

ЕСТЕТИЧНА ФУНКЦІЯ І ХУДОЖНЯ СВІДОМІСТЬ

Мистецтво – одна з форм суспільної свідомості, специфічний рід практично-духовного засвоєння світу. В більш широкому значенні мистецтво відносять до будь-якої форми практичної діяльності, коли воно звершується вміло, до специфічного соціального функціонування. Прагнучи визначити смисл існування мистецтва як особливої сфери діяльності, принципово відрізняючи його від мистецтва в широкому розумінні слова, теорія естетики протягом всієї своєї історії йшла двома шляхами: то вона була впевнена, що “тайна” мистецтва полягає в будь-якій одній його здібності, одному покликанні і призначенні, у відбитті внутрішнього світу художника, в організації спілкування людей, в самоцілній, чисто грайливій активності, то вона виявляла, що кожне з відповідних визначень абсолютизує якісь одні, притаманні мистецтву, якості, але ігнорує інші, і тому стверджувала саме багатомірність, різнобічність мистецтва і намагалась описати його як набір різноманітних якостей і функцій. На жаль, при цьому втрачалась цілісність мистецтва і воно являлось у вигляді суми різнорідних властивостей, функцій, спосіб об’єднання яких в єдине, якісно своєрідне ціле не було визначено. Поряд з цим необхідним процесом саморозщеплення людської діяльності культура зберегла потребу відтворювати діяльність людини в її первинній поліфункціональності, в одночасному і злитному здійсненні різних способів освоєння світу – практичного і духовного, очищення душі і становлення ціннісних значень, відбиття дійсності і її перетворення за допомогою фантазії, самовиявлення людини і її спілкування з іншими людьми.

Масштаби художньої практики розширюються надзвичайно швидко. Ось чому для оволодіння естетичним досвідом лише концентрації цього досвіду вже не вистачає. Найкраще естетичне виховання не спроможне передати молодому поколінню навіть найважливіші естетичні знання, які створило людство.

Потрібна певна система у нагромадженні і передачі естетичного досвіду, система, яка допоможе оволодіти його “вузловими пунктами”, щоб потім на їхній основі – вже у власній естетичній діяльності –

відновити все інше. Таким чином, потрібен певний суспільний досвід для оволодіння суспільним досвідом естетичного відношення. Звідси та актуальність, яку набувають теоретичні дослідження самого категоріального апарату естетичного знання.

Проблема художнього начала в житті суспільства не нова для естетичної думки. Більше того, різними своїми модифікаціями і аспектами ця проблема визначала головні напрями естетичної теорії у різні історичні періоди її розвитку. Бо в найзагальнішому своєму визначенні проблема художнього начала є проблемою реального існування і практичного здійснення естетичної свідомості суспільства. І як би не пояснювали походження і сутність цієї свідомості, жодна естетична концепція не могла обминути питання про її місце і роль у реальному житті людей. Краса завжди зіставлялася з корисністю, добром чи істиною, а мистецтво – з мораллю, наукою, релігією, політикою тощо. Навіть для того, щоб проголосити абсолютну самоцінність і незалежність світу краси і мистецтва, треба було розглянути цей світ у його відношенні до інших проявів людського буття. А там, де естетична думка виробляла завершені концепції суспільного призначення мистецтва, що вирішували історичну долю художньої діяльності, ми безпосередньо стикаємося з проблемою художнього начала.¹

Красу як художнє начало в житті суспільства найчастіше розуміють як естетичний ідеал (ідеал прекрасного). Очевидно, що естетичний ідеал суспільства як міра естетичної довершеності і доцільності є найсуттєвішим моментом художнього начала. Але під художнім началом часто розуміють реальне втілення ідеалу прекрасного в суспільних зв'язках людини, в її діяльності й предметному середовищі. А в такому реальному виявленні прекрасне істотно відрізняється від свого існування як естетичного ідеалу. Прекрасне в дійсності існує в органічному поєднанні і взаємодії з піднесеним, трагічним, комічним та іншими видами естетичного. Лише врахувавши все багатство відтінків і модифікацій естетичного відношення, виробленого у певних конкретно-історичних умовах суспільного розвитку, можна більш-менш повно охарактеризувати його вплив як художнього начала на різні сфери людського життя. Прекрасне як найідеальніший момент естетичного, як естетична мета суспільства формується лише на основі взаємодії всіх видів і форм естетичного відношення.

У свою чергу, в історично розвиненому суспільстві естетичне відношення дістає необхідний простір для розгортання багатства свого змісту і різноманітності своїх форм завдяки такому специфічному виду людської діяльності, як мистецтво. З тих часів, як мистецтво

відокремилосся в особливу галузь осмислення і перетворення світу, в окрему форму суспільної свідомості, воно стало головною опосередковуючою ланкою у системі естетичних відношень людини до дійсності. Через мистецтво суспільство формує естетичні потреби індивіда, розвиває його естетичні здібності, впливає на його естетичні ідеали і смаки.

Та це зовсім не означає, що мистецтво і є художнім началом суспільного життя. Навпаки, його взаємини з художнім началом у сучасному суспільстві досить складні. Тут треба враховувати багатозначність самого поняття “мистецтво”. Якщо під мистецтвом розуміти певну форму творчої діяльності, художню діяльність, то художнє начало виступатиме як результат цієї діяльності, як художній продукт, взятий з боку його суспільно-естетичної функції. Мистецтво – це певна сукупність художніх творів, які реально функціонують у даному соціальному середовищі, відіграючи роль специфічного засобу комунікації між людьми. З цієї точки зору мистецтво майже тотожне з художнім началом. Це “майже” насамперед стосується історичного характеру самого мистецтва, яке у різні епохи захоплювало різні сфери суспільної діяльності; сучасне мистецтво принаймні не вичерпує всього обсягу поняття “художнє начало”, оскільки результати, що мають естетичне значення, досягаються і в інших сферах діяльності, відмежованих від власне мистецтва.

Та цим не обмежується відмінність між художнім началом і мистецтвом. У наш час мистецтво становить особливу, цілком самостійну форму суспільної свідомості і, як таке, воно взаємодіє з іншими формами суспільної свідомості, надбудовами і економічним базисом суспільства. Відносячи той або інший предмет чи дію людини до мистецтва, ми ніби вилучаємо їх з реального, буденного життя, із “звичайної” системи причинних зв’язків і переносимо в принципово відмінний світ. Цей останній є відображенням (часом дуже умовним), ідеальним повторенням, наслідуванням реального світу, але ніколи не збігається, не зливається з ним, бо є одночасно і творчим перетворенням дійсності (так само, як і світ наукових абстракцій не збігається із світом реальної практичної дії).

