

ЕСТЕТИКО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ ТЕОРЕТИЧНОЇ СПАДЩИНИ ЛЕОПОЛЬДА БЛАУШТАЙНА: У ПОШУКАХ ВТРАЧЕНИХ ІДЕЙ

У статті проаналізовано концепцію естетичного переживання польського теоретика Л. Блауштайна, чий спадок для української естетичної думки є tabula rasa. Естетико-мистецтвознавчий досвід Л. Блауштайна відкриває можливості для широкої інтерпретації феноменів естетичного почуття, естетичної емоції, естетичного переживання, котрі можуть активізувати твір кіномистецтва.

Ключові слова: естетичне переживання, естетична емоція, естетичне почуття, кінематограф, кінообраз, релаксаційна функція, компенсаційна функція, насолода, пам'ять, фантазія.

В статье анализируется концепция эстетического переживания польского теоретика Л. Блауштайна, наследие которого для украинской эстетической мысли является tabula rasa. Эстетико-искусствоведческий опыт Л. Блауштайна открывает возможности для широкой интерпретации феноменов эстетического чувства, эстетической эмоции, эстетического переживания, которые могут активизировать произведение киноискусства.

Ключевые слова: эстетическое переживание, эстетическая эмоция, эстетическое чувство, кинематограф, кинообраз, релаксационная функция, компенсационная функция, наслаждение, память, фантазия.

The article analyzes the concept of the aesthetic experience of the Polish theorist L. Blaustein, whose legacy for the Ukrainian aesthetic thought is tabula rasa. Aesthetic-art study experience of L. Blaustein reveals opportunities for a broad interpretation of the phenomena of aesthetic feeling, aesthetic emotion, aesthetic experience, which can activate the work of cinema art.

Key words: aesthetic feeling, aesthetic emotion, aesthetic experience, cinematography, cinema image, relaxation function, compensatory function, pleasure, memory, fantasy.

Міждисциплінарний підхід, що значною мірою вплинув на формування теоретичного поля європейської гуманістики другої половини ХХ — початку ХХІ ст., вочевидь, був закладений у період становлення її неklasичної доби — наприкінці ХІХ — і розвинений у першій половині ХХ ст. За великим рахунком, появу всіх основоположних напрямів, що визначили концептуальну панораму ХХ ст. — неопозитивізм, інтуїтивізм, психоаналіз, юнгіанство, феноменологія, структуралізм, екзистенціалізм, неотомізм, постмодернізм — уможливив діалог на терені філософії, естетики, етики, психології, соціології, мистецтвознавства, культурології, який довів продуктивність міждисциплінарного підходу, а відтак — зробив його чи не провідним методом «теоретичного сьогодення».

Водночас міждисциплінарний підхід відкриває неабиякі можливості у аналізуванні проблем, що мають, так би мовити, позачасовий статус, і активізує процес їх дослідження шляхом виходу у широкий концептуальний простір. Це, зокрема, стосується питання естетичного переживання, котре, посівши особливе місце в проблематиці естетичної науки, не втрачало своєї актуальності і в класичній, і в самостійній та пост-класичній, і неklasичній періоди її історії. Останній етап — неklasичний — виявився доволі продуктивним стосовно осмислення феномена естетичного переживання, визначні здобутки якого, зокрема, пов'язані із теоретичними досягненнями польської естетичної школи ХХ ст.

У монографії «Естетичне переживання та його цінність у польській естетиці першої поло-

вини ХХ ст.» (Рівне, 2016) українська дослідниця К. Шевчук відзначає очевидну орієнтацію вчених Польщі на міждисциплінарний підхід (досвід філософії, психології, естетики), що, з одного боку, сприяв всебічному осмисленню феномена естетичного переживання як такого, а з другого — відкривав вихід у суміжні проблеми, зокрема — феномен художньої творчості та теорію мистецтва, природно потребуючи від дослідників залучення і досвіду мистецтвознавства.

