

Тернова Марина Володимирівна,
кандидат філософських наук, доцент
кафедри суспільних наук. Київський
національний університет театру, кіно і
телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ

Maryna Ternova,
(PhD in Philosophy science) Associate
Professor of Social Sciences Department.
Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi Theatre,
Cinema and Television University, Kyiv

КІНЕМАТОГРАФ У ВИДОВІЙ СТРУКТУРІ МИСТЕЦТВА: МОДЕЛЬ Р.Дж. КОЛЛІНГВУДА

Анотація. Аргументовано, що теоретична спадщина Р.Дж. Коллінгвуда – відомого англійського філософа, естетика, історика науки, дає можливість систематизувати здійснену ним інтерпретацію проблеми видової специфіки мистецтва, яка має потужний естетико-мистецтвознавчий потенціал. Серед видів мистецтва, що цікавили англійського теоретика, помітне місце посідає кінематограф, до якого Р.Дж. Коллінгвуд поставився різко критично. У статті реконструйовано і його позицію, і її «типовість» щодо рівня розвитку кіномистецтва у першій половині ХХ століття.

Ключові слова. Види мистецтва, історико-естетична та культурологічна модель, кінематограф, «розважальне мистецтво».

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Аналіз піднятої у статті проблеми потребує вирішення цілої низки питань, які, так чи інакше, пов'язані з комплексом аспектів, котрі у процесі дослідження «розкриває» структурування і концептуалізація видів мистецтва.

До цих «аспектів», на нашу думку, слід віднести так званий феномен «низової естетики», оскільки втілення художнього змісту, яке повинен здійснити кожний вид, має своїм підґрунтям вроджені «зовнішні» почуття: зір, слух, дотик, нюх, що сприяють становленню кольорових, звукових, дотикових вражень. Пізніше, до вроджених «зовнішніх» почуттів долучаються набуті «внутрішні» почуття й у простір людського світоставлення входить «слово». Активна взаємодія «вроджених» і «набутих» почуттів, з одного боку, виступає фундаментом естетичного почуття, а з іншого – розпочинає вкрай складний і суперечливий процес формування живопису (зір – колір), музики (слух – звук), скульптури (дотик – об'єм, пластика), словесності (слово).

Ще одним важливим «аспектом» проблеми видової структури мистецтва виступає «художній

твір», який, враховуючи численність видів, виявляє специфічні ознаки, наприклад: зміст твору одного виду мистецтва не може адекватно передатися «мовою» іншого. Заявлені нами «аспекти» доцільно продовжити і наголосити на динамічності видової структури мистецтва, до якої у другій половині ХІХ – на межі ХІХ–ХХ століття додалися фотографія (1839) та кінематограф (1895), що викликало гострі дискусії щодо можливості формувати нові мистецькі види «з чистого аркуша».

У контексті означеного, звернення до заявленої у статті проблеми і до реконструкції позиції відомого естетика Р.Дж. Коллінгвуда, видається нам важливим і закономірним.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Осмислення досліджень і публікацій, в яких порушується дана проблема, дає підстави виокремити кілька теоретичних рівнів: *історико-філософський* (В. Личкова, О. Оніщенко); *культурологічний*, що включає розгляд окремих видів мистецтва, (Н. Дженкова, О. Кодьєва, Т. Кохан, Н. Корнієнко, Г. Складенко, С. Холодинська, А. Чібалашвілі); *естетичний*, що розглядає значення «низової есте-

тики» у процесі становлення почуттєвості людини (Т. Кривошея, Л. Левчук). У статті також зосереджено увагу на публікаціях, автори яких торкаються й історії англійської гуманістики, і окремих позицій у спадщині Р.Дж. Коллінгвуда (Л. Бабушка, В. Менжулін, К. Шадманов).

Мета статті. На підґрунті історико-філософських, естетичних, культурологічних і мистецтвознавчих розвідок осмислення проблеми видової специфіки мистецтва, реконструювати модель Р.Дж. Коллінгвуда, яка, з одного боку, суголосна історико-культурним традиціям, а з іншого – гранично індивідуалізована щодо процесів, які відбувалися у мистецтві на межі ХІХ – ХХ століття, наголосивши при цьому на специфічному ставленні англійського теоретика до кінематографа.