Зв’язок між цими двома світами, між реальністю практичного життя і художньою реальністю, здійснюється лише через людину-митця (того, хто творить мистецтво) і глядача, читача, слухача (того, хто сприймає мистецтво). Але й це зв’язок не прямий, не безпосередній, бо відношення і митця, і того, хто сприймає твір мистецтва, до реальності є відношенням насамперед естетичним, а вже потім утилі-

тарно-практичним, моральним чи теоретичним.

При цьому естетичне відношення творця мистецтва, а саме – художника, є відношенням активним, відношенням, яке веде за собою творче осмислення, оцінку і перетворення дійсності, тобто включає в себе і теоретичне, і моральне, і практичне відношення. Отже, в ідеальному випадкові, в нормі, включаючись у процес художньої творчості, митець реалізує своє призначення, яке випало йому внаслідок суспільного розподілу праці, тобто виконує свою суспільно-практичну функцію.

Споживач мистецтва перебуває в іншому становищі. Який би активний не був процес сприймання твору мистецтва, який би не був він близький до співтворчості, співпереживання тощо, роль слухача, читача, глядача порівняно з митцем неминуче лишається роллю пасивною в своїй основі. А сам акт сприймання твору мистецтва, акт його естетичного переживання є, разом з тим, актом виключення людини із звичайної системи його реальних суспільних зв'язків і переведення її в іншу систему зв'язків, опосередковану даним твором мистецтва. Заходячи, наприклад, до залу кінотеатру, людина включається у нову систему комунікацій, де вона вже виступає не як представник певної соціальної групи, професії, освітнього цензу тощо, а як кіноглядач. Критерієм розподілу кіноглядачів на певні категорії виступатиме їхнє ставлення до даного кінофільму, тобто насамперед їхня естетична реакція на твір мистецтва. Немає потреби доводити, що розподіл людей за їхнім ставленням до мистецтва ніколи не буде тотожний з іншим видом соціальної диференціації суспільства, хоча, звичайно, завжди матимуть місце певні закономірні відповідності.

Якщо встановлення останніх є предметом соціологічного дослідження мистецтва, то для нас являє інтерес самий факт естетичного “відчуження” людини, до якого неминуче призводить контакт з твором мистецтва (звичайно, йдеться про повноцінне сприймання художнього твору, коли досягається повне естетичне взаєморозуміння між митцем і глядачем). Це “відчуження” спричиняється особливим характером естетичного відношення, в основі якого лежать такі психологічні механізми, як гра й уява. Саме вони пояснюють і умовність, і своєрідну “ілюзорність” світу мистецтва.

Відомо, що “ігрова” теорія мистецтва (Ф. Шіллер, пізніше – Г. Спенсер, К. Гросс та інші) була піддана критиці не за те, що пов'язувала художню творчість і художнє сприймання з грою, а за те, що виходила з первинності гри по відношенню до праці, відривала гру (а разом з нею і мистецтво) від її суспільно практичної основи. У той же час естетична і психологічна науки давно довели генетичну спорідне-

ність ігрової й художньої діяльності, зокрема величезну роль гри у виникненні й формуванні психологічного механізму естетичного відношення – як в онтогенезі, так і філогенезі. Справді, як відзначають дослідники дитячої гри, вона є реальною діяльністю, але з умовними предметами і в уявній ситуації. У грі дитина навчається діяти в мисленій, а не в наявній ситуації, спираючись на внутрішні тенденції і мотиви, а не на мотиви і спонуки, які йдуть від речі. Тим самим у грі формується здатність людини відрізнити саму річ від її значення і, далі, надавати значення однієї речі іншій, тобто здійснювати перенесення значення, що, як відомо, становить елементарну основу художнього образу (метафоричність). Все це і робить гру тим механізмом, який виступає “середньою ланкою між суто ситуаційною зв’язаністю раннього віку і мисленням, відірваним від реальної ситуації”, тобто уявою.

Якщо останнє положення застосувати до акту художнього сприймання, то побачимо, що в його основі лежить, у принципі, той же механізм. Адже людина в процесі практичної дії в чомусь подібна до дитини раннього віку: вона строго обмежена реальною ситуацією і її свобода виявляється в реальному, предметному перетворенні цієї ситуації. Людина-теоретик, що оперує абстракціями, навпаки, цілком незалежна від жодної конкретно даної окремої предметної ситуації, оскільки поле її діяльності – закономірності, властиві певним ситуаціям взагалі. Естетичне відношення, як і дитяча гра, займає проміжне місце між практичним і теоретичним відношеннями. Теоретичність естетичного відношення обмежена його зв’язаністю з конкретно-чуттєвою ситуацією, з певними предметними носіями значень (художніми образами). Справжньої практичності естетичне відношення позбавлене внаслідок умовного, ігрового характеру предметної дії у мистецтві, результатом якої є уявне, а не реальне перетворення дійсності.

Гра в процесі психічного розвитку дитини, формування останньої як людини виконує роль своєрідного містка, який поєднує в єдиній цілісній поведінці практичну дію і теоретичне мислення. Це посідання досягається шляхом формування і розвитку такої форми свідомості, як творча уява, що є одночасно і головним результатом ігрової діяльності, і її передумовою. Без певного ступеня розвитку творчої уяви неможливе і естетичне піднесення, бо воно передбачає здатність до перенесення значення, а саме – здатність надавати конкретно-чуттєвим речам і явищам надіндивідуального, надчуттєвого загальнолюдського значення.

Отже, саме гра є тим психологічним механізмом, який безпосередньо зумовлює формування у людини специфічно людської форми споглядання – ”здатність бачити все те, що особисто для мене як такого абсолютно ніякого “утилітарного інтересу” не являє, але дуже зважливо й цікаво” з точки зору сукупного “інтересу” всіх інших людей, їхнього загального розвитку, з точки зору “інтересів роду”. Тут і лежать корені “естетичного споглядання” і здатності до творчої уяви. Звичайно, сама по собі гра – це лише передумова художньої творчості, так само, як і творча уява є тільки умовою, а не самим естетичним відношенням. Та і гра, і сформована в її процесі творча уява становлять психологічну базу естетичного піднесення, а значить – і художньої творчості, і художнього сприймання. Перехідною формою між дією перспективною і творчою є гра. Саме в ній людина вивільняється від скутості, яку породжує поле сприймання, саме в ній розвиває свою уяву як не зовсім довільне, незалежне відношення до дійсності, створюючи завдяки фантазії свій особливий (зокрема дитячий) світ. Розвинувши у грі таку первісну функцію фантазії, як довільне фантазування, людина активно вторгається у світ і намагається перетворити його згідно зі своїми ідеалами і законами дійсності.