Слід зазначити, що подібна спрямованість простежується у розвідках і визнаних авторитетів естетичної думки Польщі — Р. Інгардена та В. Татаркевича, і яскравих, проте до часу виходу монографії К. Шевчук майже невідомих в Україні, науковців — Г. Ельзенберга, М. Валліса, С. Оссовського та Л. Блауштайна. Проблеми, що їх у своїй монографії розглядає К. Шевчук, стимулювали наш інтерес до теоретичного доробку цих персоналій польської естетики і, зрештою, спонукали до написання статті «Польський естетичний дискурс ХХ ст.: інтерпретація інтерпретації» (КНУ імені Тараса Шевченка, 2017), до певних положень якої, задля подальшої концептуалізації матеріалу, ми змушені будемо повертатися.

Наразі наголосимо, що аналіз феномена естетичного переживання зумовлював вихід польських теоретиків у контекст видової специфіки мистецтва. Її структура виявилася доволі розлогою і, так чи інакше, була пов'язана з усіма її класичними різновидами. Проте особливу увагу привертають роздуми учених щодо нового для першої половини ХХ ст. виду мистецтва — кінематографа і, передусім — напрацювання Л. Блауштайна, концептуальне поле якого для українських естетиків та мистецтвознавців фактично є *tabula rasa*.

Отож зазначимо, що «наукова біографія», а отже і доробок філософа, естетика та психолога Леопольда Блауштайна (1905–1942/1944) у Польщі широко відомі та ґрунтовно відпрацьовані, зокрема, такими авторитетними ученими як Б. Дземідок і З. Росинська. Однак до цього часу маловідомою залишається власне біографія Л. Блауштайна, що у будь-якому разі мала вочевидь трагічне забарвлення. Якщо час та місце народження науковця — місто Львів — не викликають питань, дата і обставини його смерті так остаточно і не з'ясовані: за однією версією — він із сім'єю у 1942 році був закатований фашистами у Львові, за другою — у 1943-му чи 1944 рр. — вчинив самогубство (див. 4, 58).

Теоретичне становлення Л. Блауштайна як і більшості його колег та співвітчизників — Р. Ін-

гардена, К. Айдукевича, В. Татаркевича, М. Валліса, так чи інакше, було пов'язане із Львівсько-Варшавським науковим товариством, що відверто орієнтувалося на філософський, психологічний та естетичний паритет; тож цілком закономірно такий підхід сповідував у своїх розвідках і Л. Блауштайн. Серед них, передусім, слід виокремити «Роль сприйняття в естетичному відчутті» та «Про схоплення естетичних предметів» (1937), що стали своєрідним узагальненням теоретичних напрацювань дослідника.

Концептуальна спрямованість означених праць, природно, спонукала Л. Блауштайна до виходу у площину мистецтва, що, передусім, привертало увагу науковця у зв'язку з феноменом сприйняття, цікавлячи його і як психологічна, і як естетична проблема. Показово, що своєрідною підготовкою до цих досліджень стала розвідка Л. Блауштайна «Нотатки до психології кіноглядача» (1933), яку, по великому рахунку, варто розглядати і в окремому кінознавчому форматі, що, безсумнівно, збагатило б теорію кіно другої половини 20–30-х рр. ХХ ст.

На сторінках праці «Про схоплення естетичних предметів» Л. Блауштайн артикулював ідею «відпочинкового» характеру естетичного відчуття. Її, як стверджує К. Шевчук, він запозичив у С. Оссовського і, розвиваючи у відповідному напрямі, відзначав, що «естетичні переживання дозволяють забути про навколишній ...світ і щоденні турботи» [Ш, 89]. Уточнюючи свою позицію, Л. Блауштайн не ототожнював «стан відпочинку» з «психологічною тишею», адже його «характеризує активність, яка, однак, відрізняється від наших щоденних турбот, а, крім того, вимагає значної духовної динаміки» [5, 89].