Виклад основного матеріалу. Як відомо, в сучасній гуманістиці аналіз проблеми видової специфіки мистецтва традиційно спирається на історико-філософські засади її окреслення та початкового осмислення. Така практика значною мірою обумовлена поступовим «входженням» конкретних видів мистецтва в культуротворчу практику, породжуючи при цьому неоднозначну оцінку їх художньої значущості чи потенційних можливостей у розбудові, передусім, європейської культури.

Дана теза природно потребує звернення до напрацювань давньогрецьких мислителів. Так, Сократ, який вважається одним із перших «розробників» проблеми видової специфіки мистецтва, включив її в контекст естетичної теорії, перші обриси якої саме він і окреслив. Як відомо, намагаючись аргументувати суголосність «корисне – прекрасне», філософ акцентував на відповідності «архітектури» – корисному, а «музики» – прекрасному, ввівши в ужиток ці два види мистецтва. Саме вони, на думку Сократа, є логічною відповіддю на суперечності, що визначають як існування, так і функціонування феноменів «корисне – прекрасне».

Платон, котрий вважається спадкоємцем Сократа, ніколи механічно не наслідував його ідеї. Загалом підтримавши необхідність «будувати» структуру видів мистецтва, він пішов іншим шляхом. Підкресливши, що проблема видів мистецтва значно ширша ніж те, що здатна осмислити естетична теорія, мислитель «вписав» її у контекст «соціальної утопії» – важливої складової його філософської концепції. Оскільки Платон виступав прихильником «кастової» будови суспільства, він зіставив «касти» з видами мистецтва. Як зазначає О. Оніщенко, інтерпретуючи позицію грецького філософа,

...за Платоном, трьом кастам відповідають шість видів мистецтва. Їхнє співвідношення фор-

мується так, перша каста: землероби, торговці, ремісники – *народні свята* (елементи народної творчості); друга каста: воїни – *музичні мистецтва* (танець, музика, поезія); третя каста: мудрець-філософ – *споглядальні мистецтва* (філософія, геометрія) (Оніщенко, 2001, с.14);

і акцентує «вибірковість» позиції Платона, котрий залишив поза увагою архітектуру та скульптуру, а також «байдуже поставився до театру».

Доволі багато причин для критики як Сократа, так і Платона знайшов Р.Дж. Коллінгвуд. На відміну від Сократа, котрий «вписав» види мистецтва в естетичну теорію та Платона, який, як ми показали, використовував види мистецтва задля ілюстрації «ідеальної держави», Р.Дж. Коллінгвуд дещо інакше інтерпретує окремі давньогрецькі тексти, неодноразово на сторінках «Принципів мистецтва» (1938) пропонуючи авторський підхід. Не рахуватися з його позицією досить важко, оскільки Р.Дж. Коллінгвуд визнаний фахівець з історії науки.

Торкаючись серед інших питань і проблеми видів мистецтва, Р.Дж. Коллінгвуд визнає наріжним чинником творчості «ремесло». На його думку, «філософія ремесла» була однією з величних і вагомих досягнень грецького інтелекту або принаймні тієї школи, від Сократа до Аристотеля, плоди якої дійшли до нашого часу найкраще збережені» (Коллінгвуд, 1999, с. 29). Англійський історик науки переконаний, що, усвідомивши значення «філософії ремесла» як власного видатного досягнення, греки почали з її допомогою вирішувати інші питання, зокрема Платон та Аристотель не заперечували проти введення в ужиток поняття «поетичне ремесло». Ним, на думку Р.Дж. Коллінгвуда, користується і «Горацій у його книжці «*Arts Poetica*». Мають існувати й аналогічні ремесла живопису, скульптури і таке інше. Музика, принаймні для Платона, була не окремим мистецтвом, а складовою частиною поезії» (Коллінгвуд, 1999, с. 30).

