

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Філологічний факультет
Кафедра філософії та культурології

**ФІЛОСОФІЯ МИСТЕЦТВА В ДИСКУРСАХ НЕОКАНТІАНСТВА:
ПАРАДИГМАЛЬНІ ВАРІАЦІЇ**

Кваліфікаційна робота

Рівень вищої освіти – другий (магістерський)

Виконав:

Здобувач 608 групи спеціальності
033 Філософія, ОПП Філософія
Бурлака Станіслав Степанович

Науковий керівник:

кандидат філософських наук, асист.
Григорків-Коротчук Ірина Романівна

Рецензент:

К.ф.н., доцент Фінк Б.В.

До захисту допущено:

Протокол засідання кафедри № ____
від „ ____ ” _____ 2023 р.

зав. кафедри _____ *Ольга РУПТАШ*

Чернівці – 2023

phil_2023_088

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ (ABSTRACT).....	3
ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ДЖЕРЕЛА ФОРМУВАННЯ ФІЛОСОФІЇ МИСТЕЦТВА.....	9
1.1. <i>Мистецтво як цілісне естетико-інтелектуальне пізнання світу</i>	9
1.2. <i>Філософія мистецтва як естетика: виникнення і генеза</i>	17
РОЗДІЛ 2. ЕПІСТЕМОЛОГІЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ МИСТЕЦТВА В МАРБУРЗЬКІЙ ШКОЛІ	25
2.1. <i>Особливості естетичних категорій в контексті методологічного раціоналізму</i>	25
2.2. <i>Кореляція цінностей і знання у філософії мистецтва</i>	32
РОЗДІЛ 3. СПЕЦИФІКА ГУМАНІТАРНОГО ЗНАННЯ У ФІЛОСОФСЬКИХ ІДЕЯХ БАДЕНСЬКОЇ ШКОЛИ	38
3.1. <i>Увиразнення історико-соціальних сфер функціонування цінностей.....</i>	38
3.2. <i>Шляхи трансформування аксіології у філософську науку</i>	47
ВИСНОВКИ	54
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ	56

АНОТАЦІЯ (ABSTRACT)

Бурлака С.С. Філософія мистецтва в дискурсах неокантіанства: парадигмальні варіації. Кваліфікаційна (магістерська) робота на здобуття освітньо – кваліфікаційного рівня вищої освіти спеціалізації 033 «Філософія», освітньо-професійної програми «Філософія». – Чернівецький національний університет, м. Чернівці, 2023.

Мета даної роботи полягає в осмисленні сутності та специфіки мистецтва, дослідження шляху розвитку естетичних категорій неокантіанства в науку про цінності та їх проблематику, уточненні порівняльних характеристик естетичних та методологічних напрацювань марбурзької та баденської шкіл, дослідження ідейно-світоглядних джерел філософії мистецтва, що сприяли її зародженню та розвитку як сучасного творчого простору.

В першому розділі проводиться визначення поняття та осмислення феномену мистецтва; аналіз мистецтва як естетико-інтелектуального пізнання світу; дослідження виникнення і генези філософії мистецтва. В другому розділі розглядається та досліджується пізнавальний потенціал мистецтва в марбурзькій школі; кореляція цінностей і знання в філософії мистецтва; особливості естетичних категорій в контексті методологічного раціоналізму. В третьому розділі досліджується специфіка розробки теорії цінностей баденської школи та трансформування аксіології у філософську науку.

Результатом проведеної роботи стало розкриття теоретичних засад мистецтва як цілісного естетико-інтелектуального пізнання світу; аналіз мистецтва як феномена культури і визначення зв'язків з іншими сферами культури; аналіз і порівняння особливостей філософії мистецтва марбурзької і баденської шкіл, а також визначення основних пріоритетів в їх методичних розробках; виокремлення значення цінностей для формування аксіології.

Ключові слова: Філософія мистецтва, неокантіанці, аксіологія, естетика.

Burlaka S.S. Philosophy of Art in the Discourses of Neo-Kantianism: Paradigmatic Variations. Qualification (Master's) thesis for the attainment of the educational-qualification level of higher education in the specialization 033 "Philosophy," in the educational-professional program "Philosophy." – Chernivtsi National University, Chernivtsi, 2023.

The aim of this work is to comprehend the essence and specifics of art, explore the development path of aesthetic categories in Neo-Kantianism within the science of values and their problematic, refine comparative characteristics of aesthetic and methodological developments of the Marburg and Baden schools, investigate the ideological sources of the philosophy of art that contributed to its emergence and development as a modern creative space.

The result of the conducted work is the disclosure of the theoretical foundations of art as a holistic aesthetic-intellectual cognition of the world; the analysis of art as a cultural phenomenon and the determination of its connections with other spheres of culture; the analysis and comparison of the characteristics of the philosophy of art of the Marburg and Baden schools, as well as the identification of the main priorities in their methodological developments; highlighting the importance of values for the formation of axiology.

Keywords: Philosophy of Art, Neo-Kantians, Axiology, Aesthetics.

Кваліфікаційна робота містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів наукових досліджень інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

(нідпис)

ВСТУП

Актуальність теми роботи. Діапазон важливих філософських питань, які ми можемо розглянути навколо проблеми мистецтва набагато ширший, ніж на перший погляд. Мистецтво лежить в основі всіх питань сучасної культури. Вся інтелектуальна і моральна сила народу відображається у різноманітті жанрів його мистецтва.

Філософія мистецтва – поняття, що багато в чому пов'язане із естетикою як наукою про прекрасне та вияви його в мистецькій творчості. У період розквіту неокантіанства (кінець XIX століття – початок XX століття) воно лише з'явилося і ще потребувало уточнень. Не було зрозумілим до кінця, який вкладався зміст у майбутні дослідження і якою мала б бути розробка відповідної методології. Тривалий час філософія мистецтва вважалась синонімом до поняття естетики. Естетичні категорії ще не були чітко окреслені. Однак предмет був визначений. Естетика — наука про красу, досконалість та удосконалення чуттєвого пізнання, так її назвав Олександр Готліб Баумгартен. Більшість філософів мистецтва вважають саме його працю «Естетика» основоположним текстом для філософії мистецтва.

Головною категорією у нашому дослідженні є *мистецтво*. В коло проблем написання магістерської роботи потрапили прояснення того, що мається на увазі під мистецтвом, аналіз мистецтва та основних естетичних категорій в неокантіанстві, пошуки методів його вивчення, демонстрація відмінностей та тотожностей в межах шкіл – марбурзької та баденської, а також висвітлення шляху трансформації аксіології в структуру філософського знання.

Філософію неокантіанства слід розуміти в значно ширшому аспекті, враховуючи багатовекторність джерел та можливі впливи. У цьому контексті до неокантіанства слід ставитися як до проміжної ланки, як до гідного уваги мосту між Іммануїлом Кантом і сучасними філософами – Мартіном Гайдеггером, Ніколаєм Гартманом та Карлом Ясперсом.

