

ЕКСПРЕСІЯ ЯК ПІДГРУНТЯ ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНОГО НАПРЯМУ (На матеріалі теоретичних розвідок Г. Ельзенберга і М. Валліса)

У статті аналізується теоретичний досвід осмислення феномена експресії провідними польськими естетиками ХХ ст. Г. Ельзенбергом та М. Валлісом, котрий здійснювався у контексті міждисциплінарного підходу, і наголошується, що, на відміну від концепцій їхніх колег — Р. Ингардена, В. Татаркевича, Б. Дземідока, які завжди були у полі української естетики, — ідеї Ельзенберга і Валліса практично невідомі.

Ключові слова: експресія, експресіонізм, психічний стан, анімізація, експресивно потворні предмети, гротескні предмети, карикатура.

В статье анализируется теоретический опыт осмысления феномена экспрессии ведущими польскими учеными ХХ ст. Г. Эльзенбергом и М. Валлисом, который осуществлялся в контексте междисциплинарного подхода и практически неизвестен в современной украинской эстетике.

Ключевые слова: экспрессия, экспрессионизм, психическое состояние, анимизация, экспрессивно безобразные предметы, гротескные предметы, карикатура.

In the article theoretical experience of comprehension of the phenomenon of expression is analysed by the leading Polish scientists of XX item of G. Elzenberg & M. Vallis, that came true in the context of interdisciplinaryhike, and practically unknown in modern Ukrainian aesthetics.

Keywords: expression, expressionism, mental condition, animization, expressively ugly objects, grotesque objects, caricature.

Некласичний період в історії естетики спричинив принципові зміни у галузі її понятійно-категоріального апарату та концептуального поля, що було зумовлено методологічними трансформаціями, які, зрештою, і визначили сутнісні особливості цього етапу в логіці руху естетичної думки. Одним із засадних для неklasичної естетики методів, вочевидь, став міждисциплінарний, що, починаючи з кінця ХІХ і фактично до цього часу формував і формує її проблематику. Його продуктивність показовим чином демонструють теоретичні здобутки польської школи, які, вочевидь, є одними з найяскравіших в історії естетики ХХ ст.

Українські дослідники завжди виявляли неабиякий інтерес до розвідок науковців Польщі, а отже ідеї її провідних учених були активно кооптовані в концептуальний простір української естетики, що дає змогу здійснити, хоч і дуже умовну, персоналізацію та періодизацію цього процесу.

Так, 60–70-ті роки ХХ ст. в естетичній теорії України демонструють підвищену увагу до доробку

Р. Ингардена, а його двотомник «Дослідження з естетики» без перебільшення став настільною книгою українських гуманітаріїв.

1970–80-ті рр. засвідчують очевидний інтерес вітчизняної естетичної теорії до праці Б. Дземідока «Про комічне», що, безперечно, збагатила європейський досвід дослідження категоріального апарату естетики в умовах ХХ ст.

1980–90-ті рр. пов'язані з входженням у концептуальне поле української естетичної думки ідей В. Татаркевича, що ще більше активізується на початку ХХІ ст., коли у 2001 р. виходить друком в українському перекладі одна з найбільш резонансних праць ученого «Історія шести понять».

Фактично у цей саме період — на межі ХХ–ХХІ ст. — в українській естетиці спостерігається очевидне зростання інтересу до психоаналітичного дискурсу в Україні, осмислення якого, зрозуміло, неможливе без урахування теоретичного досвіду С. Балея і, передусім, його досліджень «З психо-

льогії творчості Шевченка» та «Трійця у творчості Шевченка».

В означених працях, окрім їх власне теоретичної самодостатності, увагу привертало безпосереднє чи опосередковане звернення учених до проблеми естетичного переживання, що актуалізувало прагнення української дослідниці К. Шевчук до систематизації, узагальнення та аналізу відповідних розмислів у форматі монографії «Естетичне переживання та його цінність у польській естетиці першої половини ХХ ст.» (2016).