Апелювання до давньогрецької теорії видається вкрай важливим, оскільки і у перші десятиліття ХХ століття – ми показали це на прикладі розмислів Р.Дж. Коллінгвуда, – і сьогодні не існує однастайності ані у тлумаченні понять, ані у виявленні «теоретичного середовища», яке наснажувало б проблему видової структури мистецтва. Так, на думку, О. Оніщенко, у добу середньовіччя лише «авторській моделі» французького філософа Гуго Сен-Вікторського (1096–1141) вдалося «фактично подолати небезпеку виникнення теоретичного вакууму в осмисленні цієї проблеми» (Оніщенко, 2001, с. 18).

Французький теоретик помітно «ускладнив» видіву структуру мистецтва, розширивши «віль-

ні» (слово, музика, архітектура) та «механічні» (театрика, драма, літургія, містерія) мистецтва і продемонстрував при цьому, що він досить вільно оперує поняттями «вид» та «жанр» мистецтва. Так, «драма» – це жанр літератури, а «літургія» – один з музичних жанрів. Поняття «театрика» виявилось штучним і, окрім Г. Сен-Вікторського, наскільки нам відомо, ним ніхто не скористався.

В означеному контексті, видається доцільним звернутися до вкрай специфічних зауважень Р.Дж. Коллінгвуда щодо грецького театру, а саме: аналізуючи лялькові театри, він звертає увагу на ефект зміни виразу «облич» ляльок упродовж вистави і пов'язує це з модуляціями голосу ляльководи. Задля пояснення цього ефекту, Р.Дж. Коллінгвуд залучає феномен «уяви» і проводить аргументовану паралель з практикою давньогрецького театру. Зокрема, учений відзначає: «Ми знаємо, що це лише ляльки і що вираз їх облич змінюватися не може, проте це не має значення – у нашій уяві ми продовжуємо бачити вираз облич, який в реальності не існує. Те ж саме відбувалося і на грецькій сцені, коли обличчя акторів були приховані маскою» (Коллінгвуд, 1999, с.137).

Окрім того, що Р.Дж. Коллінгвуд робить важливі зауваження і щодо лялькового, і щодо умовностей давньогрецького театру, аналізуючи природу театру і специфічні формальні ознаки, які виникали в процесі його становлення, він намагається «вийти за межі» мистецтвознавчого аналізу впевнено підключаючи потенціал психології, що взагалі було показовим для гуманітарного знання першої половини ХХ століття.

Повертаючись до розгляду «видів», які до «вільних» та «механічних» мистецтв включив Г. Сен-Вікторський, слід прокоментувати феномен «містерія», що представлений ним як самостійний вид мистецтва. Як відомо, у вигляді релігійного «дійства», «містерія» – (від лат. *ministerium* – церемонія) була поширена до першої половини ХІХ століття як у європейських країнах, так і на Сході. У добу середньовіччя в Європі «містерія» трансформувалася у жанр театральних вистав, які здійснювалися на підґрунті біблійних сюжетів. Контрреформація переслідувала і забороняла, передусім, «театральні містерії». Так, у Франції така заборона почала діяти з 1548-го, а в Англії з 1672 року (*Містерія* [ЕР]).

У першій половині ХХ століття відродити «містерії» як театральний жанр намагався Василь Кандинський (1866–1944), котрий спирався на власні драматичні твори, «містерійність» яким мав надати синтез різних видів мистецтва. Як зазна-

чає С. Холодинська: «Три п'єси В. Кандинського «Жовтий звук», «Зелений звук», «Фіолетове» й мали сформувати «Містерію» як ритуально-сценічне дійство». Серйозність намірів В. Кандинського підтверджує той факт, що до сценічної композиції «Фіолетове», яка була створена в 1914 році, митець повертається ще раз у 1926-му, намагаючись її удосконалити» (Холодинська, 2018, с.176).