Таким чином, повертаючись до взаємовідношення художнього начала і мистецтва, ми можемо констатувати, що в своєму спілкуванні з мистецтвом індивід виступає не як практично діюча чи теоретично мисляча людина, а швидше як “людина, що грає” – homo ludens. Вступаючи в контакт з художнім твором, читач, глядач, слухач неминує повинен погодитися із запропонованими йому “правилами гри”, скажімо, з тим, що певна “річ” має деякий особливий сенс, відмінний від того, що є фізично даним. Ці “правила гри” визначаються внутрішньою структурою твору мистецтва, без “розшифрування” якої не може бути естетичного сприймання та переживання художнього твору. Як справедливо зазначає Ю.М. Давидов, “орієнтація на таке сприймання, на акт співтворчості споживача” мистецтва органічно закладена у самій структурі художнього твору. Поза естетичним “споживанням” витвір митця є нічим більшим, ніж можливістю художнього твору. Дійсність художньому творові надає акт естетичного сприймання: людина, яка здійснює цей акт, – тлумач твору, який вступив у діалог з його автором, тобто в певний спосіб людської комунікації.

Проте чи тотожна таким чином інтерпретована дійсність мистецтва з реальним існуванням і практичним здійсненням естетичної свідомості? Адаже в наведеному уривку з книги Ю.М. Давидова йдеться

про людину, яка зараз актуально переживає своє спілкування з мистецтвом, тобто про ту *homo ludens*, що вилучена з системи реальних суспільних зв'язків і перебуває у світі художньої уяви. Ця людина справді вільна, оскільки мистецтво дає модель комунікації з приводу свободи в найбільш чистому її вигляді, але її свобода – це свобода уявна, свобода гри, а не свобода дійсності. За свободу естетичного споглядання і переживання треба платити втратою свободи реального практичного і теоретичного бачення речей і явищ дійсності. Того, хто не приймає цієї умови і ототожнює художню реальність з дійсністю, чекає неминуче і жорстоке розчарування. Щоразу, коли не відбувається естетичного контакту між художнім твором і людиною, що сприймає його, ми можемо констатувати загибель як можливого естетичного об'єкта, так і естетичного суб'єкта.

Отже, якщо ми беремо мистецтво навіть у процесі його безпосереднього “споживання”, це ще не виводить нас за межі самого мистецтва як особливого роду духовно-практичної діяльності, своєрідної і самостійної в своїй специфіці форми суспільної свідомості. Щоб вийти за ці межі, очевидно, і потрібно ввести поряд з поняттям “мистецтво” поняття “художнє начало”, сферою дії якого є вже не реципієнт (“споживач” мистецтва), а людина реально діюча, суб'єкт теоретичного пізнання і практичного перетворення дійсності. Бо саме вона є справжнім об'єктом і кінцевою метою мистецтва, відносно якої *homo ludens* виступає лише середньою ланкою, засобом. Саме тут, за межами власне мистецтва, ми і вступаємо в галузь практичної, а не мистецької реалізації здобутків естетичної свідомості.

Твір мистецтва за характером свого впливу на людину набагато ближчий до самої життєвої реальності, в процесі практичного перетворення якої і формується свідомість особи. В той же час мистецтво, ставши видом пізнання, істотно відрізняється від матеріально-практичної діяльності, оскільки воно піднялося до узагальненого осмислення закономірностей дійсності. Образний характер відтворення реального світу, зумовлений тим, що в основі мистецтва лежить естетичне відношення до дійсності, відрізняє художнє пізнання від науково-теоретичного. Мистецтво, відрізняючись від практики і від теоретичного пізнання, по-своєму володіє обома достоїнствами. Втім, воно тому і є особливою, духовно-практичною формою освоєння світу, що художнє узагальнення дійсності обмежене естетичним відношенням до неї, а безпосередність дійсності художнього образу в межах мистецтва є уявною, а не справжньою.

Але ця “слабкість” мистецтва на ділі є його справжньою силою,

бо зумовлює величезне значення мистецтва в суспільному житті, зокрема його незамінну роль у формуванні свідомості людини. Мистецтво виступає ніби посередником між практикою і теорією, не замінюючи жодної з них, але гармонійно поєднуючи їх у художньо-образному відтворенні дійсності з позицій естетичного ідеалу. В образах справжнього художнього твору неповторно особистий, чуттєво сприйнятий досвід митця, оформлений згідно з законами краси, підноситься до ступеня узагальнення, що виражає вже по суті не особистий, а суспільний досвід. Тим самим твір мистецтва ніби долає неминучу обмеженість особистого практичного досвіду людини, залучаючи її до особливого світу художнього переживання. Ілюзорність і умовність світу художнього твору компенсується ідейною визначеністю його впливу на людину, тим, що художник вже виконав велику роботу по осмисленню, узагальненню й оцінці життєвого матеріалу, який покладено в основу твору мистецтва.

Таким чином, у властивій мистецтву пізнавальній функції слід виділити принаймні дві її грані, які з точки зору естетичної природи художньої творчості істотно відрізняються між собою. Перша з них, яку можна було б назвати художньо-пізнавальною функцією мистецтва, випливає з внутрішньої природи художнього освоєння дійсності і є специфічною функцією мистецтва в цілому. Друга грань є виявленням спорідненості окремих видів і жанрів мистецтва з іншими видами і формами пізнавальної діяльності, вона зберігає відносну незалежність і самостійне значення щодо естетичного характеру художнього твору (отже, і першої грані пізнавальної функції мистецтва – художнього пізнання) і виступає як прикладна функція саме цих видів і жанрів мистецтва. Іншими словами, художня проза, кіно, театр, образотворче мистецтво (плакат, книжкова графіка тощо) беруть на себе певні функції емпіричного чи теоретичного дослідження або пропаганди і популяризації вже готових знань. Ці функції, власне, не належать їм, але внаслідок тих чи інших обставин можуть бути ними виконані краще, ніж спеціальними галузями пізнавальної діяльності (наукою).