Потрібно наголосити, що вказана праця виконала доволі потужну «просвітницьку» функцію, оскільки його авторка не лише звернулася до фактично недосліджених в Україні концепцій класиків естетики Польщі — Р. Інгардена і В. Татаркевича, а й відкрила українським науковцям, за великим рахунком, майже невідомий доробок яскравих теоретиків Л. Блауштайна, М. Валліса, Г. Ельзенберга та С. Оссовського. Таким чином, друге десятиліття ХХІ ст. визначило в українській естетичній теорії новий етап осмислення проблематики польської естетики, що, вочевидь, відкриває перспективи для транспонування її у широкий гуманітарний простір.

Наразі завважимо, що монографія К. Шевчук стала фундаментом її докторської дисертації, опонентом якої ми виступали, і значно активізувала наш інтерес до процесів в естетичній думці Польщі означеного періоду. Зрештою, це спричинило написання двох статей: «Польський естетичний дискурс ХХ ст.: інтерпретація інтерпретацій» (Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2017) та «Естетико-мистецтвознавчий аспект теоретичної спадщини Леопольда Блауштайна: у пошуках втрачених ідей» (Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, 2018).

Аналізуючи специфіку теоретичних орієнтирів учених в аспекті дослідження феномена естетичного переживання, не можна не відзначити очевидне опертя польських науковців на міждисциплінарний підхід, котрий дав можливість цілісно дослідити це явище, актуалізуючи виходи в різні сфери гуманітарного знання — власне естетичну, психологічну, культурологічну, етичну. Проте сьогодні нашу увагу привертає мистецтвознавчий вимір естетичного переживання, що стимулювало польських теоретиків до низки проблем, серед яких виокремимо три показові блоки: *видова специфіка мистецтва*, *елементи естетичного понятійного апарату* і *явище авангарду*, відкриваючи, з одного боку, можливості для аналізу конкретних вимірів естетичного пере-

живання, а з іншого — розвиваючи запропоновані науковцями підходи їх відпрацювання.

У цьому зв'язку зазначимо, що *проблема видової специфіки мистецтва* не стала для польських дослідників, так би мовити, теоретичною самоціллю, бо звернення до неї було, передусім, засобом конкретизації розмислів щодо естетичного переживання та супутніх йому питань. Однак хоча б у такому, «вторинному», форматі практично всі вони — Р. Інгарден, В. Татаркевич, М. Валліс, С. Оссовський, Г. Ельзенберг та ін., так чи інакше здійснювали вихід у площину живопису, музики, театру. Проте особливо показовим є досвід дослідження естетичного переживання, що його стимулював новий для першої половини ХХ ст. вид мистецтва — кінематограф, де «пальма теоретичної першості», вочевидь, належала Л. Блауштайну. На нашу думку, яку ми більш-менш розгорнуто представили у попередніх розвідках, концептуальні орієнтири цього науковця варто якомога активніше трансформувати у контекст кінознавства, що, безперечно, сприятиме заповненню «білих плям» у становленні теорії кіномистецтва.

Щодо *елементів понятійного апарату естетичної науки* — цей вимір спадщини польських теоретиків, з одного боку — так само, як і проблема видової специфіки мистецтва, перебував у певній «залежності» від феномена естетичного переживання, проте з другого — містив неабиякий потенціал для виходу у «самодостатній теоретичний контекст». Зважаючи на це, показовим є аналіз *експресії*, дослідження якої стає одним із засадних концептуальних орієнтирів доробку Генрика Ельзенберга (1887–1967).