У другій половині ХХ століття реалізувати мрію В. Кандинського щодо постановки на сцені «Містерії» зробив видатний російсько-німецький композитор Альфред Шнітке (1934–1998). Наскільки можна судити, він, відштовхуючись від опери «Жовтий звук», синтезував музику, поезію, хореографію і живопис. Водночас митець скористався потенціалом «містерії» задля апробації концепції «полістилізму», біля витоків якої він стояв. Позитивний досвід сценічного оприлюднення «Містерії» висунув інше важливе, хоч і вкрай суперечливе запитання, на яке поки що немає переконливої відповіді: «Чи у кожному виді мистецтва доцільно експериментувати з “полістилізмом”»?

На нашу думку, розмисли щодо комплексу питань, які виявилися похідними від ідей Г. Сен-Вікторського, можна узагальнити таким чином. Враховуючи, що його концепція формувалася в умовах 20–30-х років ХІІ століття, звернення Сен-Вікторського як до «містерії» так і до спроб наголосити на її творчому потенціалі, вочевидь, було неабияким теоретичним проривом. При цьому доречною видається фіксація уваги на формально-логічній помилці французького дослідника: «містерія» – це жанр, а не вид мистецтва. Також інтерес до «містерії» в умовах ХХ століття визначається не стільки творчими можливостями, що їх продукує «містерія», скільки ідеєю «синтезу мистецтв», яка на межі ХІХ–ХХ століття дедалі активніше входила в науково-художній простір завдяки як символістам, так і тогочасним митцям-експериментаторам.

Після Г. Сен-Вікторського проблема видів мистецтва не зникає з простору гуманітарних наук, проте певний час дослідників цікавить не сама проблема, а, так би мовити, джерело, яке її насажує. Так, до «естетичної теорії» (Сократ), «соціальної утопії» (Платон), «жанрової диференціації» (Г. Сен-Вікторський) додається феномен «творчості», на якому наполягав відомий італійський теоретик мистецтва, письменник, один з ідеологів Відродження Леон Баттіста Альберті (1404–1472). На його думку, види мистецтва є наслідком «самовираження» митця: відтак Альберті, доклавши значних зусиль задля збагачення понятійно-категоріального апарату дослідження мистецтва, вводить

в ужиток принципово нове поняття «самовираження», всебічне значення якого в процесі осмислення широкого кола питань творчості буде досягнуте лише на межі ХІХ – ХХ століття.

Підтвердженням нашої тези є ідея Р.Дж. Коллінгвуда, яку він оприлюднює на сторінках «Принципів мистецтва» у підрозділі «Естетичний індивідуалізм»: «Ми навіть забуваємо, що ж, власне, виражає митець, і говоримо про його роботу як про «самовираження», переконуючи себе, що вірш виявляється великим завдяки тому, що він виражає велику особистість» (Коллінгвуд, 1999, с. 286). Процитована думка Р.Дж. Коллінгвуда суголосна тому розумінню «самовираження», яке у середині ХV століття обґрунтував Альберті. Щодо позиції Р.Дж. Коллінгвуда – він іде далі, стверджуючи, що в умовах «сьогодення», «яку б цінність ми не приписували подібному віршу, вона ґрунтується не на вираженні душі поета – що нам Шекспір, що ми Шекспіру? – а на вираженні нашої власної душі» (Коллінгвуд, 1999, с. 286).

Беззастережно прийняти позицію Р.Дж. Коллінгвуда досить важко, і вона може стати предметом самостійного аналізу. Проте в межах цієї статті ми вважаємо за необхідне наголосити, по-перше, на професійній спрямованості інтересів Коллінгвуда як історика науки, що у багатьох випадках давало йому можливість як наголошувати принципово важливі «прориви» вчених минулого, так і неупереджено фіксувати факти збігів «минуле – сучасне»; по-друге, хоча і в символічній формі, та, проте, вести продуктивний діалог «минуле – сучасне», а по-третє, трансформувати проблему «самовираження – види мистецтва», заявлену Л.Б. Альберті, в «авторський» дослідницький простір самого Р.Дж. Коллінгвуда (суб'єктність «самовираження»).