Ступінь розробленості. Варто зазначити, що філософські праці, присвячені нашій темі, на жаль, загалом не численні. І в інтернет-джерелах фіксуються достатньо різні теоретико-методологічні підходи до осмислення явища. Передусім це проявляється в понятійно-категоріальному визначенні питання (*філософія мистецтва, естетика*).

Щодо тих світових науковців, які досліджували творчість послідовників Канта можна відзначити Ш. Бауман, Д. Гарліца, В. Рьода, М. Шишковську, А. Нораса, А. Пшиленбського, А. Захарія, С. Люфта, К. Зейдлера, М. Фуко.

Філософія неокантіанства (зокрема їх естетика й аксіологія) була широко досліджена в Україні, але вона все ще вивчається. Серед науковців, методологів, дослідників історичних і культурологічних праць, можна назвати таких відомих мислителів, як М. Марчук, І. Гоян, В. Артюх, В. Сапега, М. Підлісний, Д. Чижевський, В. Юринець, Б. Якубський, Г. Челпанов та інші.

Мета роботи полягає в осмисленні сутності та специфіки мистецтва, виявлення генези естетичних категорій неокантіанства в аксіологічну проблематику та дослідження філософії мистецтва як сучасного творчого простору.

Дослідницькій меті підпорядковано такі **завдання**:

- Розкрити теоретичні засади мистецтва як цілісного естетико-інтелектуального пізнання світу;
- проаналізувати мистецтво як феномен культури і визначити зв'язки з іншими сферами культури;
- узагальнити ідеї її спадщини І.Канта й уточнити деякі естетичні категорії в неокантіанстві;
- розглянути особливості філософії мистецтва марбурзької школи;
- визначити основні пріоритети в їх методичних розробках;
- розкрити зміст розуміння мистецтва в контексті баденської школи;

- виокремити значення цінностей для формування аксіології;
- з'ясувати значення неокантіанства та його роль у сучасній філософії.

Ще одним завданням нашої роботи є демонстрація певних стереотипів чи спрощень у розумінні філософії неокантіанства. У нашій роботі ми не претендуємо на вичерпну презентацію усього неокантіанства, оскільки це виходить за рамки дослідження. І хоча деякі дослідники виділяють аж сім його напрямків [див. 45, с.134], та ми зупинимося лише на двох школах: марбурзькій і баденській. Неокантіанство обох шкіл саме по собі є занадто внутрішньо різноманітним, щоб бути в змозі охопити їх усіх у такій перехресній перспективі і віднайти нюанси і тонкощі філософії мистецтва.

Об'єктом дослідження постає філософія мистецтва та ті ідейно-світоглядні джерела, що сприяли її зародженню та розвитку.

Предмет дослідження - особливості філософії неокантіанства та її потенціал у сучасному мистецькому просторі, філософії і науці.

Для забезпечення аналізу запропонованої проблематики курсової роботи були використані наступні **методи**:

- **історико-філософський** – дозволив відстежити зміну парадигмальних ідей у межах неокантіанства та вихід аксіології з кола естетики;
- **соціо-культурний** аналіз сприяє виявленню впливу соціальних і культурних чинників на формування філософії мистецтва;
- **абстрагування** – забезпечив поглиблене дослідження мистецтва з культурно-філософського підходу;
- **аналіз статей, інтернет-джерел і монографій** – дозволив різнобічно підійти до аналізу інформації вказаної теми;

- **метод порівняльного аналізу** – сприяв зіставленню робіт філософів марбурзької та баденської шкіл неокантіанства;
- **герменевтичний** – один із методів, які були запропоновані Г.Ріккертом і В.Віндельбандом в якості інтерпретації і розуміння текстів;
- **метод узагальнення** забезпечив розуміння цілісної картини філософсько-мистецького простору у ХХ-ХХІ століттях;
- **метод компаративного підходу** сприяв вивченню мистецьких феноменів, артефактів та розуміння вказаних явищ у їхньому взаємозв'язку;
- **та інші:** спостереження, ідеалізація, припущення, систематизація тощо.

Наукова новизна роботи полягає в уточненні порівняльних характеристик естетичних та методологічних напрацювань марбурзької та баденської шкіл. Виявлено, що за останні двадцять років мистецтво переростає естетику і розвивається в руслі нового напрямку – філософія мистецтва. І першими, хто зробив крок назустріч, були неокантіанці.

Структура і обсяг роботи. Магістерська робота складається із вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел і літератури, який налічує 58 позиції. Обсяг роботи становить 62 сторінки .

РОЗДІЛ 1.
**ТЕОРЕТИЧНІ ДЖЕРЕЛА ФОРМУВАННЯ ФІЛОСОФІЇ
МИСТЕЦТВА**

1.1. Мистецтво як цілісне естетико-інтелектуальне пізнання світу

Насамперед зазначимо, що розуміння розвитку мистецтва як прогресу не є правомірним. Навіть не завжди можна провести аналогію між рівнем загального розвитку людства і рівнем мистецьких творів. Мистецькі твори минулих епох і досі викликають у нас естетичні почуття і насолоду від споглядання, прослуховування чи тактильно-дотикового відчуття. При цьому ми й не заперечуємо, що в певні періоди історії суспільства різні види мистецтва осмислювались та інтерпретувалися через метаморфози самого людства. Твори мистецтва – запит для суспільства і підсумкове оцінювання цього запиту. І, звісно, мистецтво залежить від соціальних рухів і наукових досягнень. Навіть поява одного визначного твору (будь-якого жанру) спричиняє ефект ланцюгової реакції в суспільній думці. Історія знає чимало прикладів того, як книга, фотографія, мелодія, промова тощо змінювали світоглядні настанови і ставали орієнтирами для подальшого розвитку.

Для того, щоб розпочати наше дослідження спробуємо дати визначення мистецтва. У філософському енциклопедичному словнику за редакцією В.Шинкарука мистецтво визначається В. Скуратівським як «знаково-семіотична галузь людської культури, яка, на відміну від інших засобів комунікації, позначена намаганням у всіх своїх повідомленнях поєднати відтворювану у цій галузі конкретність світу з тими чи тими його узагальненими сенсами» [24, с. 380]. Для порівняння наведемо англійськомовне визначення із вікіпедії: «Мистецтво — це різноманітний діапазон людської діяльності та її кінцевий продукт, який включає творчий талант або талант, який загалом виражає технічну майстерність, красу, емоційну силу чи концептуальні ідеї» [26]. А в

Оксфордському словнику маємо: «Вираження або застосування людських творчих навичок і уяви, як правило, у візуальній формі, такій як живопис чи скульптура, виробничі твори, які цінуються насамперед за їхню красу чи емоційну силу» [27].

У той же час у німецькому словнику визначення мистецтва подається як «у найширшому сенсі означає будь-яку розвинену діяльність, засновану на знаннях, практиці, сприйнятті, уяві та інтуїції. У більш вузькому розумінні — це результати цілеспрямованої діяльності людини, які не мають чітко визначених функцій. Мистецтво — культурний продукт людини, результат творчого процесу» [41].