Такий орієнтир тлумачення естетичного переживання природно зумовлював необхідність його всебічного відпрацювання, а отже Л. Блауштайн «додатково вводить категорію імагінативного (уявного) налаштування і відрізняє його від налаштування на природний світ («наївного налаштування»)» [5, 89]. Детально не занурюючись у цей аспект концепції дослідника, відзначимо, проте, що подібний розподіл може бути зарахований до аргументів опонентів, так званого, руху «природників», що у 60–70-х рр. ХХ ст. вельми активно позиціонував себе на теренах української естетики.

Проте головним для нас наразі є «кінознавчий досвід» Л. Блауштайна, що відкриває дослідникові значні можливості для переведення його теорії естетичного переживання на конкретний мистецький ґрунт. Принагідно ще раз наголосимо, що

подібним шляхом рухалися практично всі колеги Л. Блауштайна, однак фактично тільки він зосередився на новому для ХХ ст. виді мистецтва — кінематографі.

У статті «Польський естетичний дискурс ХХ ст.: інтерпретація інтерпретацій» ми, зокрема, зупинилися до тому аспекті Блауштайнової концепції сприйняття фільму, в якій йшлося про феномен естетичного почуття. Польський теоретик особливо наголосив на визначальній ролі зору і слуху у процесі сприйняття твору кіномистецтва, що в умовах 20–30-х рр., коли кінематограф тільки ще набирив оберти у своєму русі, було більш, ніж природним. Однак ми зробили певні уточнення щодо заперечення Л. Блауштайном можливостей відтворення на екрані смакових та запахових вражень, зважаючи на подальші яскраві художні пошуки кіномистецтва у цьому напрямі. Адже складний асоціативний ряд, який здатний спровокувати кінообраз, може викликати у глядача естетичне переживання, стимульоване саме «фізіологічними почуттями» смаку і запаху як це, приміром, було у фільмах «Запах жінки» Д. Різі і його рімейку М. Бреста, «Велике жрання» М. Феррері, «Ратауй» Б. Бьорда, «Шоколад» Л. Халльстрьома та ін.

Наразі завважимо, що заперечення Л. Блауштайном кінематографічного досвіду інтерпретації фізіологічних почуттів, на нашу думку, зумовлювалося виключно часовим чинником, оскільки загальний концептуальний контекст естетичних поглядів науковця свідчить про його відверте тяжіння до, так би мовити, «нетрадиційних підходів» у висвітленні класичних проблем. Так, наприклад, аналізуючи явище емоції він приділяв увагу не тільки естетичній емоції, але й, так званій, емоції «напів-естетичній», різновиди якої провокувало мистецтво, стимулюючи, скажімо, почуття жаху.

Ця думка, на жаль, не набула розвитку як і більшість ідей Л. Блауштайна, що дійшли до нас у скороченому форматі, проте здатність продукувати їх навіть на, сказати б, первинному рівні свідчить про значні теоретичні можливості та інтуїцію ученого. Зокрема, його розмисли стосовно можливості кінематографа стимулювати почуття жаху, вочевидь, були суголосними тим експериментам, які вже розпочав А. Гічкок, що, зрештою, зумовило появу його славнозвісного прийому — саспенсу. Відтак Л. Блауштайн прагнув вибудувати своєрідний понятійний ланцюг: *естетична емоція — емоція напів-естетична — не-естетична емоція*, яка стала його завершальною ланкою.

Наразі знову відзначимо, що поняття не-естетична емоція дослідник фактично не відпрацю-

вав, проте оперування ним, саме по собі, видається дуже показовим, зважаючи на специфічну проблематику не-класичної естетики, у розвитку якої він безпосередньо брав участь. Водночас, слідкуючи за концептуальною логікою Л. Блауштайна, видається можливим припустити, що не-естетична емоція стала для вченого своєрідним підґрунтям для ще однієї проблеми — *поза-естетичних відчуттів*, а отже — *поза-естетичного переживання*. Серед них Л. Блауштайн, зокрема, виокремлює релігійні, патріотичні та еротичні відчуття, що їх кіномистецтво, на його думку, здатне перевести в естетичну площину, викликаючи відповідні переживання.