Взаємозв'язок художньої і прикладної граней пізнавальної функції мистецтва визначається конкретними обставинами, передусім метою того чи іншого твору та об'єктивними наслідками її реалізації. Цілком імовірні такі ситуації, коли твір, задуманий і виконаний із суто прикладною метою дослідницького чи інформаційного характеру, здобуває визнання як внесок в ту чи іншу галузь художньої твор-

чості. І навпаки, твори, які претендували на художні відкриття, виявилися цікавими лише своїм фактичним (інколи теоретичним) змістом (прикладів такого художнього “знецінення” творів мистецтва дуже багато).

Прикладний аспект пізнавального змісту мистецтва є лише одним з прикладів, коли художній твір здійснює функцію, не властиву мистецтву, не зумовлену внутрішньою природою художньої творчості. Мистецтво в такому випадку можна розглядати саме як засіб для досягнення тієї чи іншої мети, причому ця остання не є метою естетичною, а лежить у площині позаестетичних сфер діяльності суспільної людини.

Проте (і в цьому діалектичність суспільного призначення мистецтва) сама можливість для мистецтва виконувати позаестетичні, неатрибутивні для нього функції кориниться якраз у його естетичній сутності. Бо завдяки естетичному характеру відношення мистецтва до дійсності досягається універсальність і цілісність охоплення художньою творчістю життя, в якому для мистецтва не існує неприступних сфер. Універсальність і цілісність естетичного відношення, доступність для нього всіх галузей діяльності, де виявляється творча особистість людини, породжує багатство і різноманітність форм художньої реалізації естетичного відношення – історично зумовлену сукупність видів і жанрів мистецтва. В свою чергу, видова і жанрова диференціація мистецтва створює практично необмежені можливості для, так би мовити, “службового”, прикладного використання творів мистецтва.

І справді, жоден перелік соціальних функцій, що їх можуть виконувати ті чи інші твори мистецтва, мабуть, не буде остаточним. Безперечно, що головними серед цих функцій є, крім пізнавальної, морально-виховна, ідейно-політична, світоглядно-філософська, релігійна, гедоністично-розважальна, утилітарно-практична. У кожній з цих функцій можна розрізнити певні аспекти, які, в разі суспільної потреби, можуть стати окремою функцією мистецтва (або навпаки, втратити своє значення для суспільства, як це, наприклад, відбувається з міфологічним аспектом релігійної функції). Певні новоутворення можуть виникати при перехресненні дії двох або кількох функцій, коли, наприклад, світоглядно-філософський зміст художнього твору набуває різко виявленого політичного звучання і водночас значення морального кодексу поведінки (так сприймався не одним поколінням читачів роман М.Г. Чернишевського “**Що робити?**”). Очевидно також, що деякі функції, які здавна визнавалися за мистецтвом, не увійшли до наведеного переліку. Йдеться, наприклад, про використання суто фізіологічного впливу деяких видів мистецтва на організм людини у ме-

дицині, а також для інтенсифікації праці в умовах сучасного виробництва. Отже, цілком логічно було б говорити про лікувальну чи ергономічну функцію мистецтва. Усі названі й не названі тут функції мистецтва, які умовно визначені як прикладні, належать не мистецтву в цілому, а його окремим видам і жанрам. Безглуздо було б оцінювати з етичної точки зору наслідки творчості дизайнера, так само, як чекати від епічного прозового твору безпосереднього впливу на продуктивність праці. Але будь-які твори мистецтва підлягають оцінці з точки зору їхнього естетичного впливу на людину. Тож очевидно, що саме естетична функція і є атрибутивною функцією мистецтва, функцією, здійснення якої випливає з внутрішньої суті художньої діяльності. Естетичне відношення, таким чином, не тільки визначає внутрішню специфіку мистецтва як художньої діяльності суспільної людини, а й розкриває своєрідність його суспільного функціонування. Якщо в естетичному відношенні – завдяки його універсальності й цілісності – закладена можливість поліфункціональності мистецтва, то естетична функція гарантує здійснення усіх інших функцій мистецтва, які на нього покладаються суспільством.

Залежність різноманітних функцій мистецтва від його естетичної функції можна простежити, лише вдавшись до конкретного аналізу естетичної природи окремих видів і жанрів мистецтва, що, безумовно, становить окремий предмет дослідження. На прикладі пізнавальної функції художньої літератури було показано, що коли та чи інша функція мистецтва здійснюється через механізм естетичного відношення, то вона набуває специфічно художнього характеру і, власне кажучи, виявляється передусім як органічна для мистецтва естетична функція (не втрачаючи, разом з тим, і свого пізнавального – але вже художньо-пізнавального – значення).

Така трансформація прикладних функцій мистецтва в естетичну є однією з ознак, що відрізняють справжнє мистецтво від усіляких імітацій художніх творів. Ці останні беруть від мистецтва лише його зовнішні прикмети і тому можуть здійснювати будь-які функції тільки в їхньому вузькому, суто прикладному значенні, поза всяким зв'язком з естетичною функцією. Будь-яка віршована реклама (на зразок: *“Пийте, друзі, вітаміни – натуральні свіжі соки, і рум'янець неодмінно запалають ваші щокі”*) має зовнішні ознаки поетичного твору – розмір, риму тощо.

Це певною мірою сприяє засвоєнню інформації про користь натуральних соків. Але ж ці “вірші” ніякого відношення до мистецтва, звичайно, не мають. А от деякі з віршованих реклам В.В. Маяковсько-

го, незважаючи на їхнє суто “прикладне значення, сприймаються все ж як явище поезії. Так само, як і, скажімо, вивіски Н. Піросманішвілі, які, залишаючись вивісками, тобто тією ж торговельною рекламою, разом з тим увійшли в історію живопису неповторною і яскравою сторінкою”.²

Якщо естетична функція визначає загальний для всіх видів і жанрів мистецтва характер впливу художнього твору на людину, то, очевидно, художнє начало і слід розглядати як реалізацію саме цієї функції художньої діяльності. Художнє начало тим самим виступає єдиною специфічною для всіх мистецтв метою художньої творчості, причому ця мета лежить не десь у позаестетичних сферах, а за своїм характером і суттю є естетичною метою. Отже, в межах взаємодії мистецтво – художнє начало художню творчість можна справді розглядати як таку діяльність, яка сама в собі містить свою мету. Бо художнє начало в будь-якій діяльності є не що інше, як впровадження в цю діяльність естетичних критеріїв, іншими словами, встановлення естетичного відношення між суб’єктом і об’єктом діяльності. Починаючись з естетичного відношення, мистецтво в своєму кінцевому результаті – художньому началі – знову приходить до естетичного відношення.