Стосовно ж переконання Л.Б. Альберті щодо доцільності розглядати проблему видів мистецтва в контексті «самовираження митця», увагу привертає позиція О. Оніщенко, котра акцентує, що італійський теоретик артикулює «принцип комплексного дослідження проблем видової специфіки мистецтва і художньої творчості, паралельно розробляючи тезаурус естетичної науки» (Оніщенко, 2001, с. 20).

Значною мірою відштовхуючись від настанов Л.Б. Альберті, проблему видів мистецтва продовжують розробляти його послідовники. Зокрема, вона посідає чільне місце в теоретичній спадщині генія доби Відродження Леонардо да Вінчі (1456–1519), увага якого була прикута до розкриття потенціалу живопису, котрий саме завдяки Леонардо назавжди закріпиться в усіх моделях видової специфіки мистецтва.

У 20-ті роки ХVІ століття видатний іспанський гуманіст, філософ і педагог, ім'я якого асоціюється з теоретичними досягненнями Північного Відродження Хуаном Луїсом Вівесом (1492–1540), висловлено кілька принципово важливих спостережень, які виокремлює О. Оніщенко: а) він визнав Стародавню Грецію «матір'ю всіх мистецтв»; б) віддав належне науково-теоретичному досвіду античності; в) активно виступив, з одного боку, проти «тягаря авторитетів», а з іншого – спонукав використовувати позитивний досвід минулого, вважаючи його правомочним і доцільним в «сучасних умовах» (Оніщенко, 2001, с. 21).

Сьогодні тези Х.Л. Вівеса видаються дещо суперечливими, адже метафора «тягар авторитетів» має поширюватися й на їхні ідеї, що є тим самим досвідом минулого, який потрібно наслідувати, а відокремити «автора» від «його ідеї» навряд чи когось вдавалося. Проте в етичному аспекті відчуття «тягаря авторитетів» справді здатне гальмувати свободу наукового пошуку. Водночас, аналізуючи думки Х.Л. Вівеса, стає зрозумілим, що такий яскравий теоретик як Р.Дж. Коллінгвуд, не лякаючись ані авторитетів, ані досвіду минулого, зміг залучити концепції Платона до аналізу кінематографа і, на нашу думку, зробив це, не лише блискуче продемонструвавши можливість «діалогу» з Античністю, а й вочевидь підсилив теоретичну «насиченість» власної концепції.

Реконструюючи основні аспекти коллінгвудівської інтерпретації кінематографа як принципово нового виду мистецтва, слід враховувати, що монографія «Принципи мистецтва» вийшла друком у 1938 році, а це означає, що англійський теоретик у своїх розмислах, які й сформували ставлення до кінематографа міг оперувати досвідом його розвитку лише впродовж чотирьох десятиліть між 1895–1935 роками.

Наразі видається доцільним навести хоча б кілька прикладів, які показують досягнення кіномистецтва за 40 років і які фільми бачив та з якими науковими розвідками міг бути знайомий Р.Дж. Коллінгвуд. Враховуючи нормативи статті, звернемо увагу на спадщину відомого данського режисера та одного з перших теоретиків кіно Урбана Гада, який ще у 1919-му написав працю «Кіно, його засоби і цілі» та зняв низку оригінальних фільмів. В умовах 1920-х років справжнім проривом стає німецький кіноекспресіонізм (Р. Віне, Ф. Мурнау, Ф. Ланг) та французький «Авангард» (А. Ганс, М. Л'Ербье, Ж. Епштейн, Л. Бунюель), а на початку 30-х років про себе вже дуже впевнено заявляють Р. Клер та Ж. Ренуар, картини яких сьогодні вважають надбанням європейського кіномистецтва.

Вагоме місце в історії європейського кінематографа посідає італійський письменник, журналіст і теоретик кіно Річчото Канудо (1874–1923) – автор збірника теоретичних статей «Фабрика в малюнках» (1927). Саме Р. Канудо визначив кінематограф і як «сьоме мистецтво», і як засіб гармонізації й взаємодії «пластичних» (архітектура, скульптура, живопис) та «ритмічних» (музика, танець, поезія) мистецтв. Оприлюднивши «Маніфест семи мистецтв» (1911), Р. Канудо, зокрема, наголошував: «...наш час синтезував різноманітний людський досвід. Ми підвели підсумки практичному життю і життю почуттів. Ми поєднали Науку і Мистецтво» (Канудо, 1988, с. 24).

