

також і на те, як будуть складатися взаємовідносини людей в цьому суспільстві. Зауважимо, що цей крок убезпечив його від критиків відсутності в цій схемі індивідуальної людини, адже «тло» хоч і впливає певним чином на свідомість, проте при цьому не обмежує його тотально: остаточний вибір дій та поведінки лишається за конкретною людиною.

Література

1. Волков В.В., Хархордин О.В. Теория практик / В. Волков, О. Хархордин. – СПб.: Изд-во. Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2008. – 298 с.
2. Ліотар Ж.-Ф. Ситуація постмодерну / Ж.-Ф. Ліотар; пер. з англ. Ю. Джулая //Філософська і соціологічна думка. – Київ, 1995. – № 5-6. – С.15-38.
3. Тейлор Ч. Секулярна доба / Ч. Тейлор; пер. з англ. О. Панич. – Книга перша. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2013. – 664 с.

Козінцева Тетяна Олександрівна
кандидат філософських наук,
доцент Сумського
державного університету

ФОРМА В ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ ДОБИ МОДЕРНУ (СТАНОВЛЕННЯ МЕТАЖИВОПИСУ)

Інтерес до поняття форми на початку ХХ століття переміщується з філософського дискурсу в художній (О. Богомазов, К. Малевич, В. Кандинський, Д. Бурлюк, діячи ОПОЯЗу). У випадку тотальних змін та прискорення соціального руху мистецтво можна розглядати як декорацію до глобальних зрушень і така кількість модернових течій, яка виникає у цей період, пояснюється необхідністю віднайти адекватну часу форму вираження світовідчуття, світобачення. Аналізуючи тексти митців цього періоду, можна виокремити декілька основних тем, а саме:

По-перше, майже всі автори звертаються до необхідності розрізняти специфіку окремих видів мистецтва, спираючись на специфічність образної мови, матеріалу, форми.

По-друге, об'єктом уваги для митців є не методи вивчення живопису чи іншого мистецтва, а саме мистецтво в своїх специфічних для нього формах, тобто створення метаживопису, металітератури тощо як метафізики.

По-третє, принциповим для митців цього часу, які створюють «нове мистецтво» є свідомо розбіжність з об'єктом. Живописне та реальне відрізняються, живописне виявляє себе «У напрямках ліній, що окреслюють форму. У самій Формі. У напрямі та зовнішньому вигляді площини Форми. У її наповненні масою. Тобто у динамізмі. І, нарешті, у самій масі» [1, с. 60].

По-четверте, в живопису форма фіксує перехід від кількісних до якісних характеристик об'єкта, тобто перехід від зображення конкретних об'єктів до форм об'єкта та взаємодії цієї форми об'єкта з іншими та з навколишнім середовищем. Таким чином, митець звертає увагу на латентну боротьбу між

формами об'єктів, і саме ця боротьба є якісним рухомим началом, переходом від зовнішньої форми об'єкта до внутрішньої форми взаємодії між об'єктами. Окрім цього, «..ритмічне керування Формою є керуванням не тільки її Змістом, відповідно якому розташовуються її межі, але і визначенням, урахуванням сфери її впливу» [1, с. 72]. Тобто робиться акцент не тільки на боротьбі та протилежностях між предметами, але і на різниці, яка є активним, діючим началом та суттю об'єкта.

По-п'яте, змістом відтвореної форми є фарба. Відштовхуючись від форми та змісту речі, об'єкту, які віддзеркалюють сутність самої речі, художник має створювати форму – геометричну, живописну, яка наповнюється змістом але не речі, а засобу живописного віддзеркалення (через фарбу) вже не дійсності, а мистецтва, де одним з засобів є власне дійсність, як поштовх для здійснення художнього, мистецького як такого.

По-шосте, академічне мистецтво (за О. Богомазовим) спрямоване на перенесення об'єкту матеріального світу на площину полотна, тобто явища та предмети матеріального світу вже мають завершену форму, яку треба якнайбільше до оригіналу перенести на полотно, але цей предмет виокремлюється зі свого середовища та поміщається в інше – з іншим освітленням, іншими розмірами, іншим оточенням тощо. Білий колір паперу має використовуватися так само як і фарба, або вугіль, тобто як самостійний та рівноправний учасник створення витвору мистецтва.