Мистецтво існує завдяки постійній взаємодії з суспільством. Художній твір – це унікальний пам’ятник якоїсь особистості, наслідок її життя, який, проте, не може існувати поза реальною суспільною функцією мистецтва, поза живим, сприймаючим людським середовищем. Без людей – читачів, глядачів, слухачів – мистецтво мертве. Тому його специфіка – не стільки “анатомічна”, скільки функціональна якість.

Динамічність художньої специфіки – це постійне перетворення зовнішніх зв’язків і відношень на внутрішню властивість твору і, навпаки, трансформація внутрішньої художньої структури у фактор змінювання та збагачення світу, який існує поза мистецтвом і, передусім, поза світом естетичних відношень.

Складний зв’язок та взаємоперехід художньої свідомості суспільства і естетичного відношення, на наш погляд, може бути розкритий через діалектику категорій “індивідуальна свідомість” і “суспільна свідомість”.

Суб’єктом естетичного відношення є конкретний індивід. Тому естетичне завжди виступає як індивідуальна, тільки даній людині властива свідомість.

Людина є “*сукупністю суспільних відносин*” не тільки тому, що вона має повсякденно зважати на конкретні умови свого життя, а і тому, що найпотаємніші її потяги та спосіб осмислення власного бут-

тя є продукт суспільно-історичного розвитку. Суспільна атмосфера впливає на діяльність людини як через конкретні факти, так і через певне відношення до світу. Мистецтво і виступає виразником суспільних ідей та настроїв завдяки цьому відношенню. На відміну від інших форм суспільної свідомості, мистецтво втілює це відношення у спеціальному творі. Якщо глядач щиро схвилюваний і зворушений, він сприймає картину, гру на сцені чи події на екрані так, що включає в них свої потаємні думки та почуття і відповідно до цього оцінює їх.

Природно, що необхідною передумовою вміння глядача розуміти умовні форми мистецтва і насолоджуватися ними є його підготовка. Людська здібність сприймати художні твори, реагувати на них не є чимось одвічним; вона історично змінюється. Мистецтво *“не замінює історію, бо має особистісну структуру переживання, відтворення і трансформації історії в норми і цінності конкретних людей”*.³

Художній твір з самого початку передбачає необхідність суспільної реалізації краси і служить для виконання цієї естетичної функції. Але, з іншого боку, сама потреба в мистецтві і здатність його сприймати стимулюється передусім новаторськими художніми творами. Новий тип естетичного відношення до світу, матеріалізований у змісті і формі художнього твору, створює собі і аудиторію, яка розуміє і насолоджується ним. Глядач або слухач може бути дуже далеким від наміру “самовиховуватися” через мистецтво, він може прагнути тільки до розваги. Але хоче він того чи ні, його відношення до світу стає об’єктом виховного впливу мистецтва.

Художній твір є відображенням життя, це загальновідомо. Але досить уявити, що він втілює в собі всі ознаки явищ життя, все можливе багатство відношення до світу, як мистецтво руйнується.

Насамперед, незалежно від сили таланту, неможливо вичерпати те чи інше явище, те чи інше відношення: завжди залишиться щось не помічене. Особливість структури художнього твору і полягає в тому, що завдяки спеціальному відбору єдине знайдене митцем слово, риса, образ тощо безпомилково мобілізує цілий світ явищ, що зберігаються у нашому власному досвіді. Зміст твору мистецтва ніби накладається на життєвий і художній досвід особи, що сприймає, і доповнюється у її свідомості асоціаціями, частково деформуючись під їхнім впливом. Таким чином, дія мистецтва не зводиться до присвоєння людиною тільки того змісту, який несуть ті чи інші твори. Перетворюючись на власне відношення-переживання, воно збагачується і особливим, індивідуальним життєвим досвідом особи, і тому набирає у кожної людини різного конкретного вигляду. В світлі соціально-історичного

досвіду емоційного відношення, що несе мистецтво, глядач, читач або слухач осмислює своє життя, весь світ, причому переживає все це як своє, глибоко інтимне і вистраждане. Як правило, справжнє мистецтво “відає” цим процесом, спрямовує його в своє русло. І для нас важливо те, що разом з формуванням цього іншого світу конструюється і певне відношення до нього, яке стане потім визначальним, суттєвим для людини і в зовсім іншій ситуації. Вигаданий світ після зустрічі з мистецтвом зникне, але відношення залишаться.

Це – тасмниця мистецтва, суспільна функція його у нашій свідомості.

Можливість виникнення естетичного відношення пов’язана з будь-яким видом творчої діяльності, але тільки в мистецтві це особливе відношення людини до світу знаходить своє специфічне вираження. Залежно від різних життєвих умов люди не завжди повністю сприймають естетичне в їхньому житті, діяльності. І це не тому, що воно відсутнє, а тому, що майже повсякчасно естетичне відношення пов’язане з обов’язковим в тій чи іншій мірі характером різних людських взаємин, людської діяльності. В житті поза мистецтвом немає діяльності виключно естетичної. Естетичне є лише певним аспектом дійово оречевленої людської сутності. І тільки мистецтво покликане як спеціально виражати це відношення, так і удосконалювати його у сприймаючих мистецтво індивідів.

Суспільне “творення” індивіда йде по багатьох лініях. Суспільство виробляє найрізноманітніші засоби і способи спілкування. Поза цим неможливо зрозуміти людину. У кожного з цих засобів – свій аспект і свої можливості проникнення у свідомість людини. Найбільше достоїнство мистецтва полягає в тому, що воно через красу здійснює єдине у своєму роді спілкування між індивідом та суспільством в усіх сферах творчої діяльності.

Взаємодія людини з світом, що її оточує, здійснюється на основі подвійного досвіду: соціально-видового, тобто знання самого об’єктивного світу, його предметів, явищ і процесів, “досвіду фактів” та суспільно-історичного досвіду відношення людини до цього світу. Художня суспільна свідомість є реальністю лише завдяки естетичному відношенню людей, які складають суспільство. Але, існуючи в естетичній свідомості окремих індивідів і проявляючись через неї, художня свідомість за обсягом і змістом незмірно більша від свідомості будь-якого індивіда. В той же час, будучи в кожному конкретному випадку по-своєму багатою, вона все ж не може бути настільки багатою, щоб вмістити в собі все, що несуть індивідуальні естетичні від-

ношення. Оскільки суспільно-людський досвід – це не просто багато разів повторений особистий досвід, не лише сума окремих досвідів, а історія всієї людської культури, остільки і суспільна художня свідомість не проста сума індивідуальних естетичних відношень, а реальність, яка має якісний характер.