Первісно значення мистецтва було ширшим, ніж зараз. Так, В.Татаркевич пише, що в давнину «за мистецтво вважали буд-яке вміння виготовляти речі» [21, с. 49]. Щоб займатися мистецтвом потрібно не лише вміння, а й знання. Першими це помітили греки, тому їхнє мистецтво – технічне, таке, що передбачає вправність і знання загальних і часткових правил. Не кожному дається реалізуватися в мистецтві, комусь не вистачає знань, комусь умінь.

Отже, що спільного ми бачимо в усіх цих визначеннях? Мистецтво – самоздійснення людського духу в матеріальній формі, воно є процесом і результатом діяльності зацікавленої особистості, її прагнення до самовираження. Важко навіть назвати таку сферу людської діяльності, де б не було місця для мистецької самореалізації автора. Мистецтво відображає не лише естетичні уподобання, а й сутнісно-гносеологічні підходи, не саму реальність, а її смислову оцінку. Отже, мистецтво є вищою, свідомо створеною сферою естетичного.

Чи можемо ми визначити риси, характерні для будь-якого виду мистецтва? Адже твір мистецтва завжди є оригінальним самовираженням митця, він не доступний для іншого досвіду. Дослідники мистецтва вказують на його

«чуттєву реалізацію». Твір мистецтва – те, що визначає можливість сприймати його різними органами чуття.

Аналізуючи природу мистецтва, можемо виділити триєдину його сутність: формування і пропаганда цінностей, пізнання світу і комунікація. Комунікація у мистецтві виходить за межі вербального мовлення, вона передбачає духовно-моральне спілкування, емпатію, навіювання.

Уся історія мистецтва – це історія освоєння нового погляду на невідоме. І хоча предмет мистецтва історично змінюється, залишається незмінним прагнення людини до переосмислення і причетність не лише до світу речей, а й до ідеалів. Кожна епоха, приносячи з собою зміну світоглядних орієнтирів, естетичних ідей та способів життєдіяльності, торує шлях новому художньому мисленню і сприйманню мистецтва. І в цьому процесі бере участь усе суспільство, тобто кожна його особа зокрема, але саме в тому річищі, в якому викристалізувалася загальна суспільно сформована тенденція.

Твори мистецтва здатні переростати свою епоху і пронизувати різні суспільні сфери. Як казали давні римляни: *Vita brevis, ars longa* – Життя коротке, мистецтво вічне [див. 11]. Результати творчої діяльності наче зафіксують неминучість і нетлінність моральних цінностей. У цих творах кристалізуються ідеї, з яких людство формує свої душевні сили. У них закладаються критерії для відбору унікальності й гуманізму. Мистецькі твори мають невичерпний духовний потенціал. Опосередкована участь мистецтва проявляється в латентному формуванні ідеалів, орієнтації на нові методи пізнання світу.

Разом із тим, твори мистецтва – це не лише об'єкти сприйняття та чуттєвої взаємодії, вони у першу чергу є об'єктами розуміння. Почуття, які у нас з'являються під час сприймання творів мистецтва – дуже особливі, вони відрізняються від тих, які виникають у повсякденному житті, у рутині. Вони глибші і масштабніші, вони знімають невидимі кордони, провокують

самозабуття і коротке замикання у собі. Мистецький твір несе в собі несвідомі дилеми автора, він включає також і певний горизонт соціального та культурного досвіду, яким можна пояснити насолоду від цього твору.

Звичайно, під виглядом мистецтва можуть популяризуватись різні демагогії та ідеологічні наративи. Та мистецтво не терпить тиску і меркантильності. Дуже часто мистецтво постає як єдина можливість протесту, як виклик. Мистецтво затьмарюється і гальмується тоді, коли творча сила зазнає грубого впливу і втрачає свою незалежність внаслідок примусу, коли мистецтву нав'язуються ззовні закони і пріоритети.

Маємо визнати, що мистецтво, крім позитивних аспектів, як ось побудова на основі мистецького та культурного досвіду надлокальних спільнот, навички комунікації, несе і негативні аспекти: етнічні упередження, поширення шовінізму, популяризація стереотипів.

Сприйняття мистецтва – активний процес, у якому твір мистецтва проникає у суб'єкта. Проявляючи зацікавлення, суб'єкт розглядає, прислуховується чи на дотик виявляє те, що було автором закладено, а тепер живе своїм життям. Автор міг і не до кінця виразити свої почуття чи емоції, однак відсутність очевидності в мистецтві є чудовою відправною точкою для роздумів про нього. Мистецтво завжди пов'язане з думками про мистецтво. Це відрізняє його від багатьох інших сфер, які ми сприймаємо як належні.

Більше того, мистецтво ніколи повністю не розкриває свого об'єкта. Це б призвело до самопожертви мистецтва. Своєрідна завіса навколо визначного твору, робить об'єкт вловимо видимим, але не очевидним. Ми наче бачимо таємницю, те, що ніколи не вичерпується своїми художніми уявленнями.

Таким є відношення мистецтва до правди. Мистецтво показує, що щось приховане, його неможливо розкрити. Воно має здатність рухати цілою аудиторією саме тому, що воно дає зрозуміти, що *щось* лежить поза межами

досяжності естетики. Ось те, що утримує твір мистецтва відкритим і гарантує його відношення до життя є силою мистецтва, його справжньою цінністю.

Ілюзія, що її породжує твір мистецтва, перешкоджає повному перетворенню твору мистецтва на міф, своєрідну тотальну упереджену реальність. Поки існує безвиразне і невимовне, легка відстороненість чи фрагментарність, доти й зберігається атмосфера тяжіння і бажання добратися до суті прихованого.

Те, що приховане за завісою, залишається завжди собою. Цією завісою об'єкт водночас відокремлений і від часової рамки, і від інших поціновувачів. Сам вигляд чогось під завісою викликає у нас естетичні переживання, наприклад, *краса, піднесене*. У релігії, міфі та етиці це вже добре відомо. З одного боку мистецтво наче скидає покривало-завісу через мову, яка викриває внутрішній характер, формулюючи рішення і задаючи вектор розуміння. З іншого боку, прихований екземпляр зарезервований до певного часу, його характерна форма є лише уривком.

Мистецтво оперує символами та метафорами через які своєрідно тлумачить ціннісно-інформаційні смисли культурного буття людини. «Символічні форми знання забезпечують постійну динаміку цінностей і норм того суспільства, в якому реалізуються» [8, с. 106]. В усіх сферах людської діяльності символи виконують роль закодованих інформаційно-значущих повідомлень. Транслюючи їхні смисли на окрему частину суспільства, вони апелюють як до конкретної предметної галузі, так і до вміння побачити і зрозуміти всі приховані переходи між одиничним і загальним, об'єктивним і суб'єктивним, зовнішнім і внутрішнім, локальним і глобальним. Знання символів передбачає те, що ми вільно орієнтуємось в семіотичному полі культури, де співіснують переконання і уявлення, табу й імперативні обов'язки, знання і припущення, спонукальні причини й умовно-мотивуючі смисли. Символи можуть не прямо вказувати на якусь дію чи факт, однак вони натякають на трансцендентальне, те, що

приховане від широкої загальної уваги. Вдавана абстрактність символів є результатом глибинної фантазії людини, способів її духовного сприйняття та комунікації. Мистецтво спряє порозумінні між людьми і між народами.