Вочевидь, не можна обійти увагою і той факт, що на очах Р.Дж. Коллінгвуда формувався англійський кінематограф: «Вже 26 березня 1896 року в лондонському залі «Олімпія» відбувся перший сеанс вітчизняних (англійських – М. Т.) фільмів, знятих Р.-В. Полом – головною постаттю раннього англійського кінематографа» (6, 9). У перші десятиліття ХХ століття англійські стрічки «Пожилець» (1926), «Шантаж» (1929), «Людина, яка занадто багато знала» (1934), зняті молодим А. Гічкоком, та «Приватне життя Генріха VIII» (1933), режисером якого виступив О. Корда – майбутній класик англійського кіно, були широко відомі й за межами Великої Британії.

Хоча кінематограф розвивався доволі активно, буде справедливим констатувати, що Р.Дж. Коллінгвуд мав змогу познайомитися лише з його початковим періодом і при всьому бажанні не міг уявити ті науково-технічні та художні «прориви», які кіномистецтво продемонструвало, наприклад, після Другої світової війни: італійський «неореалізм», французьку «нову хвилю» та кіноздобутки англійських «розгніваних». Р.Дж. Коллінгвуд пішов з життя у 1943 році, а в період між 1938 і 1943 роками до теоретико-практичних проблем розвитку ані європейського, ані англійського кіно, наскільки нам відомо, він більше не звертався.

На нашу думку, перш ніж викласти концепцію вченого, слід зауважити, що він не сприйняв кінематограф, не побачивши в ньому жодних ознак «справжнього мистецтва» (визначення *Коллінгвуда* – М. Т.). Принагідно наголосимо, що скептицизм англійського теоретика щодо кінематографа та доцільності його «присутності» у видовій структурі мистецтв збігся, а сьогодні це загальновідомо, з аналогічною позицією З. Фрейда та А. Бергсона, які оцінювали фільми на рівні «ярмаркових розваг».

Теоретичні витоки коллінгвудівських розмислів з приводу кінематографа сягають, хоч як це

парадоксально, часів естетики Платона і артикулюють значення тієї її частини, яка аналізує «розваги» та «розважальне мистецтво». Р.Дж. Коллінгвуд переконаний, що «європейську історію розваг» слід поділити на «два розділи», де перша – «під назвою *panem et circenses* – розповідатиме про розваги в світі занепаду античності». Щодо

другого розділу, який ми назвемо *le monde ou l'on s'amuse* (світ розважається – М.Т.), в ньому описуватимуться розваги Ренесансу і Нового часу, спочатку аристократичні, створені блискучими митцями задля їх вельможних покровителів, а потім, внаслідок демократизації суспільства, поступово перетворені на сучасні журналістику та кінематограф (Коллінгвуд, 1999, с. 100).

Р.Дж. Коллінгвуд не вважає, що «журналістика» та «кінематограф» виконують у суспільстві різні функції, не належачи до спільної сфери гуманістики. Наразі англійський теоретик послідовно проводить думку щодо їх «розважальної» природи, яка яскраво виявила себе на європейських теренах після 1900 року, адже суперечливі суспільно-економічні процеси, особливо криза англійського сільськогосподарського виробництва, призвели до такого стану, коли «розум бідноти став подібним порожньому, чисто виметеному дому» (Коллінгвуд, 1999, с. 104).