Суспільство не володіє іншою формою цілеспрямованого “контролю” над індивідуальним емоційним відношенням людини, крім мистецтва. Тому виникнення естетичного відношення у творчості переростає на необхідність створення спеціальних творів, які, з одного боку, об’єктивізували б досвід діяльності цього відношення, а з іншого – формували його в індивідів. І тому мистецтво необхідне для повноцінного суспільного життя людини. Відкривши в людській творчій праці можливість оречевлення, суспільство починає використовувати її як засіб особливого спілкування, неповторного впливу на людину.

Історична діяльність кожної людини як творця зумовлена засвоєнням культури естетичного відношення до світу, що нагромадило людство. Література, музика, живопис тощо є засобами неперевершеного розширення індивідуального естетичного досвіду. І чим більша набута людиною культура естетичного відношення, тим виразніше “працює” структура образу, структура твору мистецтва на реалізацію його суспільно-естетичної функції. Тільки тому коротке життя однієї людини може охопити естетичний досвід епох, поколінь, століть. *“Під прийнятим у нас словом ‘культура’ розуміємо все те, що створене людиною. Підкреслюємо: створене, а не зроблене механічно, бо справжні культурні факти є наслідком творчості. Немає культури... без коріння, без генетичної лінії і без обличчя, звичайно, національного”*.⁴

У нашій естетичній науці існує розбіжність у розумінні термінів “естетичне” і “художнє”. Естетичне вживається то в надто широкому значенні, яке включає в себе і художнє, то у вузькому – як поняття, що охоплює тільки певний аспект відношення людини до світу, і, нарешті, як поняття майже тотожне з художнім. Усе це вимагає теоретичного розмежування між естетичним та художнім.

В теорії поняття “естетичне” передує поняттю “художнє”, хоч і передбачає як умову свого чистого розвитку спосіб саме художньої діяльності; це має місце і на практиці. Тому естетика і розглядає в одних випадках художнє як джерело естетичного, а в інших – бере естетичне для з’ясування виникнення художнього, а саме художнє зображується тільки як сума естетичних відношень.

Це логічне коло у визначеннях утворюється тому, що будь-який предмет, явище, процес є продуктом діалектичного розвитку. Дослі-

джувана естетикою реальність виступає як система взаємозумовлюючих сторін.

Художнє дійсно передбачає естетичне як передумову свого виникнення. Але при своєму народженні зразу ж перетворює його на загальну форму власного руху. Внаслідок цього художнє уявляється людині, яка споглядає вже історично сформоване відношення, першоджерелом естетичного. Дійсна складність полягає в тому, що тільки поява художнього перетворює естетичне в реально існуючу загальну форму емоційного відображення.

Розірвати це логічне коло у визначеннях естетичного і художнього ми вважаємо можливим, лише з'ясувавши діалектичний характер взаємозв'язку між ними.

Логічною основою такого аналізу можуть служити такі важливі філософські принципи, як діалектика абстрактного і конкретного, роздвоєння єдиного на взаємовиключаючі частини і пізнання протилежних сторін, взаємодія сутності й явища, загального та особливого тощо. Застосування цих принципів дає можливість відтворити те значення основних понять естетичної науки – художнього та естетичного, яке викристалізувалося у процесі її розвитку, простежити зміни цього значення в міру змінювання самих естетичних “знань”.

Аналіз художнього й естетичного як поступове сходження від абстрактного до конкретного за своїм реальним змістом значно ширше гносеологічного розгляду. Він неминуче обертається зовсім іншою проблемою – проблемою відношення предмета до себе самого. Тобто відношення художнього до естетичного в даному аспекті виступає як відношення різних моментів естетичного “цілого” один до одного, моментів, які об'єктивно виділяються в його складі.

Конкретне як універсальна категорія виражає не специфіку якогось окремого об'єкта дослідження, а загальне, “інваріантне” в русі будь-якого об'єкта. Тому в мисленні воно виступає як процес синтезу, як результат, а не як вихідний пункт, хоч воно являє собою дійсний вихідний пункт. Значить, конкретність естетичного в пізнанні теж повинна виступати у формі синтезу численних визначень не просто як “чуттєве дане”, а як “єдність у різноманітності”. Кожне з визначень, які входять до цієї системи, відображує лише частинку, фрагмент, момент естетичного. Тому само по собі, взяте окремо від інших визначень, воно абстрактне. Тобто конкретність естетичного в мисленні здійснюється через абстрактне, через свою власну протилежність і без неї було б неможливе.

Якщо розглядати художнє як абстрактне, то як таке воно повинно

виражати не “специфічну відміну” форми художнього мислення від форми естетичного відношення, а якраз навпаки: форму, спільну і для руху естетичного, і для руху художнього. А це означає, що поняття художнього однаково можна застосувати і для характеристики явищ естетичного відношення, і явищ чисто художньої діяльності. Тому відношення естетичного і художнього має, мабуть, являти собою не суто психологічне визначення способів роботи людської свідомості, не визначення різних явищ усередині людини, що емоційно освоює світ, а проблему внутрішнього розрізнення естетичної реальності в ній самій. А вже на цій підставі і внаслідок цього – проблему теоретичного відтворення в русі строго визначених понять, що виражають об’єктивне розчленування естетичного.

Яким же чином здійснюється взаємодія художнього і естетичного? Виходячи з розуміння взаємодії в діалектичній логіці, можна констатувати, що проста однаковість, проста тотожність художнього й естетичного не може не виражати принципу їхнього зв’язку.