Взагалі, питання можливостей кінематографа активізувати переживання різноманітних почуттів, Л. Блауштайн порушував доволі активно, говорячи про «інтелектуальні операції, що дозволяють глядачеві схопити найскладніші місця твору, проникнути у психіку героїв, що дає змогу творити вигадані почуття, яких глядач особисто не переживав (або переживав рідко). <...> Усі ці переживання становлять замкнену цілісність, обмежену початком і кінцем сеансу. Ця цілісність творить перерву в наших поточних заняттях, а якщо твір, наприклад, захопить нас своєю естетичною цінністю, то він може викликати в нас «недільний настрій» [5, 104].

Дане положення, що його реконструює у своїй монографії К. Шевчук, подається дослідницею на рівні, так би мовити, констатації факту з «кінознавчого досвіду» Л. Блауштайна. Тож вона не розвиває чи, принаймні, не уточнює думку польського науковця, яка, на нашу думку, розвинення і уточнення, вочевидь, потребує. Адже часто-густо, кінотвір, що його естетична цінність є незаперечною, може і не викликати «недільного настрою», а навпаки провокувати у реципієнта вельми складний/пригнічений психологічний стан. Саме так, імовірно, сприймає фільми І. Бергмана («Сьома печатка», «Джерело», «Час вовка»), Л. Кавані («Нічний портъє»), П.-П. Пазоліні («Сало, або 120 днів Содому»), С. Спілберга («Список Шиндлера»), Л. фон Трієра («Розтинаючи хвили») та ін. переважна більшість глядачів, що викликає у них, одначе, вельми потужне естетичне переживання.

Так само до розвитку провокує і друга частина позиції Л. Блауштайна, що стосується «недільного настрою», який може викликати твір кінематографа: «Згідно з Блауштайном, кінотвір виконує релаксаційну функцію, яка пов'язана із перебуванням в імагінативному світі, що сприяє відриву

від щоденних справ і постає святковою перервою в житті» [5, 114]. Ці роздуми дослідника спонукають до виявлення певних концептуальних паралелей щодо зв'язку *релаксаційної функції мистецтва* з ідеєю святковості.

Артикуляція Л. Блауштайном «святковості кінематографа», на нашу думку, викликає безпосередні асоціації з доповіддю Г.-Г. Гадамера «Про святковість театру», яка була присвячена 175-річчю Маннгеймського театру. «Практично» втілюючи засади герменевтики, Гадамер відштовхується від позиції відомого віденського поета і драматурга кінця XIX ст. Гуго фон Гофмастала, котрий стверджував, що «з усіх світових інститутів, які дійшли до нас, театр — єдино могутній і реальний інститут, що пов'язує наш святковий настрій, любов до видовищ, сміху, доторкання, напруги, збудження, потрясіння, безпосередньо із святковим імпульсом, який з давніх часів був притаманний людському роду» [2, 160].

Розвиваючи і інтерпретуючи цю думку, Г.-Г. Гадамер, вочевидь, виходить на якісно новий концептуальний рівень, здійснюючи періодизацію визначальних епох в історії театру, досліджуючи специфіку його «стосунків» із глядачем, відзначаючи важливість компенсаційної функції театрального мистецтва та ін. Зрештою, звертаючись до театру XX ст., німецький філософ стверджував, що людина продовжує відчувати особливу потребу у театральному дійстві, аби вчергове пережити відчуття святковості. У даному зв'язку завважимо, що Г.-Г. Гадамер не тільки артикулює особливу здатність театру викликати у глядача відчуття святковості, а й залишає пріоритет в означеному питанні саме за цим видом мистецтва.