Цінність мистецьких творів не завжди можна оцінити в грошовому еквіваленті. Хоча багато з них мають досить високу ціну. Проте говорячи про цінність мають на увазі саме метафоричну цінність. Ще з часів Платона мистецтво вважається справою духовною. Тому цінність мистецтва передбачає множинну всіх тих естетичних переживань, які проявляються у нас, а також інформаційних повідомлень (сенсів), що їх ми вловлюємо. Воно цінне тим, що навколо нього об'єднуються ідеї, концепції, історія зрештою. І хоч мистецтво не є вирішенням конкретних проблем чи запитів суспільства, воно має мету саме по собі. Читання твору, слухання музичної композиції, вдивляння в картину чи милуванням вазою не передбачає іншої мети, як отримання інформації та насолоди. Цінність мистецтва у його інтересі для нас чи, наприклад, для налаштування на певний гармонійний лад.

Онтологічно твір мистецтва стає таким не сам по собі, як тільки з'являється, а тоді, коли в результаті естетичної практики він оцінюється і переосмислюється. Тобто коли реалізуються естетичні переживання потенційно будь-який твір може претендувати на захоплення чи зневагу. Формування нового в мистецтві – утвердження ідеї нескінченного розвитку людських сил і можливостей талантів і цінностей.

З естетичної точки зору нас цікавить не особистість героїв, їх доля чи характер. Скоріше нас захоплює глибина спостережливості автора і та сила їх проникливості, яка змогла проникнути в найпотаємніші сторони цих персонажів. А потім втілилась у романі, музичному творі, грі акторів... Те, чим ми захоплюємось у них, це не безпосередньо вони самі, а той геній, який створив їх і привів у рух. Завдяки йому твори мистецтва живуть таким унікальним і інтенсивним життям. Глибоко закарбувавшись у пам'яті, вони

більше вже не можуть бути стерті з неї і стають схожими на незгладиме видіння. І за допомогою такого згущення ці ментальні видіння досягають такого ефекту інтенсивності, якого неможливо знайти в природі.

У мистецтві особистість автора одночасно набуває знань про «не-Я» і при цьому відбувається занурення у свій внутрішній світ. Результатом є певний матеріальний твір, продукт і зміна власного стану. Схожий процес відбувається і в глядача, поціновувача.

Ідеї про цінність впливу мистецтва на становлення і виховання особистості, прагнення стимулювання її духовних потреб давно вже стали предметом дослідження педагогів і психологів. Крім них, мистецтво вивчають семіотика, мистецтвознавство, соціологія, фольклористика і медицина.

Сьогодні мистецтво все активніше стає об'єктом вивчення різноманітних наук. Дуже цікавим у цьому руслі видається дослідження Інституту емпіричної естетики Макса Планка у Франкфурті-на-Майні та науковців із Нью-Йоркського університету [див. 50]. У вказаному дослідженні добровольців просили оцінити, наскільки естетичними вони вважають задані зображення. В експерименті були зображення людських обличч, природних ландшафтів, архітектурних споруд і творів мистецтва. А потім дослідники виміряли ступінь «спільного смаку» для кожної області, з якої були зображення.

За результатами оцінювання *красивого* найбільша схожість виявилася в обличчях і природних ландшафтах. Очевидно, що різним людям подобається одне й те саме серед обличч і пейзажів. З попередніх досліджень уже було відомо, що люди – незалежно від етнічної та расової приналежності чи культурного походження – віддають перевагу обличчям, які є симетричними. Що стосується краєвидів, то відкрита місцевість, наявність води та сліди присутності людини загалом сприймаються позитивно. Інакше йдуть справи з архітектурою чи творами мистецтва. Добровольці дуже індивідуально реагують на артефакти, тобто на те, що створено людьми. Тут майже не було жодного

збігу смаків. І хоча незрозуміло, що саме робить різницю між природними естетичними сферами та культурними артефактами, та можна зробити висновок, що те, що для однієї людини є улюбленим твором мистецтва, цілком може бути найменш улюбленим для інших. «У подальших дослідженнях в Інституті емпіричної естетики Макса Планка у Франкфурті Едвард Вессел хоче дослідити питання про те, чи людський мозок по-різному реагує на ці різні естетичні сфери і в якій мірі» [див. 50].

Цікаво, що В.Татаркевич своїй праці «Історія шести понять» пише, що «поняття мистецтва нині не менш розхитане, ніж поняття прекрасного» [21, с. 319].

Цілісне осмислення феномену мистецтва зумовлює потребу активного використання міждисциплінарного підходу, а саме — досвіду філософії, психології, етики, мистецтвознавства, нейробіології тощо. Оскільки кожна з цих наук внаслідок своїх специфічних методів розкриває сутність людини та її діяльності.

1.2. *Філософія мистецтва як естетика: виникнення і генеза*

Як уже було зазначено на початку, більшість філософів мистецтва вважають працю Олександра Готліба Баумгартена «Естетика» основоположним текстом для філософії мистецтва. Навіть І.Кант звертався до цього твору і посилався на нього у своїх лекціях. «До питань естетики Кант йшов, вирушаючи не від мистецтва і навіть не від питань естетики у власному розумінні, а від прагнення довести до досконалої повноти і ясності всю систему здібностей людської душі, визначити їхні стосунки і зв'язок» [18, с.107].

Власне навіть саме поняття *естетика* було введено Баумгартеном у 1735 році [див. 13]. Однак вдячних прихильників воно тоді не знайшло. Естетика, на думку Г.Баумгартена, не може бути зведена до правил створення твору мистецтва чи аналізу його психологічного ефекту, адже все це звичайнісінький досвід, емпірія. Мистецтво він розумів як майстерність, досконале ремесло, здатність користуватись розумом і чуттєвим пізнанням. «Баумгартен здійснив велику роботу в області філософської термінології. Він ввів поняття «суб'єктивний» і «об'єктивний» у сучасному значенні, а також терміни «в собі» («сама по собі») і «для себе»» [9]. Також він розрізняв чуттєву та інтелектуальну інтуїцію.

Хоча можна і зустріти твердження про те, що поняття «філософія мистецтва» виникає у системі енциклопедичних наук Г.В.Ф.Гегеля і воно засвідчує здатність осягнути мистецтво як цілісний феномен, а не лише як систему окремих видів із своєю історією й теорією. Власне Гегель і критикує поняття *естетика*, а його *філософія мистецтва* зводиться до вузького поняття – сфери мистецтва і головної категорії – прекрасного. У філософії Гегеля творча діяльність митця – це процес свідомої реалізації естетичного досвіду, свідоме створення естетичної цінності.