Слід наголосити, що науковець особливо не концентрувався на естетичному вимірі експресії, розглядаючи її, передусім, як складне психологічне явище, що, проте, має всі можливості бути екстрапольованим в естетичну площину. Адже, за великим рахунком, експресія є однією з форм і «певним психічним процесом, себто процесом виявлення психічних змістів, доступних в естетичному переживанні» [Ш,110]. Саме це тлумачення експресії Г. Ельзенбергом особливо виокремлює К. Шевчук¹, що, на нашу думку, переконливо доводить відверту орієнтацію польського теоретика на міждисциплінарний підхід. Це у свою чергу

¹ Фрагменти з праць польських науковців, до яких ми апелюємо у статті, були опановані нами в автентичному варіанті, проте, зважаючи на термінологічні нюанси, що визначають концептуальну логіку їхніх досліджень, ми наводили необхідні нам цитати, звертаючись до їх професійного перекладу у монографії К. Шевчук.

спонукає екстраполовати психологічно-естетичний паритет розвідок Г. Ельзенберга в осягненні сутності експресії у площину визначного естетико-художнього феномена — експресіонізму.

Специфіка експресіоністичного напрямку наприкінці ХХ — на початку ХХІ ст. активізувала до себе увагу нової генерації українських естетиків і культурологів — І. Бренден, О. Брюховецька, О. Осьмак та ін., а також завжди була у полі й наших наукових інтересів і, зокрема, розглядалася у відповідному підрозділі — «Експресіонізм: досвід комплексного аналізу» монографії «Художня творчість у контексті гуманітарного знання» (К., «Вища школа», 2001).

Багатоаспектність експресіонізму, сказати б, прирікає дослідників застосовувати до його розгляду міждисциплінарний підхід, який дає змогу цілісно дослідити це складне явище з урахуванням його філософського, естетичного, психологічного, етичного, культурологічного, мистецтвознавчого вимірів. Проте головним відправним моментом на цьому шляху має стати акцент, зроблений Г. Ельзенбергом у плані артикуляції специфіки експресії як виразу певного психічного стану.

Характеризуючи сутність експресії за Ельзенбергом, К. Шевчук, зокрема, наголошує, що вона є «знаком, ознакою певного психічного стану <...> який не лише дає поняття цього стану, але також веде до повторного відтворення цього переживання» [7, 110]. Такий наголос, на нашу думку, є більш ніж важливим, і хоча Г. Ельзенберг чітко не уточнював, про який саме психічний стан ідеться, підтекст його міркування, проте, прочитувався доволі чітко.

З великою часткою вірогідності можна стверджувати, що йшлося про певну психічну неординарність, котра «супроводжувала» всіх «експресивно орієнтованих суб'єктів» перевести свої відповідні переживання у площину мистецької практики. Уточнення щодо психічної неоднозначності «експресивного суб'єкта» більш ніж через п'ятдесят років зробив В. Бранський, акцентуючи: «<...> якщо розуміти під експресіонізмом вираження будь-яких переживань взагалі, то будь-який художній напрям є експресіоністичним. І тоді термін втрачає свою специфіку. Проте ми бачили, що цим терміном визначається вираження не різних почуттів, а тільки почуттів *конвульсивної* людини» [3, 400].

Залучення «експресивної концепції» Г. Ельзенберга у площину дослідження експресіонізму, відкриває можливість під новим кутом зору розглянути й інші його аспекти. Так, наприклад, учений значною мірою зосереджувався на питанні анімізації — «приписуванні психіки речам, які нею

не наділені», роблячи висновок про «три принципові типи переживань, пов'язаних з естетичною експресією:

- 1) досвід чуттєвого забарвлення предмета;
- 2) переживання анімізації;
- 3) відчуття «відповідної експресії» [7, 112–113].