Аспект, який був обраний Г.-Г. Гадамером для його доповіді, безсумнівно, відкриває нові ракурси дослідження цього, але, враховуючи позицію Л. Блауштайна, як виявляється, і не тільки цього виду мистецтва. Однак у часовому вимірі гадамерівська ідея «святковості театру», принаймні, на кілька десятиліть відставала від Блауштайнової ідеї «святковості кінематографа», хоча остання і була репрезентована лише у тезовому вигляді. Проте, зважаючи на численні фактори, більш ніж вірогідно, що німецький філософ не був обізнаний з позицією польського естетика, тож концептуальні паралелі, які були інспіровані, так би мовити, паралелями понятійними, дають підстави говорити про очевидний факт «теоретичної незалежності» у гуманітарному русі XX ст.

Водночас, ідея релаксаційності кінематографа, що її обстоює Л. Блауштайн, дозволяє накрес-

лити і інші естетико-мистецтвознавчі/кінознавчі орієнтири, які, зокрема, пов'язані з питанням тожності *релаксаційної* та *компенсаційної функцій* мистецтва.

Одразу зазначимо, що проблема функціональності ніколи не була предметом наших досліджень, тож звернення до неї є виключно поштовхом до подальшого концептуального розвитку. Наразі знову дозволимо послатися на нашу статтю «Польський естетичний дискурс XX ст.: інтерпретація інтерпретацій», в якій Блауштайнові міркування щодо релаксаційної функції кіномистецтва були транспоновані у площину явища ескейпізму, яке визначило специфіку розвитку кінематографа США у 30-х рр. XX ст.

Серед жанрів, що мали через екран забезпечити «втєчу від дійсності», якою для Америки означеного періоду стала «велика депресія», особливе місце посіли мелодрама, комедія, вестерн, мюзикл та ін., що, імовірно, все ж таки виконували компенсаційну функцію, тоді як у розвідках Л. Блауштайна йдеться саме про функцію релаксаційну. Зважаючи на теоретичний рівень доробку ученого, його очевидне включення у психологічний контекст, важко уявити, що він не був знайомий з поняттям компенсація, а отже — із компенсаційною функцією мистецтва. Проте Л. Блауштайн постійно говорив про загалом синонімічну за своїм змістом, однак, імовірно, все ж таки про дещо іншу за своєю сутністю, функцію релаксаційну.

До подібного висновку нас спонукає ще одне поняття, яке постає у розвідках Л. Блауштайна — *насолода*. Показово, що його відпрацювання також виявляється доволі специфічним, оскільки своє «теоретичне ставлення» до нього естетик демонструє шляхом приєднання до відповідної думки німецького феноменолога М. Гайгера: «Естетична насолода є радістю з приводу певних цінностей, насолода від розваги є радістю з власної спритності» [5, 102]. Цей висновок, що став для Л. Блауштайна своєрідним концептуальним камертоном, ми процитували за згаданою монографією К. Шевчук, в якій напрям дослідження польським ученим поняття насолода безпосередньо корелюється із відповідними розвідками Е. Левінаса.

Зокрема, українська дослідниця апелює до позиції французького філософа, котрий тлумачив насолоду не як задоволення потреби, а наголошував, що «отримання насолоди є незалежністю від *sui generis*, незалежністю щастя. <...> Жити означає насолоджуватися» [5, 101]. При цьому К. Шевчук визнає принципові відмінності позицій Л. Блауштайна і Е. Левінаса у цьому питанні:

для першого — вона є епістемологічною, для другого — екзистенційною.

Зіставлення поглядів учених, котрі при дослідженні одного поняття обирають різні підходи, вочевидь, відкриває неабиякі перспективи для всебічного відпрацювання. Так, порівнюючи погляди Блауштайна і Левінаса, К. Шевчук, відповідно, «вписує» поняття насолода у філософсько-естетичну та етико-естетичну площину, що спонукає і надалі розширювати концептуальне поле, виводячи проблему у більш широкий теоретичний контекст.

Формально для Л. Блауштайна поняття насолода безпосередньо пов'язане з естетичними цінностями. Кооптуючи його у сферу естетичного переживання і конкретизуючи на прикладі кінематографа, учений, зокрема, торкається питання «символічних презентацій». Водночас, він підкреслює, що «символи відіграють важливу роль у кіномистецтві, але <...> аналіз символів належить до естетики, а не до психології» [5, 103].