На думку Р.Дж. Коллінгвуда, ще одним чинником, що підсилив «розважальний» потенціал кінематографа, є заборона «магічного» мистецтва, проти якого почали серйозно боротися, як вважає автор «Принципів мистецтва», від середини ХІХ століття. Не педалюючи цю тему, яка стоїть дещо осторонь питань важливих для нашої статті, артикулюємо лише один момент: Р.Дж. Коллінгвуд ототожнює «магічне» мистецтво з «фольклором». Слід наголосити, що подібне ототожнення є досить сумнівним, хоча певний «магічний» сегмент «фольклору» і має. Відтак саме така позиція привела ученого до твердження, що, позбавивши «бідноту» не лише матеріальних засобів існування, а ще і «фольклору», владні політичні сили власноруч зробили з «бідноти» шанувальників кінематографа.

До «бідноти» Р.Дж. Коллінгвуд додає і «безробіття», яке сформували ті ж самі владні структури: «Історичні паралелі – незрячі поводири. У нас нема жодних підстав вважати, що наша цивілізація повторює шляхи Римської імперії в добу її занепаду. Відтак ця паралель, наскільки вона зараз означалася, моторошно точна» (Коллінгвуд, 1999, с. 104). І хоча у процитованому фрагменті очевидними є певні суперечливості, увагу привертає й оцінка ситуації, в яку потрапив європейський культур-

ний простір на початку ХХ століття, та запитання, яке ставить Р.Дж. Коллінгвуд: «Що ж ми можемо зробити?».

Відповідаючи на нього, учений передусім формує ті позиції, які в умовах перших десятиліть ХХ століття навряд чи можна було прийняти: а) «шлях Платона нас не врятує...»; б) «Високий інтелект, висока культура теж не порятунок. Маса кіноглядачів і читачів журналів не можна поспіяти, пропонуючи їм замість їх демократичних розваг аристократичні розваги минулих віків...»; в) «...не слід шукати порятунку і в народних піснях...»; г) «І зброя нам не допоможе. Ні до чого купувати револьвер і кудись бігти, аби здійснити щось жахливе. Ми стоїмо перед загрозою загибелі цивілізації» (Коллінгвуд, 1999, с. 104-105).

Власне неприйняття тих історико-культурних обрисів, які, так чи інакше, або характеризують, або впливають на тлумачення та оцінку кінематографа, примушує Р.Дж. Коллінгвуда зробити такий висновок: «Я, хто пише цю книгу, і ви, хто її читає, – ми люди, зацікавлені в долі мистецтва. Ми живемо у світі, де більша частина того, що називають цим іменем насправді виявляється розвагою. Такий наш садочок. Здається, що він чекає на хороше просапування» (Коллінгвуд, 1999, с. 105).

Слід визнати, що Р.Дж. Коллінгвуд, хоча і в ескізній формі, проте все ж наголосив на прикладах «просапування», до яких, передусім, відніс прорахунки естетичної теорії, що остаточно не з'ясувала взаємодії «уяви», «фантазії» та «гри», а це, вважає англійський теоретик, не дало змоги окреслити межі «розважального» мистецтва, до якого, на його думку, належить кінематограф.

Водночас, кіно має такі «вади», які, в принципі, ніхто не зможе подолати: цей вид мистецтва, на протигагу театру, позбавлений прямих контактів з глядачем. Р.Дж. Коллінгвуд зіставляє кінематограф з грамофоном та радіопередачами, тобто тими прикладами художньої діяльності, які деформують творчий процес, оскільки не отримують синхронної відповіді на художньо-емоційний подразник, як це відбувається між сценою та глядацьким залом, коли йдеться про театральну виставу: «...в кінематографі, <...> співпраця між автором і режисером дуже інтенсивна, але між ними та аудиторією взагалі відсутня» (Коллінгвуд, 1999, с. 292). Свої розмисли щодо кінематографа, Р.Дж. Коллінгвуд завершує черговим запитанням, на яке сам і відповідає: «Чому сучасна кінорозвага не може породити нову форму високого мистецтва як це відбулося з народним розважальним театром доби Відродження?» Його відповідь така: «У рене-

сансному театрі співпраця між автором і акторами, з одного боку, і глядачами з іншого, була живою реальністю. У кінематографі це неможливе» (Коллінгвуд, 1999, с. 292).