Ці роздуми Г. Ельзенберга спонукають у дещо іншому ракурсі розглянути питання мистецьких витоків експресіонізму, що є обов'язковим елементом його дослідження. Як відомо, одним з головних передвісників експресіоністичного мистецтва офіційно визнано В. ван Гога, який в одному зі своїх листів до брата Тео реконструював їхні враження, а фактично естетичні переживання, що їх спровокував у них ескіз Е. Делакруа до «Човна Христа». Посилаючись на позицію мистецтвознавця Поля Мантца, котрий наголошував, що відчуття жаху можна викликати завдяки поєднанню зеленого і синього кольорів, Вінсент ван Гог нагадував Тео ван Гогу його ж власну оцінку творчості видатного японського художника К. Хокусаї: «Такий саме вигук викликає у тебе і Хокусаї, але вже засобами *лінії, малюнка*; адже не дарма ти пишеш: Хвилі у нього — наче *кігті*: відчувається, що корабель схоплений ними (виділено В. ван Гогом)» [4, 392]. Цей опис, на нашу думку, є показовим підтвердженням слушності думки Г. Ельзенберга стосовно «психічної якості, актуалізованої предметом», однак при цьому він відверто суперечить власній же позиції, що «переживання естетичної експресії не може базуватися <...> на асоціації» [7, 112].

Водночас відповідні спостереження і роздуми, *польського теоретика*, які спонукали наше звернення до коментування *голландським живописцем* творчості *японського художника*, актуалізують виокремлення ще одного аспекту експресіонізму, дослідження якого доволі тривалий час ми особисто вважали неприйнятним. Ідеться про, так би мовити, географічні кордони експресіонізму, що, на нашу думку, є важливим аспектом у його вивченні як самого по собі і як потужного стимулу для дослідження інших вимірів цього явища.

Так, ми доволі категорично обстоювали думку, що, сказати б, експресіоністичне світобачення було притаманне митцям, котрі представляли винятково європейський культурний регіон — Е. Мунк (Норвегія), Ж. Руо (Франція), Дж. Енсор (Бельгія), О. Дікс, Е. Нольде, М. Рейнгардт, Г. Гейм, Г. Бенн, Ф. Ланг (Німеччина), О. Кокошка (Австрія) та ін., і, досліджуючи специфіку їхніх творчих орієнтирів, відпрацьовували скандинавську і романо-германську моделі, а відтак — акцентували на «європейськості експресіонізму».

Водночас український естетик О. Осьмак стверджувала, що експресіонізм — це «не тільки художній стиль, котрий має свої закони, це духовний простір, котрому притаманне специфічне розуміння місця людини в світі і засобу її перебування у ньому», а отже — пропонувала розглядати у контексті експресіоністичного напрямку творчість митців Японії, зокрема — письменника Кіндзабуро Ое («Футбол 1860» та ін.).

Свого часу ми доволі відверто опонували цій позиції О. Осьмак, проте сьогодні, долучаючись до теоретичного доробку Г. Ельзенберга, переконуємось у її правомочності. Адже, обґрунтовуючи поєднання в експресіоністичному предметі психічного і фізичного начала, польський теоретик наголошував, що «люди, незалежно від світогляду, метафізичних, релігійних чи моральних переконань, вище оцінюють те, що психічне» [7, 116]. Відтак, апелюючи до концептуальної логіки Г. Ельзенберга, яка значною мірою ґрунтувалася на засадах аксіологічного підходу, у процесі естетичного переживання творів експресіоністичного мистецтва, психологічне/психічне може трансформуватися у духовне, що дає підстави говорити про вираження експресіонізмом відчуттів, які пов'язані із загальнолюдськими цінностями.

У цьому зв'язку зазначимо, що розмисли Г. Ельзенберга стосовно експресії, експресивних творів мистецтва, експресіоністського ідеалу, який, зрештою, перетворюється на символ, спонукають до подальших міркувань і, цілком імовірно, колись опиняться у полі наших наукових пошуків, які, з одного боку — багато у чому суголосні ідеям науковця, а з другого — стимулюють до полеміки з низкою положень його теорії.