Таким чином, живописну форму створює і саме полотно, яке також є певною формою (наприклад, митці цього часу експериментували з розмірами та формами полотна, що співіснували з об'єктом).

По-сьоме, завдяки формі майже знищується матеріальне, але не через нехтування матеріальним, а через його розбирання на частини, геометричні фігури та форми, з яких потім складається якесь нове ціле, нова форма (наприклад у творчості П. Пікассо). У світі, де знищене трансцендентне, все одно залишається прагнення до ідеального, в даному випадку у якості ідеального виступає машинний дух, дух праці та творчості. Розбирання живого на частини, а потім спроба синтезувати цілокупність з тих частин, які виокремила творча індивідуальність митця, робить це мистецтво завжди новим.

По-восьме, форма є виявленням внутрішнього змісту. Б. Ейхенбаум називає це «принципом внутрішньої необхідності», за допомогою якого митець поєднуючи чи стикаючи різні форми моделює гармонійний світ, що віддзеркалює внутрішні відчуття самого митця та «належним чином вводить людську душу у стан вібрації. Ясно, що гармонія форм повинна ґрунтуватися тільки на принципі доцільного дотику до людської душі» [2].

По-дев'яте, за допомогою форми «нове мистецтво» на думку К. Малевича, має привести від «супрематичної редукації живопису – до редукації дійсності» [3]. Таким чином, художник редукуючи дійсність, доводячи її до простих геометричних форм та кольорів, моделює з цих форм нову реальність, яка є реальністю живопису але потім редукуючи реальність живопису доводить глядача і самого себе до розуміння того що складає первинні елементи дійсності.

Але К. Малевич на цьому не зупиняється, доводячи розуміння як дійсності так і живопису до стану «безпредметності», або, як говорив В. Кандинський до «емансипації фарб та форм», які у своїй істинності звільняються від утилітарної значущості, що завжди задаються людським сприйняттям.

По-десяте, через форму як внутрішню так і зовнішню здійснюється процес самовираження художника, віддзеркалення його особистісної природи. Саме художнє «Я» митця виокремлює рухомі елементи дійсності, а потім з них складає художнє ціле.

Література

1. Богомазов О. Живопис та елементи //Переклад з рос. за рукописом «Живопись и элементы» (фонд №360 у ЦДАМЛМ). – К.: Задумливий страус, 1996. – 90 с.

2. Эйхенбаум Б. М. Теория «формального метода» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://orojaz.ru/method/method_intro.html 5.

3. Малевич К. Супрематизм. Мир как безпредметность, или вечный покой. <http://ruslit.traumlibrary.net/book/malevich-ss05-03/malevich-ss05-03.html>

Малівський Анатолій Миколайович
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри філософії та соціології
Дніпропетровського національного
університету залізничного
транспорту імені академіка Лазаряна

НАУКОВА РЕВОЛЮЦІЯ НОВОГО ЧАСУ ТА АНТРОПОЛОГІЧНИЙ ПРОЕКТ ДЕКАРТА

Аналізуючи чинники становлення антропологічного проекту Декарта, перш за все варто зосередити увагу на особливостях сучасного бачення його укоріненості в науковій революції. Радикальні зміни сьогодення супроводжуються істотними зрушеннями в рецепції усталеного та, здавалось б, незмінного минулого. Донедавна образ філософії Нового часу в літературі супроводжувався лише згадками про гносеологію, бездушний раціоналізм та інструментальний дегуманізований розум як провісник техногенної цивілізації.

В дослідницькій літературі останнього часу все більш зримо увиразнюється тенденція тлумачення Нового часу як періоду фундаментальних трансформацій в способі людського існування, що детермінує актуалізацію проблеми природи людини. Увага до означених змін зумовлює перегляд усталених штампів стосовно техноморфного характеру філософування Нового часу. Зокрема проблематичною стає екстраполяція методології природничих наук на всі сфери реальності, включаючи суспільне життя та природу людини.

Наслідком означених трансформацій є втрата переконливості та очевидності хрестоматійної тези про орієнтацію філософування на фізику як ідеал наукового знання. Досі простий та очевидний зміст поняття природи