 86]. Так само це стосувалося довжини (у випадку торгівлі одягом), часток (у випадку маклерства) чи співвідношень (у випадку оцінювання землі). Без цих навичок комерція була неможливою, а тому власне торговці в масі своїй замовляли картини. Інколи вони навіть писали їх, як це було у випадку з П'єра делла Фраческою, який склав математичний довідник про вимірювання.

У будь-якому випадку, зазначає дослідник, підготовка художників і купців, що протегували їх, в данному питанні була подібною. Бути освіченим на той час означало водночас володіти технікою просторових параметрів предметів. Якщо йшлося про тверді предмети, то ці навички передбачали здатність розбивати неправильні чи незвичні маси на сукупність правильних і звичних, а значить такі, що підлягають обчисленню – циліндри, конуси, куби тощо. У випадку двомірних предметів вимагалася схожа здатність розчленовувати неоднорідні поверхні на прості фігури: квадрати, круги, трикутники, шестикутники.

Це, стверджує Баксендолл, особливий інтелектуальний світ, але саме в ньому жили всі освічені класи, зокрема, Венеції та Флоренції. Його зв'язок з живописом і зі сприйняттям живопису полягає не стільки у обчислювальних процесах, скільки у припущенні розглядати структуру складних форм як комбінацію більш простих, більш зрозумілих форм. Навіть предмети, що зображалися на картинах – глечики, колони, цегляні вежі, підлоги із бруківки тощо – були такими ж, як і ті, що використовувалися в довідниках для тренування тих, хто навчався мистецтву. Тому, коли П'єро уже в амплуа художника, розміщує події «Благовіщення» всередині багаторівневого портика, що спирається на колону, чи Мадонну – в куполоподібну, напівкруглу закриту альтанку, що слугує для неї обрамленням, він звертається до здатності своєї публіки бачити в цих формах сукупності інших форм і тим самим інтерпретувати. «Людина, що торгувала, майже все завжди могла звести до геометричних фігур, що лежали в основі нерегулярностей, що спостерігалися: купу зерна – до конусу, бочку – до циліндру чи сукупності зрізаних конусів, плащ – до круглого шматка матерії, цегляну вежу – до складного кубічного тіла, складеного із кінцевого числа малих кубів і... ця звичка аналізу дуже близька тому, як художник аналізує зовнішній вигляд. Як хтось вимірював тюк, так художник вивчав фігуру. В обох випадках відбувається цілеспрямоване зведення неправильних мас і порожнин до поєднання зручних в обігу геометричних тіл... Оскільки італійці 15 сторіччя вміли маніпулювати співвідношеннями та аналізувати об'єм чи поверхню складних тіл, вони мали передумови для сприйняття картин, що демонстрували сліди схожих процесів» [4, с. 87-89].

Висновки. Здатність сприймати смисл твору мистецтва має різні індивідуальні та історичні особливості, подібно всім без винятку людським здібностям. Ця здатність є результатом колективного досвіду, що виходить далеко за його межі. Завдяки нашій причетності до системи символічних форм, яку ми називаємо культурою, стає можливим долучення до такої виокремленої і специфічної сфери, яку ми називаємо мистецтвом. Дуже важливим є розуміння тієї обставини, що останнє є лише однією із систем культури. Тому теорія мистецтва значною мірою є водночас і теорією культури, а не самостійною дисципліною. І ця теорія мистецтва «повинна спостерігати за життям знаків у суспільстві, а не в удаваному світі дуальностей, трансформацій, паралелей та еквівалентностей» [7].

Список використаної літератури

1. Панченко В. І. Мистецтво в контексті культури / Валентина Панченко. – К.: ТОВ Міжнародна фінансова агенція, 1986. – 191 с.

2. Шульга Р. П. Искусство в практиках культуры. Социокультурологический очерк / Раиса Шульга. – К.: Институт социологии НАНУ, 2008. – 200 с.
3. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / Владимир Пропп. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. – 364 с.
4. Баксендолл Майкл. Узоры интенции. Об историческом толковании картин / Майкл Баксендолл. – М.: ЮниПринт, 2003. – 218 с.
5. Пропп В. Я. Структурное и историческое изучение волшебной сказки / Владимир Пропп // Фольклор и действительность. – М.: Наука, 1976. – С. 132-152.
6. Пропп В. Я. Морфология сказки / Владимир Пропп. – М.: Наука, 1969. – 168 с.
7. Гирц Клиффорд. Искусство как культурная система / Клиффорд Гирц. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://sociologica.hse.ru/data/2011/03/06/1211606373/9_2_04.pdf.

References

1. Panchenko, V. I. (1986). *Art in the Context of Culture*. Kyiv: The International Financial Agency (in Ukr.)
2. Shulga, R. P. (2008). *Art in the practices of culture. Socio-Cultural Essay*. Kyiv: Institute of Sociology NASU (in Ukr.)
3. Propp, V. Ya. (1986). *Historical roots of the fairy tale*. Leningrad: LGU (in Russ.)
4. Baksendoll, Michael (2003). *Patterns of intention. About the historical interpretation of paintings*. Moscow: UniPrint (in Russ.)
5. Propp, V. Ya. (1976). Structural and historical study of a fairy tale. *Folklore and reality*, 132-152. Moscow: Science (in Russ.)
6. Propp, V. Ya. (1969). *Morphology of the fairy tale*. Moscow: Science (in Russ.)
7. Hirts, Clifford. Art as a cultural system. *Retrieved from: https://sociologica.hse.ru/data/2011/03/06/1211606373/9_2_04.pdf* (in Russ.)

FEDORENKO Mykola Oleksandrovych,

Candidate of Sciences (Philosophy),
Associate Professor of the Department of Social Sciences,
Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine,
e-mail: fed2000@ukr.net

SOCIAL INSTITUTES AND ART

Abstract. *Introduction. Theoretical analysis of the artistic and historical process is an important problem for aesthetics. Cultural analysis makes it possible to see the dependence of artistic structures on the socio-economic conditions of society, to understand the peculiarity of their phenomenological and ontological status. The social-historical context gives a certain specificity to the social forms of being of art, defines its internal structure. Art engages in the creation and operation of any form of culture. Purpose. The development of art is a necessary process of adapting society and culture to a situation that is conditioned by the causes of extracurricular significance. This situation forces us to reconstruct the picture of the development of art, created by classical aesthetics and formal art studies. The aim is to study the analysis of socio-cultural conditionality of art on the example of the creative work of Russian historian Vladimir Propp and British art historian Michael Baxandall. Results. According to V. Propp, the fairy tale must be correlated with the social institutions of the past and look for its origins in them. Thus, in particular, the fairy tale depicts somewhat different from modern forms of marriage. The forms of marriage in a fairy tale should be analyzed and found that arrangement, and the phase of social development, on which these forms are really available. Arguing that the fairy-tale must be correlated with historical reality, V. Propp sees in his fairy-tale not only the reflection of reality, but also the features of the archaic thinking. Baxandall explores the cultural context of Italian art of the 15th century. In particular, the aesthetic perception of a person of Italian Quattrocento is conditioned by religious institutions, peculiarities of economic activity. Conclusion. Forms of human sensuality are formed on the basis of certain cultural institutions. Thanks to our involvement in the common system of symbolic forms, which we call culture, it becomes possible to join the private system, which we call art and which in fact is only one of the spheres of culture. Therefore, the theory of art is at the same time a theory of culture, and not an independent discipline.*

Key words: *art, social institute, cultural context, Propp, Baxandall.*

Одержано редакцією 19.04.2018
Прийнято до публікації 11.06.2018