Взагалі сам Г. Ельзенберг також тяжів до дискусійного начала, вдаючись, наприклад, до теоретичних суперечок навколо сутнісних характеристик експресії з С. Оссовським і особливо — М. Валлісом, котрий найактивніше у своїх працях сповідував принцип естетико-мистецтвознавчого паритету. Саме тому, характеризуючи сфери наукових інтересів Мечислава Валліса (1895–1975), дослідники обов'язково акцентували не лише на естетичній, а й часто-густо «відверто мистецтвознавчій» — він був відомим критиком — спрямованості праць польського вченого.

Наразі відзначимо безперечну теоретичну продуктивність багатьох ідей М. Валліса, що були стимульовані цим підходом і, вочевидь, мали б стати предметом самостійного аналізу. Проте у межах даної статті ми зосередимося лише на одному аспекті естетико-мистецтвознавчої спадщини до-

слідника, пов'язаному з його більш ніж вільною інтерпретацією категоріального апарату естетичної науки, що у свою чергу впливало на своєрідність інтерпретації вченим феномена експресії.

Подібний підхід був цілком логічним для так званого «естетичного плюралізму», що його сповідував М. Валліс і, зрештою, зумовив його концепцію «естетичних предметів», серед яких він виокремив п'ять основних: «предмети прекрасні й гарні, естетично потворні <...> піднесені, трагічні й комічні». Головним аргументом щодо їх *естетичності*, М. Валліс вважав «здатність викликати естетичні переживання» [7, 174].

Навіть при першому наближенні доречним видається висновок, що «естетичні предмети», які виокремлює науковець, можуть стимулювати «естетичне переживання», так само, як при першому наближенні очевидним є відвертий категоріальний контекст Валлісової концепції. Зважаючи на це, знову наголосимо на необхідності ґрунтовного відпрацювання в окремому теоретичному форматі багатьох ідей ученого — в тому числі й означеній. Щодо цієї статті — сьогодні зосередимося на питанні «естетично потворних предметів», котрі мають найбільш складну, порівняно з іншими, — трирівневу — структуру: *експресивно потворні, гротескні предмети і типово потворні*.

Наразі наголосимо, що запропонована М. Валлісом модель «конкретизації» «естетично потворних предметів» логічно «вписується» в концептуальний контекст відпрацювання явища експресії, а отже, і феномена експресіонізму, тоді як на загальному рівні вона відкриває нові ракурси у дослідженні потворного — одного з основоположних чинників категоріального апарату естетичної науки.

Стосовно категорії потворного зазначимо, що вона, вочевидь, була серед теоретичних пріоритетів М. Валліса, а відтак — він прагнув досліджувати її у різних ракурсах. Ми вже частково торкалися цього питання у статті «Польський естетичний дискурс ХХ ст.: інтерпретація інтерпретацій», обстоюючи думку про очевидний «концептуальний паралелізм» у тлумаченні потворного між поглядами М. Валліса і К. Розенкранца, які були представлені у відомій праці останнього «Естетика потворного».

Означена ситуація видається тим більш показовою, оскільки польський естетик, фактично, ніколи не посилався на ідеї німецького філософа, хоча теоретичні перетини між ними були очевидними. Це, зокрема, а можливо — і передусім — стосувалося «складних стосунків» між потворним і прекрасним, що їх і К. Розенкранц, і М. Валліс не сприймали як відверті антиномії, а тлумачили як протилежні,

проте необхідні одне одному. Імовірно саме тому польський науковець у різних контекстах своїх міркувань повертається до яскравого образу «пекла світу прекрасного».

Стосовно «внутрішнього змісту» естетично потворних предметів особливу увагу привертаять два перші чинники — *експресивно потворні та гротескні предмети*, що, як вже наголошувалося, можуть відкрити нові ракурси аналізу феномена експресіонізму і, вочевидь, потребують проведення самостійного дослідження. Проте у межах даної статті, хоча б на рівні загальних міркувань, ми все ж таки висловимо деякі спостереження і, насамперед, — щодо розведення М. Валлісом експресивно потворних і гротескних предметів.