Навряд чи можна заперечувати важливість естетичного досвіду при аналізі цього феномену, однак дослідження проблеми символу, вочевидь, передбачає орієнтацію на міждисциплінарний підхід і використання потенціалу філософії, мистецтвознавства, психології та культурології. Тож складне співвідношення проблем насолоди і символу, аналіз якого прагнув здійснити Л. Блауштайн, стимулює залучити психоаналітичний досвід дослідження, який, зрозуміло, тлумачить поняття насолода у «специфічно психологічному вимірі»¹, що, у свою чергу, відкриває можливості для його ширшої інтерпретації. До такого висновку нас спонукає одна з класичних праць З. Фрейда «По той бік принципу насолоди».

Одразу зазначимо, що переклад праці, а отже — її ключового поняття передбачає можливість подвійного тлумачення: *задоволення* і *насолода*, яке, так би мовити, постійно супроводжувало перевидання даної праці. Власне таке саме подвійне тлумачення передбачає і поняття Л. Блауштайна. І хоча ми не прагнемо глибоко занурюватися і визначатися з термінологічними, а отже — і суттєвими нюансами, одне коротке коментування з цього приводу, все ж таки зробимо.

Головний концептуальний орієнтир дослідження З. Фрейда, що як відомо, ґрунтувалося на засадах його сексуальної теорії, і всі похідні проблеми, що поставали у процесі аналізу: яви-

ще садомазохізму, інстинкти життя і смерті, дає підстави вважати більш відповідним змісту цієї праці визначення насолода. Натомість, «естетично ціннісні» орієнтири, що домінували у працях Л. Блауштайна, робить більш доречним поняття задоволення, хоча більшість дослідників його доробку, переважно перекладають, а отже — оперують терміном насолода.

Так чи інакше, але питання насолоди/задоволення, яке досліджується З. Фрейдом у суто психологічному, а Л. Блауштайном — в естетичному вимірах, виявляється актуальним для європейського гуманітарного знання 20–30-х рр. ХХ ст., що, саме по собі, видається показовим і символічним. Проте, незважаючи на відмінність у підходах, обраних ученими, загальний орієнтир їхніх досліджень виявляється суголосним: йдеться про прагнення людини отримувати насолоду/задоволення, що є її головною метою, а, за великим рахунком — сенсом життя.

Цей складний шлях З. Фрейда, як відомо, аналізував ще в одній, принциповій для психоаналізу праці — «Незадоволеність культурою», що значною мірою підводила підсумок його напрацюванням у розвідці «По той бік принципу задоволення». Віденський психоаналітик, зокрема, визначив засоби «втечі від страждання», що, передусім, були пов'язані з психічними та психотропними засобами. Натомість Л. Блауштайн можливість такої «втечі» бачив у мистецтві і, передусім, — кінематографі, що доволі часто, на думку науковця, виконує функцію потужного релаксатора. Осмислюючи «кінознавчі розвідки» Л. Блауштайна, увагу привертають принаймні ще два, значною мірою, психологічні феномени, що їх, незважаючи на свої відверто естетико-мистецтвознавчі пріоритети, учений, однак, не обходить: *фантазія* і *пам'ять*.

До проблеми фантазії Л. Блауштайн звертається у розвідці «Про схоплення естетичних предметів», в якій проблема естетичного переживання аналізується у, так би мовити, загальнотеоретичному вимірі. Проте у процесі осмислення явища фантазії учений прагне і до більшої конкретизації своїх спостережень, підкреслюючи, наприклад, її значення для сприйняття предметів, що, за задумом режисера, у фільмі не показані. Таким чином, польський науковець фактично фіксує «подвійну роботу» фантазії: і у процесі створення — тобто фантазію митця, і у процесі сприйняття — тобто фантазію реципієнта.