Важливо наголосити, що концептуалізація проблем, які цікавлять Р.Дж. Коллінгвуда, як правило, має міжнауковий характер, а саме: учений не просто намагається «вписати» кінематограф у ту чи іншу модель, яка була представлена в логіці історико-культурного руху, а окреслює естетичні чи психологічні чинники, що допомагають виявляти його глибинні, сутнісні ознаки. Такий підхід актуалізує дотичні проблеми, й у тексті «Принципів мистецтва» ними виявляється художня творчість та специфіка сприймання фільму, коли його автори (сценарист, режисер, оператор, актори) не мають можливості безпосередньо спілкуватися з глядацькою аудиторією.

Висновки. Підсумовуючи матеріал, викладений у статті, доцільно наголосити, що в історико-естетичному контексті проблема видів мистецтва мала і має сьогодні неабиякий дослідницький потенціал, який дасть можливість надалі більш аргументовано прогнозувати перспективи розвитку мистецтва, враховуючи і можливість формування нових видів, зокрема, на підґрунті комп'ютерних технологій.

Сучасний аналіз «теоретичної історії» проблеми видів мистецтва потребує залучення принципу «персоналізації», оскільки авторські розвідки, подекуди вкрай цікаві, не набули статусу загальноновизнаних. Модель Р.Дж. Коллінгвуда, яку беззастережно слід визнати дискусійною, має, проте, бути опрацьована, оскільки вона доволі показово демонструє ставлення до кінематографа, що мало місце серед провідних європейських науковців у перші десятиліття ХХ століття.

Джерела та література

- Канудо, Р. (1988). *Манифест семи мистецтв. Из истории французской киномысли: немое кино 1911-1933 гг.* Москва: Искусство.
- Коллінгвуд, Р. Дж. (1999). *Принципы искусства.* Москва: Языки русской культуры. 328 с.
- Мистерия.* [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://kartaslov.ru/misteria>
- Оніщенко, О. (2001). *Художня творчість у контексті гуманітарного знання.* Київ: Вища школа. 179 с.
- Трутко, І. (1970). От пионеров до «рассерженных». В кн. *Кино Великобритании.* Москва: Искусство. 358 с.
- Холодинська, С.М. (2018). *Михайль Семенко: культуротворчі пошуки на теренах українського футуризму.* Київ: Ліра-К. Ліра. 298 с.

References

- Collingwood, R. G. (1999). *Printsipy iskusstva* [The Principles of Art]. Moskva: Yazyki russkoy kultury. 328 p. [in russian]
- Kanudo, R. (1988). *Manifest semi iskusstv* [Seven arts manifesto]. Iz istorii frantsuzskoi kinomysli: nemoe kino 1911-1933 hh. Moskva: Iskusstvo. [in russian]
- Kholodynska, S. (2018). *Mykhail Semenko: kulturotvorchi poshuky na terenakh ukrainskoho futuryzmu* [Mykhail Semenko: cultural searches on the grounds of Ukrainian futurism]. Kyiv: Lira-K. 298 s. [in Ukrainian]
- Mysteriya*. Retrieved from: <https://kartaslov.ru/misteria>
- Onishchenko, O. (2001). *Khudozhnia tvorchist u konteksti humanitarnoho znannia* [Artistic work is in the context of humanitarian knowledge]. Vyscha shkola. 179 s. [in Ukrainian]
- Trutko, I. (1970). *Ot pionerov do «rasserzhenykh»* [From pioneers to «angry»]. *Kino Velikobritanii*. Moskva: Iskusstvo. [in russian]

Maryna Ternova

Cinema in specific structure of art: R.D. Collingwood's model

Abstract. The author argues that the theoretical heritage of R.G. Collingwood, a famous English philosopher, aesthete, historian of science, makes it possible for us to systematize his interpretation of the specificity of art issue, which has a powerful aesthetic and art history potential. Among the types of art that the English theoretician was concerned with, a prominent place is occupied by cinema, which R.G. Collingwood criticized sharply.

Keywords: Types of art, historical-aesthetic and culturological model, cinematography, entertaining art.