Як відомо, в структурі виражальних засобів експресіоністичного мистецтва, особливе місце посів прийом деформації, що у свою чергу доволі часто призводив до відвертої карикатури. Ця особливість експресіонізму неодноразово ставала предметом аналізу дослідників, проте переважна більшість з них зазвичай обходили, так би мовити, «першоджерело», в якому йшлося про карикатурну природу експресіонізму. Його виокремив і відверто артикулював у своїй праці «Історія мистецтва» відомий європейський мистецтвознавець Е. Гомбріх: «В одному з листів Ван Гог розповідав про те, як <...> писав портрет свого близького друга. Подібність — лише перший етап; досягнувши його, художник не зупинився, а став переробляти кольори і оточення моделі» [5, 564].

Далі науковець ретельно реконструює текст листа, в якому детально описується «кольорова гіпертрофія» до якої свідомо вдався В. ван Гог: «Аби посилити розкішний колір волосся, я беру помаранчевий, хром, цитронно-жовтий, а позаду голови розташовую вже не банальну стіну кімнати, але Безкінечність. Я покрив тло рівним синім кольором — найбільш дзвінким, найбільш багатим синім, який тільки могла дати моя палітра. Білява голова, що сяє, виділяється на яскраво-синьому тлі, як таємнича зірка, що пливе у лазурі. На жаль, мій друже, публіка побачить у цьому перебільшенні не більш, ніж *каркатуру* (курсив наш — О. О.), але що нам до цього?»² [5, 564].

Те, що В. ван Гогу це було ні до чого — сумнівів немає, однак невідомо, як до цього «кольорового експерименту» поставився його друг і чи було його

переживання лише естетичним. Проте важливим наразі є те, що видатний живописець торкається питання естетичного сприйняття, а отже — естетичного переживання, що їх викликає у реципієнта саме каркатура.

Цю проблему, хоча й імпліцитно, порушує і Е. Гомбріх, однак його увагу головним чином привертав саме «каркатурний вимір» експресіонізму. Зокрема, науковець зазначав: «Каркатура за своєю природою “експресивна”, оскільки в ній художник грає з виглядом своєї жертви³, спотворюючи її таким чином, аби чітко прочитувалося ставлення каркатуриста до моделі» [5, 564].

Воно — ставлення, артикулює Е. Гомбріх, логічно трансформується у площину проблеми естетичного переживання: «Поки довільні спотворення йдуть під знаком гумору, ніхто не вважає їх заважкими для розуміння. Гумористичне мистецтво завжди було полем свободи, де все дозволено... Однак прагнення створити серйозну каркатуру, в якій <...> форми перетворюються <...> для того, аби виразити не зневагу, а інші почуття — любові, захоплення чи страху, — наштовхуються на... нерозуміння, що і передбачав Ван Гог» [5, 564].

Це твердження про можливість «серйозної каркатури» виражати любов і захоплення нам особисто видається дещо неочікуваним, тоді як її здатність викликати страх чи інші негативні відчуття, вочевидь, є незаперечною. Ґрунтовно не зосереджуючись на цьому питанні, обмежимося лише спостереженням, що «пластичним мостом» між «комічною каркатурою» і «каркатурою серйозною» є гротескне начало. Тож розмисли Е. Гомбріха щодо специфічності естетичного переживання каркатурних творів, які є експресіоністичними за своєю суттю, показовим чином перегукуються із позицією М. Валліса щодо гротескних предметів — важливої складової його концепції естетично потворних предметів.

Зважаючи на це, зазначимо, що польський дослідник ставить гротескні предмети на друге місце після предметів експресивно потворних, ніби занурюючись в експресіоністичний контекст, адже, на його думку, експресивно потворними є ті предмети, які «щось виражають». Таким чином, гротескове начало, на якому ґрунтується відповідний тип предметів М. Валліса, відсилає до «серйозної каркатури», котра, за свідченням Е. Гомбріха, експресіоністична за своєю природою і складна для сприйняття, а отже — естетичного переживання.