Як би там не було, у кінці ХХ століття естетику охопила криза. Коген писав у 1912 році, що дедалі більше оскаржується «громадянство естетики» [33,

с.4]. Потрібно було заново ідентифікувати предмет науки, переосмислити раціональність і чуттєвість. Це все накладалося на невирішені проблеми методології точних і гуманітарних наук. Зокрема гостро стояла проблема методів гуманітарних дисциплін, оскільки принципи і прийоми математичних наук не були релевантні для таких досліджень.

Неокантіанство береться за тлумачення філософії Канта. Але не заради роз'яснення, а з метою методологічних пошуків і дослідження рефлексивних і ціннісних орієнтирів. «Людина ніколи не в змозі сприйняти навколишній світ таким, яким він є насправді. На цьому твердженні наголошував як І. Кант, так і Е. Касіреп. Зате вона може бачити і сприймати те, що відсутнє» [8, с. 107]. Йдеться про розпізнавання знаків та символів і їх герменевтику. Тут герменевтика є власне мистецтвом тлумачення, яке доступне небагатьом посвяченим.

Для І.Канта мистецтво стосується знання загалом. Тобто воно лежить у площині пізнавальних здібностей. Кант пише, що всі здібності або здібності душі можна звести до трьох: «здатність до знання, відчуття задоволення та болю і здатність бажання» [10, с.13]. Хоча самі твори мистецтва не вчать нас нічому конкретному, вони не дають нам якоїсь наукової (природничо-математичної) інформації про світ. Ми нічого не зрозуміємо нового. Досвід мистецтва – це не конкретне знання. Ми нічого не дізнаємось про світ після того, як ми його естетично пережили. Мистецтво як таке епістемологічної мети немає. Однак мистецтво спонукає нас, мотивує, засвідчує те, що ми можемо дійсно спробувати зрозуміти світ, досягнути його у різних проекціях. «Естетичне пізнання спрямоване на те, що для логічного пізнання є цілком недосяжним – пізнання цілісності» [13]. При побудові картини світу ми спираємось не лише на чуттєві враження, а й на знання, взаємодію всіх когнітивних і ціннісно-смыслових сил.

Головним інтересом Кантівської естетики є зосередженість на аналізі суб'єктивних умов сприйняття краси. Філософ неодноразово висловлював думку про те, що немає науки про прекрасне, а є тільки критика прекрасного. Для того, щоб розпізнати прекрасне потрібен лише естетичний смак, тобто вміння уявити предмет з позиції задоволення чи незадоволення. «Красу неможливо ані емпірично пояснювати, як вважали представники емпіризму, ані морально тлумачити, як гадали раціоналісти, котрі в прекрасному вбачали заплутане уявлення доброго» [17, с. 188]. Кант особливо наголошував на тому, що естетика є незалежною від етики.

В ученні Іммануїла Канта, мистецтво — це вид репрезентації, спрямованої на самого себе для того, щоб спонукати культивування розумових сил та дружнє спілкування. Мислитель вважав, що справжня сутність мистецтва у безкорисливому чистому милуванні предметом. Відповідно, цей предмет милування є не що інше, як форма. Естетичне – те, що перебуває на межі чуттєвого і духовного. Звідси, Кант робить висновок, що прекрасне є предметом незацікавленого милування. Кант відкрив епоху класичного мистецтва. Він заснував методологію незалежної естетики.

Розмірковуючи про мистецтво, І.Кант припускає, що воно іде від внутрішньої перспективи. А коли йдеться про знання, то ми вважаємо, що вони не залежать від дослідника. Ми б хотіли, щоб знання було незалежним від чиєїсь внутрішньої точки зору і ми хочемо знати не те, що хтось вважає знанням, а саме знання, яким воно є. Мистецтво навіть у принципі за своїм характером не може мати такої фундаментальної незалежності від внутрішньої перспективи.

Кенігсберзький мислитель підходить до розуміння мистецтва у своїй манері. Він спочатку структурує його за рівнями. На першому рівні є механічні й естетичні види мистецтв. Естетичні – ті, які викликають чуттєву насолоду, механістичні, які приносять користь. Наступний рівень – витончені мистецтва,

вони є поєднанням насолоди і пізнання. Кант виділяє серед них три основні види: словесне, зображальне (образотворче) і мистецтво гри почуттів. І далі, відповідно, вони теж мають свою внутрішню структуру. Словесне мистецтво охоплює красномовність і поезію; образотворче — пластику (ліплення, зодчество) і живопис; мистецтво гри почуттів — музику і мистецтво кольорів. Таким чином, Кант принципово змінює відому до нього класифікацію мистецтв і вводить нові види, як, наприклад, мистецтво кольору. Цікаво, що цей вид стоїть на одному шаблі з такою благородною витонченою справою як музика.

Запропонована Кантом концепція спиралась на аксіологічні параметри пріоритетів. Отже, І. Кант вважає, що перше місце має належати поезії, а друге — образотворчим мистецтвам, серед яких перевага надається живопису.

Ще однією заслугою Канта є систематизація понятійно-категоріального апарату естетики. Наприклад, він вказує на те, що *гармонія* визначається не емпірично, а апіорно [див. 38, с.226]. Він надав великого значення таким поняттям як *оригінальність, новизна, смак, правила*. Оригінальність – це перша ознака генія. Філософ наголошував на тому, що геній може реалізуватися лише у витончених мистецтвах. Мистецтво робить генія законодавцем мистецтва. Таким чином, геніальність спрямована ще й на проблему права.

Мистецтво відрізняється і від природи, і від ремесла. На відміну від прекрасного у природі, людське мистецтво є результатом людської діяльності. Від ремесла мистецтво відрізняється більш вільним характером. До того ж заняття ремеслом передбачають заробіток, користь. Ремісник виготовляє речі через необхідність, у його роботі панує тяжіння до обов'язку. Митець працює для задоволення і для реалізації своїх творчих здібностей. Його «необхідність» іншого порядку, він творить, бо не може не творити.

До речі, варто звернути увагу на те, що поняття інтуїції відрізняє філософію Іммануїла Канта від інших представників німецького ідеалізму. Поняття інтуїції відноситься до тих понять, які не піддаються однозначному

визначенню. У філософії та ідеалізмі Канта воно стосується інтелектуального розуміння, і Кант відкинув його як неможливе для кінцевого людського розуму. Тоді як для Фіхте інтелектуальне розуміння є відправною точкою його філософії, бо воно пов'язане з одночасною можливістю самоусвідомлення та усвідомлення предмета. Так само і Гегель підкреслює важливість інтелектуального проникнення для правильного розуміння філософії. Для Канта інтуїція завжди є чуттєвою інтуїцією.

У сфері естетики Кант дійшов висновку, що там, де йдеться про мистецький смак людини, не діють закони логічного обґрунтування. Немає об'єктивного принципу смаку. Тому естетичні сприйняття є цілісні, неаналітичні, непрагматичні, і естетичні судження будуються як ціннісні, оцінні. «Для панівних естетичних теорій, починаючи з Канта естетичне характеризується інтересом і безцільністю» [48, с.177]. Естетика має справу лише із задоволенням від смаку.