Наявність “однаковості” художнього й естетичного передбачається як необхідна передумова. Сутність взаємодії художнього й естетичного здійснюється не через однаковість, а через протилежність. Це означає, що дійсний їхній зв’язок ґрунтується якраз на тому, що кожне з них має таку ознаку, якої нема в іншого. Тобто художнє має таку якість, яка відсутня у естетичного, і має саме тому, що нею не володіє естетичне. Естетичне, в свою чергу, не може існувати без художнього. Саме це і робить їх необхідними полюсами одного і того ж відношення і пов’язує у нерозривну єдність. І доки художнє залишається художнім, а естетичне – естетичним, кожне з них з необхідністю відтворює в іншому прямо протилежну визначеність. І спільне в даному конкретному взаємовідношенні не “однакове”, а самий взаємний зв’язок художнього і естетичного як взаємодоповнюючих і таких, що передбачають одне одного, як протилежності. Художнє не існує поза естетичним, окремо від естетичного. Його власна суть є лише особливе визначення естетичного та його властивість, в якій виявляється не воно саме, а щось інше через нього. У свою чергу, естетичне має значення як форма прояву художнього – форма прояву своєї протилежності. І в цьому відображується реальний факт, факт визначальної ролі суспільства, цілого над своїми власними частинами, визначальної ролі суспільних сил по відношенню до кожного окремого прояву. Естетичне відношення, яке здається на перший погляд цілком винятковим і самобутнім, підпадає під вплив суспільних сил. Цим самим сутність взаємодії художнього й естетичного покладається більш ши-

рокою системою умов, системою зв'язку, яку кожне з них має поза собою і через відношення до якої вони знаходять відношення один до одного. Тому відповідь на питання про сутність конкретного зв'язку між художнім і естетичним вирішується не на шляху пошуку того однакового, що притаманне їм обом, а спрямовується на розгляд тієї системи умов, за яких з необхідністю породжуються ці два елементи, які одночасно і взаємно виключають і взаємно передбачають один одного. Аналіз діалектичної спільності художнього й естетичного тим самим обертається на дослідження того процесу, який творить ці два елементи взаємодії.

Ми вважаємо, що звернення до свідомості (суспільної та індивідуальної) дає можливість і в художньому, і в естетичному виділити саме той бік, завдяки якому вони є елементами єдиного цілого. Свідомість і є реальна субстанція, в лоні якої і художнє, і естетичне прирівнюються один до одного незалежно від бажання суб'єкта, є та сама сутність, яка потребує для свого здійснення взаємного обміну художнього та естетичного.

Протиставлення художнього та естетичного як суспільної та індивідуальної свідомості – це, природно, є абстракція, оскільки реально індивідуальне естетичне відношення не ізольовано протистоїть суспільній художній свідомості. Тому, розглядаючи тільки це одне відношення, ми неминуче абстрагуємося від багатьох зв'язків і граней. Розуміння цієї обставини застерігає нас від усякої абсолютизації висновків з аналізу взаємовідношення художнього і естетичного як суспільної та індивідуальної свідомості. Але в той же час застосування цих категорій дає можливість глибше зрозуміти природу та суть естетичного.

Поняття суспільної художньої свідомості виражає щось більше, аніж просто те однакове, що можна знайти в естетичній діяльності індивідів. Це загальний закон, який панує над одиничними і особливими естетичними відношеннями, керує ними, перетворюючи їх на свої органи. Саме естетичне відношення формується відповідно до вимог, які містить у собі ця загальна художня свідомість. Індивідуальне естетичне відношення і виступає як конкретне втілення суспільної художньої свідомості.

Якщо абстрагуватися від конкретних форм естетичних відношень, у них залишиться лише одна властивість – те, що вони є безпосереднім проявом соціально-історичного досвіду відношень. Це та їхня спільність, яка пов'язує всі особливі види індивідуальних естетичних відношень. Але в реальному процесі естетичної діяльності не існує досвіду відношень взагалі, а існують конкретні форми його про-

яву. В безпосередньому бутті різноманітних форм емоційного відношення до світу згладжується їхня єдність, їхні спільні корені походження. Здається, що кожне індивідуальне естетичне відношення існує само по собі і має свої особливі джерела. Природа цієї єдності естетичних відношень стає все більш і більш невпізнанною.

Мистецтво володіє надзвичайно важливою властивістю відображати, узагальнювати, концентрувати соціально-історичний досвід емоційного відношення до світу. Це його специфічна, суспільна функція. Отже, зведення естетичного до “досвіду відношень” тим самим є зведенням естетичного до художнього. Суттєвим, спільним в естетичних відношеннях є єдине “художнє начало”.

Приймаючи тезу про те, що наукове пізнання естетичних явищ можливе лише тоді, коли за зовнішніми формами прояву виявляється їхній соціально-художній зміст, ми, звичайно, не протиставляємо художнє естетичному як таке, що існує незалежно і поза естетичним. В дійсності естетичне і художнє – це різні сторони однієї і тієї самої реальності, внутрішнє розрізнення цієї реальності в ній самій. Суспільна художня свідомість і є не що інше, як ті самі індивідуальні естетичні відношення, взяті в їхніх найбільш суттєвих зв'язках, розкриті в їхній закономірності, необхідності. Пізнаючи художнє, ми пізнаємо той бік естетичної свідомості, який є визначальним для неї і без знання якого саме естетичне відношення перетворилося б у факт ірраціональний. Таким чином, індивідуальне естетичне відношення не є продукт розвитку тільки даної особистості. За своєю природою і змістом воно є феноменом, який визначається суспільною художньою свідомістю. Виходячи з цих загальних положень, можна виділити деякі основні моменти взаємодії художньої свідомості суспільства та індивідуального естетичного відношення. *“Таким чином, можемо зробити висновок, що художнє – це якісне поняття, що сприяє вираженню загального через неповторну форму індивідуального так само, як і загальні якості людей виражаються через різноманітність індивідуальних долі”*.⁵

Певні форми діяльності індивіда, у даному випадку – його естетичного відношення – повинна задавати йому художня свідомість. І так само, як без суспільної свідомості в цілому не може бути індивідуальної, бо свідомість з самого початку є суспільний продукт і залишається ним, поки взагалі існують люди, так без художнього немає естетичного. Це не суперечить тому, що естетичні здібності залежать і від природних даних. Але, формуючись у процесі індивідуального розвитку людини, вони значною мірою залежать не тільки від морфологічної будови людського організму, а й від рівня розвитку художнього.

Естетичне відношення як прояв індивідуальної свідомості є суспільним, тобто є свідомістю суспільних людей. Естетичні почуття, погляди, знання тощо успадковуються не біологічно, а соціально, і людина лише остільки стає естетичним суб'єктом, носієм естетичної свідомості, оскільки вона діє в соціальному середовищі, вступає в соціальні відношення і засвоює на цій основі всю духовну культуру.