² Цей емоційний опис спонукає помірковувати, чи не звідси беруть свої витoki «теоретичні узагальнення» В. Кандінським його кольорових експериментів, особливо якщо зважити, що творчість митця також високо цінували німецькі експресіоністи.

³ Це спостереження Е. Гомбріха може стимулювати розглянути каркатуру як психоаналітичний феномен і зосередитися на «садистичному аспекті» художньої творчості.

Наразі знову простежуються концептуальні паралелі між поглядами Гомбріха щодо карикатури і Валліса щодо гротескових предметів, оскільки останні, на думку польського естетика, «своєю незвичністю й відхиленням від норми сильно збуджують нашу уяву» [7, 175]. Показовим підтвердженням Валлісової позиції є аналіз шедевра Е. Мунка — «Крик», що його здійснює Е. Гомбріх.

«Художник показав, як під впливом сильного почуття перетворюється зриме оточення. Всі <...> лінії сходяться в одному фокусі спотвореного голосінням обличчя. Пейзаж ніби сколихнувся, просякнутий болем жаху і душевного страждання». І далі — головний кульмінаційний момент — власне концептуальний висновок Е. Гомбріха: «Карикатурно змінене обличчя людини, котра кричить, уподібнюється черепу, що зловісно проступив в округлих очах і запалих щоках. Трапилося щось страшне, і вплив літографії тим сильніше, що ми ніколи не дізнаємося, що саме» [5, 566].

Твір Е. Мунка Е. Гомбріх осмислює і як складне естетичне, і психологічне явище, адже феномен експресіонізму завжди розглядається в естетико-психологічному контексті, до якого, на нашу думку, варто постійно залучати концепції, що розширюватимуть шляхи його відпрацювання. Це, зокрема, стосується праці М. Валліса «Вираження і психічне життя», в якій ідеться про твори мистецтва, що «зображують психічні об'єкти. М. Валліс акцентує важливість положення пізнання і розуміння чужого психічного життя. При цьому виникає додаткова складність: треба розуміти психічне життя іншої людини... Це не означає, що можемо сприйняти лише те, що пережили особисто. На практиці можемо зрозуміти значно більше, ніж пережили особисто, але повинні мати хоча б досвід подібних станів. *Таким чином, М. Валліс наголошує, що для кожної людини існують певні межі розуміння чужих станів та емоційних диспозицій* (курсив наш — О. О.)» [7, 195].

Цей висновок польського дослідника має бути залучений до теоретичного обґрунтування висловлювання Ф. Кафки, що його ми неодноразово використовували у своїх дослідженнях експресіонізму: «Я не вірю, ніби є люди, внутрішній стан яких подібний моєму, проте я можу уявити собі таких людей, але щоб навколо їхніх голів увесь час літав, як навколо моєї, незримий ворон, цього я собі навіть і уявити не можу» [6, 8].

Хоча приналежність видатного письменника до експресіоністичного напрямку викликає численні дискусії, ми, жодним чином не претендуючи на глибину літературознавчого аналізу його творчості, проте на загальноестетичному рівні, вважаємо

Ф. Кафку яскравим виразником експресіоністичного світовідчуття, що показовим чином, зокрема, засвідчує даний вислів.

До питання уяви реципієнта, специфіки його естетичного сприйняття та естетичного переживання, які провокують естетично потворні предмети, М. Валліс, так чи інакше, повертався і у працях, що були пов'язані із аналізом потворного. Свої розмисли він конкретизував на прикладі феномена авангарду взагалі, представники якого усіма, а часто-густо відверто провокаційними, засобами намагалися активізувати діалог з реципієнтом. Коментуючи цей аспект концепції ученого, К. Шевчук відзначає: «Найсуттєвішою характеристикою авангарду є, на думку М. Валліса, інтелектуалізм. <...> авангард <...> є чутливим до меж комунікативності твору. Помітна тут також <...> відмова від завершеності структури твору, неочікуване <...> зусилля реципієнта, яке межує зі співтворенням» [7, 282].