Акцентуацію Л. Блауштайна на значенні для естетичного переживання явища фантазії ми частково прокоментували у своїй вже згадуваній

¹ Необхідно відзначити серйозну теоретичну підготовку Л. Блауштайна у галузі психології, а відтак — глибоке занурення ученого у площину відповідної проблематики.

розвідці, зокрема, підкреслюючи неординарність підходу науковця у цьому питанні, адже переважна більшість учених, що, так чи інакше, працювали з естетичним виміром фантазії, зазвичай зосереджувалися саме на фантазії творчої особистості. Чи не найбільш показовим прикладом у даному зв'язку є класична праця З. Фрейда «Митець і фантазування».

У ній, як відомо, віденський психоаналітик лейтмотивом проводив думку про своєрідну компенсаційну роль фантазії, яку викликають до життя проблеми і негаразди людини. Наголошуючи значення індивідуального начала під час «роботи» фантазії, З. Фрейд, проте, визначає два, сказати б, засадні моменти, що зумовлюють її появу: сексуальність і честолюбство.

У випадку фантазії митця ці чинники можуть трансформуватися у, так би мовити, позитивний контекст — практику мистецтва, наслідки якої залежать від рівня таланту творчої особистості. Проте у випадку фантазії реципієнта — другий момент — честолюбство, імовірно, є досить «небезпечним», адже подібні фантазії чи «сни наяву», як характеризував її науковець, провокують людину до побудови «повітряних замків», що можуть призвести до дуже несподіваних наслідків. Імовірно, саме це мав на увазі Л. Блауштайн, коли відзначав, що «фантазія додає до сприйняття мрії, які не тісно з нею пов'язані. Загалом ... участь фантазії у формуванні естетичного предмета може бути як корисною, так і шкідливою» [5, 92].

Щодо пам'яті² — другого психологічного феномена, який поставав у «кінематографічному контексті» концепції естетичного переживання Л. Блауштайна, навряд чи можна говорити про його більш-менш ґрунтовне осмислення. Спираючись на окремі спостереження польського дослідника з цього приводу, слід зазначити, що він, так би мовити, на рівні описовості відзначав важливість функції пам'яті у процесі сприйняття фільму, « коли треба розрізнити багато персонажів, уведених відразу, а також, коли маємо пам'ятати минулі моменти кіноакції» [5, 103]. Однак сам по собі факт виокремлення Л. Блауштайном феномена пам'яті і визнання його ролі у процесі естетичного переживання кінотвору, що, зокрема,

активізує асоціативне мислення глядача, видається не тільки показовим, але й важливим як певний підмурівок для подальших теоретичних розвідок у цьому напрямі.

Наразі знову підкреслимо, що естетико-мистецтвознавчий досвід Л. Блауштайна стосовно дослідження природи кінематографа припадав на 20–30-ті рр. ХХ ст., коли теорія кіно ще знаходилася на стадії становлення. Тож будь-які напруження у цьому плані, навіть — на рівні постановки проблеми, накреслення концептуальних орієнтирів, запровадження понятійних елементів, теоретичних запозичень з інших галузей гуманітарного знання, без перебільшення, були вагомим внеском у розвиток кінематографічної теорії, що жодним чином не можна недооцінювати.

Це, зокрема, стосується питання сприйняття кінообразу, яке у процесі дослідження виводило Л. Блауштайна у більш широкий контекст проблеми функціональності, а саме — виокремлення пізнавальної функції кіномистецтва; актуалізувало роздуми щодо «інтелектуальних диспозицій»: спостереження, увага та ін.; дозволяло акцентувати значення «монтажної техніки відгадування», яка веде «до тренування мислення, особливо виведення причини з наслідку» [5, 104].

Свої міркування з приводу специфіки сприйняття кінообразу Л. Блауштайн, вочевидь, подає з суто психологічної позиції, тим більший інтерес викликають два наступні положення його «авторської теорії кінообразу», характеризуючи які К. Шевчук відзначає: « Він (кінообраз — *О. О.*) учить бачити вже побачені речі в новому збагаченому вигляді завдяки перебільшенням чи іншим прийомам» [5, 104].