Мистецтво пов'язане із феноменом необмеженої уяви, використаної в естетичному контексті. На думку Канта, уява, яка використовується в цілях естетики, дає можливість абсолютно *вільної гри думок* і дає інтелекту багатий, сирий матеріал, який він не розуміє, але бере до уваги. У своїх роботах І.Кант робив акцент на гармонійно розвинену духовну особистість, яка активно і свідомо реалізується.

Вчення Канта залишило помітний слід в теорії мистецтва. Його гасло «мистецтво для мистецтва» «робить мистецтво автономним у культурі та сприяє творчому індивідуалізму і дає основу для авангарду» [39]. І хоча вислів «мистецтво для мистецтва» вперше було вжито ще у 1818 році французьким філософом В. Кузеном, з часом він набув ширшого значення. Він внутрішньо співвідноситься з ученням І. Канта про «незацікавленість».

Подібний погляд підхоплюють прихильники Канта. Проте по-різному інтерпретують значення філософії, роль чуттєвого пізнання, можливості нашого

розуму. Філософія, згідно з припущеннями неокантіанства, не може мати будь-якої антропологічної основи. Йдеться про те, що у теорії пізнання суб'єкт – це передусім сукупність принципів пізнання дійсності [45, с. 146]. Мистецтво вчить бачити, а філософія систематизувати й узагальнити.

Неокантіанців об'єднує спільна проблематика та розуміння трансценденталізму в контексті трансцендентального методу. Та вже у спробах його застосування виявляються розбіжності.

Отже, мистецтво є чеснотою практичного розуму, який керує виробництвом, і пояснення цього визначення показало, що мистецтво пов'язане зі світом природи. Воно черпає з нього матеріал і діє цілеспрямовано, але водночас трансцендує його в цей світ, тому що воно створює речі, яких немає у світі, але які - на думку митця - мають бути. Мистецтво виходить за рамки природного світу і разом з наукою, мораллю і релігією створює світ культури.

Відмінною ознакою сутності мистецтва є його інтравертність, йдеться про зверненість до найпотаємніших куточків духовних (душевних) станів людини.

Мистецтво не лише проявляється в естетичному досвіді, але й саме є справжнім естетичним досвідом. Естетичний досвід є таким процесом присутності, яка миттєво пізнається і наповнюється сенсом. Кожен окремо, у повній ізоляції (суб'єктивний), він є безглуздим, але у значущості соціальних ознак і процесів взаємодії конкретної культури, він є безмежним і інтегративним. Горизонти смислів мистецтва відрізняються навіть за політичною формою правління у державі. Справжнє демократичне суспільство не те, яке створює спеціальні рамки для розвитку мистецтва, а те, яке не перешкоджає його пропагувати і розвивати естетичні переживання. Поки існує «відкладання» життя, поділ на прекрасне і корисне, доти мистецтво буде споживанням, а не насолодою і спілкуванням.

Суть мистецтва полягає у тому, що воно виносить свої думки на світло, навіть наука не може досягнути такої реалістичності. Мистецтво – це те, що

перетворює нашу уяву на реальність. Мистецтво не терпить однобічного тлумачення,

Мистецтво справді живе у кількох часових вимірах. У минулому, тобто тоді, коли було створене і на цей час не можна не зважати. У сучасному, бо постійно диктує свої правила сприйняття крізь наші уявлення. Мистецтво є своєрідним мостом через віки. Воно має відповідний культурно-історичний ґрунт, в якому завдяки зусиллям митців проростають зерна нових надбань і досягнень. Це сприяє тому, що мистецтво зберігає сутнісні ознаки етногенезу, є образом і органом цілісності етносистеми. Водночас своєю новизною воно руйнує цю етнічну замкненість, бо за горизонтом впливу належить до метаєтнічної загальнолюдської системи культур.

Мистецтво відрізняється від інших сфер культури тим, що воно передбачає дію, результатом якої є продукт, відмінний від самої дії.

Становлення сучасної філософії мистецтва пов'язане із зміною стилю мислення, характерного для історичного періоду епохи постмодерну, розвиток якого продовжується. З цього слідує, що продовжується розвиток філософії мистецтва як самостійної науки.

Використання категорії *філософія мистецтва* вказує на роздуми про специфіку і умови цього прояву та його значення у житті людини. Це важливе рішення нашої епохи, епохи пошуку цінностей, опанування емоцій і переживань, в якій проблеми з'являються так неочікувано, що розвиток їх передбачає методологічний вихід за відомі проєктні дослідження.

В антології «Американської філософії мистецтва» її колишній (покійний) науковий редактор і автор деяких вступних статей Богдан Дземидок зауважує, що наразі більшість сучасних американських творців філософської теорії мистецтва воліють називати себе не естетиками, а філософами мистецтва, відповідно свої концепції визначають як - філософія мистецтва. Йдеться не лише про складну кризову ситуацію сучасної естетики, а й про перспективи

філософії мистецтва, метаестетики. Але як би ми не назвали учення про мистецтво, ядром завжди залишаться художньо-естетичні явища і переживання. А також практика [див. 31]. Очевидно, що поняття «естетика» і «естетичне» потребують перезавантаження, враховуючи ті всі процеси, які відбуваються в області сучасного мистецтва і тотальної естетизації повсякденності [див.15] і [див.23].

В останнє десятиліття мистецтво відіграє все більшу роль як в осмисленні новітніх та емерджентних наук і технологій (NESTs), так і в темпах поширення знань про них у суспільстві. Як зазначають автори «мистецтво також виявляє надзвичайну чутливість до новітніх досягнень науки і технологій, що виявляється, по-перше, в адаптації новітніх технічних і технологічних засобів і матеріалів (електронна мікроскопія, наночастинки, живі клітини, тканини, бактерії тощо) для втілення мистецьких ідей; по-друге, в осмисленні викликів сучасності мистецькими засобами. Взаємне зближення між наукою, технологіями та мистецтвом породжує феномен наукового мистецтва (Science art), репрезентованого гетерогенними, міждисциплінарними практиками, до яких, зокрема, належать Хай-Тех мистецтво (High-tech Art), інформаційне мистецтво (Information Art), нейромистецтво (NeuroArt), наномистецтво (NanoArt), біомистецтво (BioArt), яке своєю чергою охоплює бактеріальне мистецтво, трансгенне мистецтво (Transgenic Art) тощо» [6, с. 133]. Сучасне мистецтво створює таку нову реальність, яка вже не є сферою ні суто наукового, ні суто естетичного (мистецтвознавчого) дослідження, а отже вимагає нових методичних розробок.

Область досліджень філософії мистецтва виходить за межі естетики, до міждисциплінарних досліджень. Мистецтво давно перестало бути нейтральним. Тут розглядаються складні проблеми, що знаходяться на перетині кількох галузей: естетики та психології, соціології, педагогіки, політології, культурології, етнології, теорії комунікації. Важливо підкреслити, що рівень

просування інших наукових дисциплін у філософію мистецтва є дуже високим. Особливо у зв'язку із розвитком сучасних програм штучного інтелекту [див. 4], [див. 25].

РОЗДІЛ 2.

ЕПІСТЕМОЛОГІЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ МИСТЕЦТВА В МАРБУРЗЬКІЙ ШКОЛІ

2.1. Особливості естетичних категорій в контексті методологічного раціоналізму

На початку ХХ століття прихильники Іммануїла Канта переосмислювали його спадщину, рефлексуючи над проблемами логіки, теорії пізнання та естетики.

Одним із центрів дослідження філософії Канта стало місто Марбург. У місцевому університеті свою діяльність розпочав засновник школи Герман Коген (1842-1918). «Марбурзька школа, представлена Когеном і його колегою Паулем Наторпом, залучала студентів навіть із ... Мадрида (Ортега-і-Гассет). Ті, хто став філософами – Ернст Кассіерер, Ніколай Гартманн, Хайнц Гаймзет і Ганс-Георг Гадамер – поступово емансипували себе від марбурзького неокантіанства. Але тенденція деяких філософів ігнорувати внески Когена виражала ідеологічні упередження» [57]. Під ідеологічними упередженням автор має на увазі не зовсім подолання неокантіанства як такого, а подолання очевидних філософських симпатій Г.Когена до єврейських студій. Це стало однією з причин маргіналізації марбурзького неокантіанства. Оскільки деякі з найвидатніших неокантіанців, такі як Герман Коген, Ернст Кассіерер, Еміль Ласк і Річард Хенігсвальд, були євреями. До методологічного раціоналізму тяжіли також Карл Форлендер, А. Штадлер, К. Лассвіц, Рудольф Штаммлер, Штаудінгер [див. 34]. Сюди ж і зараховують Владислава Татаркевича і Хосе Ортега-і-Гасета [45, с. 142].

Хоча самотність філософів Марбурзької школи не варто недооцінювати. Наприклад, Ернест Кассіерер – заснував відому філософію символічних форм. А Микола Гартман захистивши у Когена роботу, створив своє оригінальне

онтологічне вчення. Його філософія пов'язана з онтологічною думкою М.Гайдеггера та К.Ясперса, і якщо простежимо факти, тоді ми зрозуміємо, що це не хто інший, як Н.Гартман (учень марбурзької школи) вплинув на Гайдеггера (учня баденської школи) і той отримав кафедру філософії в Марбурзі. На початку своїх філософських студій вони обидва знаходяться саме в неокантіанській течії і приймають певні елементи феноменологічної філософії. Труднощі у тому, що часто можна зустріти дуже спрощені схеми, які не сприяють кращому розумінні їх філософії, а лише шкодять і обмежують розуміння формування сучасних світоглядних систем.

«Доктрина Марбурзької школи посилялася на критичну філософію Канта, головним чином прагнучи переосмислити трансцендентну естетику та аналітику як ідеалістичну теорію досвіду» [43]. У руслі кантівської філософії марбурзька школа трактувала можливість наукового пізнання і обґрунтовувала його загальну значущість. Головний акцент Марбурзька школа робить на наукове знання (математичне природознавство). Головним завданням філософів стає пошук логічних підстав і передумов такого знання. Виходячи з того факту, що математика і фізика є справжніми науками, філософії потрібно вивчити їх досвід і з'ясувати *що саме* робить науку наукою.

Марбурзька школа дуже радикально підходить до проблеми наукового методу. Основну роль у розумінні філософії в школі Марбурга грає трансцендентальний метод. Метод стає предметом осмислення.

Іншим надзвичайно важливим елементом є концепція пізнання, якій очевидно надають перевагу в школі. Ця концепція вплинула на одноманітність його фронту до такої міри, що говорять про «Марбурзьку концепцію пізнання» [45, с. 190]. У марбурзькому неокантіанстві вона стає логікою мислення.

І заслуга творця школи Германа Когена полягає саме в такому її розумінні. Головна проблема філософії – обґрунтування знання. Коген не безпідставно стверджує, що людська логіка не розрізняє мислення та інтуїцію.

Засновник Марбурзької школи переконаний, що, надаючи філософії характер математики, він правильно ставить питання про співвідношення чуттєвості і мислення. Це пов'язано з переконанням, що перш за все, це єдність, до якої прагне філософія, є єдність свідомості. По-друге, важливо те, що в процесі еволюції власної думки Когена логіка стала відрізнятися від теорії пізнання, маючи на увазі необхідність системності природи філософського мислення.

Для Когена, як і для Канта, філософія є цілісною системою, в якій естетика є необхідною і підсумовуючою ланкою. «Отже, якщо узагальнити схему Г. Когена, то аналогом математики у природознавстві буде правознавство у моральних науках, а логікою – етика» [20, с. 40]. Для обох мислителів філософія є неповною, несистемною без естетики. Адже критична функція філософії, її аналіз культурного життя неможливе без систематичної естетики. «Естетика – філософія мистецтва» - пише Коген у своїй праці [33, с. 26].

На думку марбуржців, естетика не є ні історія мистецтва (історія художників, скульпторів, музикантів), ні мистецтвознавство, а лише логіка мистецтва. Це ще одна необхідна ланка у системі філософії. Вона є філософією мистецтва – третім великим культурним фактом людства, який, нарівні з логікою та етикою, вимагає нового, унікального типу законності, принципово відмінної від двох попередніх, але і рівного їм. Коген так писав про це: «подібно до того, як філософія має свої історичні та об'єктивні права лише як система, так і кожна проблемна область філософії має свою кінцеву основу, свою справжню єдність лише в системі. Філософську естетику тепер визначають як системну естетику» [33, с. XI].

Коген шукав зв'язок між трансцендентальною естетикою Канта і трансцендентальною логікою. А коли не знайшов, він пише про чисте мислення і відмовляється від будь-якої чуттєвості. «Іншими словами, саме в неможливості примирення трансцендентальної естетики з трансцендентальною логікою є

причина відмови від будь-якої чуттєвості та специфічної інтерпретації, зробленої в «Logik der reinen Erkenntnis» Канта в дусі марбурзької школи» [45, с.194].

Як справжній учень Канта, Коген у своїх ученнях і творах завжди робив наголос на методі філософствування, а не на усталеному сенсі філософських положень. Тому і вся марбурзька школа стала відомою завдяки своїми методологічними напрямками, до того ж самостійно навчаючись у різних галузях знання [див. 34].

Одним із найбільш визначних неокантіанців у галузі естетики був Ернест Кассіерер. Він вважав, що «центр філософії Канта знаходиться в епістемології» [32, с.2]. І навіть наводить для цього слова А.Ріля (ще одного представника неокантіанства іншої школи), висловлені ним під час промови у Фрайбурзькому університеті: «філософія, претендуючи на роль науки, не може покладатися ні на що інше, як на створення загальної теорії і принципів» [32, с.2].

Тож не дивно, що його вчення вийшло за межі обох шкіл і трансформувалося у філософію символічних форм. Значний вплив був і з боку феноменології, що лише зароджувалась. Навіть початково його праці мали назву «Феноменологія знання» [див. 35, с.38]. Кассіерер використовує це поняття до певних явищ, які потребують більш детального визначення. Філософія символічних форм є водночас феноменологією сприйняття. Отже, це свідчить про ретельне дослідження концепції феноменології в основних працях Кассієра.