“Культурологія відзначає із різних народів наявність людей, які нібито здатні піднятися над станом звичайної, повсякденної, грішної людини і знову увійти в стан людини ‘райської’ – первісної, передчасової, неісторичної”.⁶

Знати предмет – означає розуміти його сутність. А сутність є те загальне, що може бути властиве навіть зовнішньо несхожим предметам. Від індивідуального чуттєвого досвіду не можна відокремити суттєве, безумовне, необхідне. Чуттєвий контакт з об'єктивним світом, що має характер безпосередності, не може разом з тим гарантувати, що те чи інше спостереження, висновок про факти тощо є істинним, не випадковим. Сам чуттєвий досвід можливий тільки тому, що ми керуємося загальними знаннями, які не виводяться з індивідуального досвіду, але в той же час найактивніше детермінують цей досвід, задають форму його протікання.

*“Мистецтво прискорювало еволюційний розвиток, виводило на широкую дорогу відтворення всіх сфер духовного, культурного життя нації.”*⁷

Було б неправильно з'ясовувати будь-який прояв взаємодії художнього та естетичного, виходячи тільки з відзначених закономірностей: їхнє діяння переплітається з діянням інших, ще нез'ясованих, тенденцій. Значною є і роль історичної випадковості. Абсолютних норм художнього для естетичного, що були б придатні для всіх індивідів і суспільств, не існує. Всі культурні норми історично умовні й відносні. На основі даного суспільного буття і в рамках відповідної йому художньої свідомості можна спостерігати надзвичайно велику різноманітність індивідуальних естетичних відношень, тонку вибірковість їх в оцінці явищ художньої культури. І все ж таки ця відносність з погляду діалектики не безмежна. Спрямованість естетичної свідомості людини, яка склалася на основі суспільно-історичної практики і в певній духовній художній атмосфері, як правило, визначає дію на неї тих чи інших творів мистецтва. Ця дія не завжди усвідомлено веде до відбору і відсіювання художнього досвіду людства і до утворення в особі свого глибокого індивідуального естетичного відношення до світу.

Отже, зважаючи на вже викладене, ми можемо зробити такий

висновок про природу взаємодії художнього та естетичного як суспільної та індивідуальної свідомостей: оскільки художнє як суспільна свідомість є поєднання, сполучення, а естетичне як індивідуальне, навпаки, є виділення, відрізнєння, вони взаємно протилежні. Одночасно вони взаємно зумовлюють одне одного, стверджують себе одне через друге і перебувають у нерозривній єдності. Це означає, що там, де немає художнього, там немає умов і засобів для розвитку естетичного, а там, де є художність, стверджуються і найвищі цінності індивідуального естетичного відношення. І навпаки, суспільна художня свідомість, у свою чергу, зумовлюється відповідним естетичним відношенням індивідів. Чим різнобічнішою і гармонійнішою в естетичному відношенні буде особистість, тим повнішим буде художній розквіт усього суспільства.

В мистецтві і втілюється ця загальна структура реальної людської діяльності, що обумовлює його різнобічність і разом цілісність. Приторкання пізнавальної, оціночної, творчої і знаково-комунікативної граней в структурі художньої тканини дозволяє мистецтву, на відзнаку від усіх спеціалізованих форм людської діяльності, відтворювати (образно моделювати) саме людське життя в його цілісності, “подвоювати” його, служити його уявленим доповненням, продовженням, а іноді і заміною. Досягнення такої мети стає можливим завдяки тому, що носієм художньої інформації є художній образ, в якому цілісний духовний зміст (єдність думок, почуттів і уявлень) відбивається в конкретно-чуттєвій формі. Мистецтво повернено тому не до утилітарного використання і не до раціонального вивчення, а до переживання – у світі художніх образів людина повинна жити відповідно до того, як вона живе реально, але усвідомлюючи ілюзорність цього “світу”, очищаючись духовно і естетично насолоджуючись тим, як вправно вона створена з матеріалу реального світу.

Разом з тим структура мистецтва, як усякої складно динамічної системи, відрізняється гнучкістю, рухливістю, варіаційною здібністю, що дозволяє йому виступати як безліч конкретних модифікацій; також різноманітні види мистецтва (література, музика, живопис, архітектура, театр, кіномистецтво та інші), різноманітні його роди (наприклад, епічні і ліричні), жанри (наприклад, поема, роман, ораторія і симфонія, історична картина і натюрморт), різні його історичні типи (наприклад, готика, барокко, класицизм, романтизм та інші). В цьому явищі ми виявляєм особливу модифікацію загальних і стійких рис художньо-образного засвоєння світу, в якій та або інша сторона його структури набуває головуюче значення і відповідно по-своєму

складається взаємозв'язок решти її сторін: наприклад, співвідношення пізнавальних і відтворюючих здібностей мистецтва протилежне в літературі й архітектурі, бо друга створює цілковито реальні об'єкти, які направлені вже не тільки до переживання, але й до практичного використання, а перша створює тільки об'єкти уявлені; що ж стосується пізнання світу і людини, то в цьому відношенні можливості літератури значно ширші, ніж можливості зодчества. В епосі і в ліриці співвідношення об'єктивно-пізнавальних і суб'єктивно-виразних прагнень художньої творчості протилежне, саме так зміна творчих методів, яка відбувається в історії мистецтва, базується на можливості повертати багатогранний кристал художньо-образного опанування світу то однією, то другою його гранню: реалістичний метод в усіх його різновидах завжди ставив, по-перше, пізнавальне завдання, тоді як класицизм бачив головну мету в уявленні ідеального світу, який безпосередньо стверджував би певну систему цінностей.

Реальний процес створення і функціонування мистецтва здійснюється в особливій сфері культури, яку називають художньою культурою суспільства, котра об'єднує в єдине системне та історично мінливе ціле художнє творення, художнє споживання, художню критику, наукове вивчення мистецтва і самі художні цінності, носіями яких є творення всіх видів мистецтва.

ПОСИЛАННЯ ТА ПРИМІТКИ

1. Мистецтво, художнє начало, суспільство. – К., 1971. – С. 5.
2. Там само, с. 22-23.
3. Крымский С. Силуэт культуры: хронотопы и символы // Collegium. – С. 23.
4. Качкан В. Українське народознавство в іменах. – Ч. 2. – К.: Либідь, 1995. – С. 236-237.
5. Митропольська Н. Художня культура особистості // Мистецтво та освіта. – 2000. – № 3. – С. 41.
6. Попович М. Козаки і віра // Українська культура. – 1998. – № 7. – С. 31.
7. Панько Т.І. Українське термінознавство. – Львів: Світ, 1994. – С. 4.