Які «інші прийоми» маються на увазі, дослідниця наразі не уточнює, однак досить чітко говорить про «новий збагачений» вигляд речей, що досягається завдяки перебільшенню. Імовірно, йдеться про крупний план, потужні можливості якого, вочевидь, збагатили виражальні можливості кінематографа, дозволяючи глядачеві «розуміти міміку, жестикуляцію тощо» [4, 104]. Взагалі, артикуляція польським теоретиком значення міміки, але особливо жестикуляції у процесі створення кінообразу, «вписує» думку Л. Блауштайна у контекст концептуального поля Г. Е. Лессінга. Як відзначає український мистецтвознавець Г. Миленька, німецький філософ прагнув «віднайти раціональні підходи у відпрацюванні сценічних засобів виразності» і пропонував «вважати жести і рухи актора певними знаками внутрішнього миттєвого стану героя» [3, 23]. Таким чином, ці розмис-

² Вочевидь Л. Блауштайн, так чи інакше, був обізнаний із теоретичними здобутками в осмисленні явища пам'яті, що, наприкінці ХІХ — у перші десятиліття ХХ ст., відбулися на теренах європейської гуманістики. Передусім, маємо на увазі відоме дослідження А. Бергсона «Матерія і пам'ять» (1896), яке, значною мірою, стало стимулом для дисертації Р. Інгардена «Інтуїція та інтелект за А. Бергсоном», що її він захистив під керівництвом Е. Гуссерля.

ли Л. Блауштайна, з одного боку — розвивають класичний естетико-мистецтвознавчий досвід аналізу художнього образу, а з другого — стають важливим внеском у відпрацювання специфіки кінообразу — важливої складової проблематики теорії кіномистецтва.

Розглядаючи явище художньої творчості, питання видової специфіки мистецтва та супутні ним проблеми, результати проведених досліджень все частіше підводять нас до думки написання монографії під умовною назвою: «Феномен художньої творчості. У пошуках втрачених ідей». Можливо аналіз естетико-мистецтвознавчої спадщини Леопольда Блауштайна стане першим кроком на шляху її втілення.

Джерела та література

1. Blaustein L. *Przyczyntki do psychologii widza kinowego* // L. Blaustein. *Wybor pism estetycznych*. Krakow: Universitas, 2005. S. 92–127.
2. Гадамер Г. Г. О праздничности театра // *Актуальность прекрасного*. Москва: Искусство, 1991. С. 156–165.

3. Миленка Г. Д. Теоретична спадщина Г. Е. Лессінга в контексті європейського культуротворення: автореферат дис... доктора мистецтвознавства. Київ. 40 с.
4. Шевчук К. С. Аксиологічний вимір естетичного переживання в польській естетиці першої половини ХХ ст.: дис. ... доктора філософських наук. 2016. 402 с.
5. Шевчук К. С. Естетичне переживання та його цінність у польській естетиці першої половини ХХ ст. Рівне: РДГУ, 2016. 356 с.

References

1. Blaustein, L. (2005). *Przyczyntki do psychologii widza kinowego* // L. Blaustein. *Wybor pism estetycznych*. Krakow: Universitas. S. 92–127 [in Polish].
2. Gadamer. G.G. About festivity of theatre // *Aktualnost prekrasnogo*. Moscow: Iskustvo, 1991. S. 156–165. [in Russian].
3. Mylenka, H. D. A theoretical in heritage of G. E. Lessing is in the context of European activity cultural: avtoreferat dys... doktora mystetstvoznastva. Kyiv, 40 [in Ukrainian].
4. Shevchuk, K. S. (2016). Measuring of axiology of the aesthetic experiencing is in Polish aesthetics of the first half of XX century.: dys. ... doktora filosofskykh nauk, 402 [in Ukrainian].
5. Shevchuk, K. S. (2016). The aesthetic experiencing and his value is in Polish aesthetics of the first half of XX of century. Rivne: RDHU, 356 [in Ukrainian].