«Інтелектуальну специфіку» у стосунках між представниками авангардного мистецтва і реципієнтами відзначав і Е. Гомбріх, конкретизуючи свої міркування на прикладі творчості П. Пікассо — видатного представника одного з провідних авангардних напрямів — кубізму: «Він запросив публіку до участі в інтелектуальній грі⁴ побудови уявного образу, конструювання об'ємної форми» [5, 574].

Якщо замінити ім'я П. Пікассо на імена Е. Мунка, О. Кокошки, Е. Нольде, Е. Барлаха, Ф. Мурнау та інших, а замість «конструювання об'ємної форми» «запросити» публіку до сприйняття артикульованих М. Валлісом експресивно потворних і гротескних предметів, можна буде говорити про своєрідну «гру розуму», до якої стимулює експресіоністичний напрям, осмислення якого постійно спонукає до дослідження, відкриваючи нові ракурси аналізу цього визначного культуротворчого феномена.

Джерела та література:

1. Elzenberg, H. Ekspresja pozaestetyczna i estetyczna / H. Elzenberg. Pisma estetyczne. Oprac. L. Hostynski. Lublin : Wydawnictwo UMCS, 1999. S. 51–68.
2. Wallis, M. O przedmiotach estetycznie brzydkich / M. Wallis. Przeżycie i wartosc. Pisma z estetyki i nauki sztuce (1931–1949). Krakow : Wyd-wo. Literackie, 1968. S. 270–284.
3. Бранский В. П. Искусство и философия. Калининград : Янтарный сказ, 1999. С. 399–410.
4. Ван Гог В. Письма. Ленинград–Москва : Искусство, 1966. 604 с. : илл.
5. Гомбрех Э. История искусства. Москва : ООО «Издательство АСТ», 1998. С. 557–596.

⁴ Взагалі початок ХХ ст., стимулював акцентуацію на відвертій «інтелектуалізації» художньої творчості, що показовим чином засвідчив «інтелектуальний роман» — визначення введено вжиток Т. Манном.

6. Шарп Д. Незримый ворон (Конфликт и трансформация в жизни Ф. Кафки). Воронеж : НПО «Модекс», 1994. 127 с.
7. Шевчук К. С. Естетичне переживання та його цінність у польській естетиці першої половини XX ст. Рівне : РДГУ, 2016. 356 с.

References:

1. Elzenberg, H. (1999). Ekspresja pozaestetyczna i estetyczna / *H. Elzenberg* Pisma estetyczne. Oprac. L. Hostynski. Lublin : Wydawnictwo UMCS, pp. 51–68 [in Polish].
2. Wallis, M. (1968). O przedmiotach estetycznie brzydkich / *M. Wallis*. Przejycie i wartosc. Pisma z estetyki i nauki sztuce (1931–1949). Krakow : Wyd-wo. Literackie, pp. 270–284 [in Polish].
3. Branskiy, V. P. (1999). The Art and Philosophia. Kaliningrad : Yantarnyiy skaz, pp. 399–410 [in Russian].
4. Van Gog, V. (1966). The Letters. Leningrad–Moskva : Iskusstvo. 604 [in Russian].
5. Gombrih, E. (1998). The history of art. Moscow : OOO «Izdatelstvo AST», pp. 557–596 [in Russian].
6. Sharp, D. (1994). Invisible raven (Konflikt i transformatsiya v zhizni F. Kafki). Voronezh : NPO «Modeks». 127 [in Russian].
7. Shevchuk, K. S. (2016). The aesthetic experiencing and his value is in Polish aesthetics of the first half of XX ст. Rivne : RDHU. 356 [in Ukrainian].