Мислитель вбачає у сфері культури таке середовище, в якому постійно перебуває людина, живиться ним й інтерпретує. Культура є евристичним принципом, що забезпечує взаємозв'язок особистості й світу природи. Вона породжена силою розуму методологічного раціоналізму проте має певну автономію. Головне осереддя світу символів знаходиться у ментальній діяльності людини.

Автономія виражається через те, що символи є духовними реальностями без чітко заданих меж, умовні і відносно динамічні. Розуміння їх ускладнюється відсутністю жорстких програм. Символи здатні акумулювати досвід, вони узагальнюють і об'єднують навколо себе людей.

Взагалі, для Кассієра неприйнятною була традиційна схема, в якій знак і значення могли б розглядати ізольовано. Мислитель вважав, що символ – передусім єдність, синтез. І значення символу не містяться у формі, вони самі є формою. Це давало підстави вважати, що символічні феномени не завжди можуть перекладатись на іншу природну мову і бути адекватно зрозумілими для представників інших культур. Підкріплювалась ця думка прикладами із невербальних комунікацій, де мистецтво не передбачає герменевтичних словесних методів, а по факту вони були необхідні для розуміння.

«У своїй фундаментальній праці «Філософія символічних форм» Е. Кассієр обґрунтовує культуротворчу здатність людської свідомості, її іманентну спроможність формувати власні реальності, різноманітні, проблемні та конструктивні. І саме символ є тією схематичною мислеформою самоорганізації життєдіяльності суспільства, що вказує на щось інше» [8, с.105]. Усяка неоднозначність у трактуванні символу – стимул для розвитку всього науково- культурного поступу. У своїх працях Е. Кассієр фіксує увагу ще на одному важливому методологічному моменті. Якщо використання конкретних символів у точних і математично-природничих науках сприяє глибинному й об'єктивному розумінню, то подальша формалізація мови спілкування також має сприяти зменшенню невизначеності та підвищити ефективність досліджень у сфері соціально-гуманітарних наук.

Проте є і певні відмінності, так «наукове мислення використовує узагальнення, класифікацію та абстрагування, а мистецтво, тобто мистецька інтерпретація, як би зводить нанівець і забирає ці процеси за дужки» [49, с.106]. Мистецтво відновлює прямий контакт зі світом, що був замуrowаний науковими

символами та інтелектуальними конструкціями. Воно не концептуалізує чуттєві дані, а сприймає їх чисті форми. Кассіерер відкидає концепцію мистецтва, яка інтерпретує його як відтворення природи. Адже мистецтво – стан душі, трансформація людських пристрастей, глибина і широта життя.

Емігрувавши у США, «Кассіерер написав абрєвіатуру «Філософія символічних форм», яку він назвав «Нарис про людину. Вступ до філософії людської культури» (1944). Цю книгу вважали останнім документом Марбурзької школи» [45, с. 141]. У ній автор висловлює важливу думку: мистецтво прориває раціональну й логічну концептуальність.

Ще однією вельми значущою, на наш погляд, є наукова і філософсько-методологічна діяльність Дмитра Чижевського. Так відомо, що наш земляк впродовж 1921-24 років студіював філософію у Гейдельберзькому та Фрайбурзькому університетах у таких відомих філософів як К. Ясперс, Е.Гуссерль та М.Гайдеггер. Далі викладав філософію в Українському педагогічному інституті у Празі. З 1932 року за рекомендацією Е. Гуссерля і М.Фасмера читав славістику в університеті Галле, а відтак — у Марбурзі. Впродовж 1949-56 років викладав славістику в Гарварді. Наприкінці 50-х років Д.Чижевський повернувся до Німеччини, щоб очолити кафедру славістики в Гейдельберзі, де працював до самої смерті. Чистим неокантіанцем його не назвемо, однак у своїх поглядах він спирався і на вчення Канта і ті традиції, що й досі панували в Марбурзі та Бадені.

Розмірковуючи про явища культури, «Д. Чижевський прагне виявити як неповторність культурного явища – твору, епохи, особи, так і ті спільні елементи, що вони містять у собі» [14, с.69-70]. При оцінці історичних чи мистецьких творів, природничих явищ, акцентує український мислитель, – найважливіша роль належить досліднику, адже саме його підхід відіграє велику роль у дослідженнях.

Вагомою методологічною настановою для неокантіанства цієї школи був наголос на історико-проблемний підхід до філософії. Після Когена його продовжили Касіерер і Гартман, а потім і Татаркавич. Особливо марбуржці наполягали на лінії Платон-Кант, вказуючи на їхній ідентичний характер філософування.

Однак слід пам'ятати, що тлумачення філософії Канта не було самоціллю для марбуржців, вони будували власну філософію, спираючись на ідеї Кенігсберзького мислителя. Сенс філософії полягає у розкритті духу, а це можливе лише з позиції методологічно обґрунтованого ідеалізму.

2.2. Кореляція цінностей і знання в філософії мистецтва

Предметом філософської критики, як і у І.Канта, так і в Г.Когена є система трансцендентальних здібностей суб'єкта. Проте невдовзі в творчості Когена «етап коментарів Канта був замінений незалежним, систематичним виробництвом. Основою всієї подальшої роботи був методологічний ідеалізм» [43].

Відмінністю Коген стало те, що поряд з «чистим розумом» (тобто науковим мисленням) і «практичним розумом» (тобто доброю волею) він називає також *почуття* якісну своєрідну форму активності свідомого суб'єкта. Специфіка почуттів у тому, воно синтезує в собі зміст пізнання і моралі, формуючи цим відмінність від будь-якої науки.

За аналогією із кантівською системою, у Когена філософія постає у вигляді його відомих праць «Логіки чистого пізнання», «Етики чистої волі» і «Естетики чистого почуття» і стає одночасно фундаментом *філософії культури*.

Своїм завданням Коген робить розкриття відміни кантівського розуміння почуття в естетичному судженні від його трактувань в емпіричній та раціоналістичній естетиці. Він обґрунтовує власну позицію, в якій предметом естетики стає почуття як особлива трансцендентальна здатність суб'єкта. Розпочинає свою роботу із того, що встановлює зв'язок естетичного почуття і задоволення. Так само як і в Канта, у його вченні відсутнє психофізіологічне задоволення в естетичному спогляданні, Г.Коген проте досить детально критикує редукції естетичного почуття до задоволення.

Усі естетичне переживання, які виникають при перехрещуванні уявлень, потягів чи інстинктів супроводжується естетичними почуттями. Цей факт ще сам по собі не дає нам підстав вважати, що прекрасне – сума складових його елементів. Ми лише знаємо, що в нашій душі є можливість пробудити специфічне почуття прекрасного. І єдина реальність естетичного – це реальність у людській свідомості.

Проте навіть таке ідеальне його існування, має грандіозне значення в людському житті. І воно не потребує якихось виправдовувань в об'єктивному бутті, його не варто там шукати. Для того, щоб визначити естетичне як категорію і встановити його особливу роль в людському дусі, вперше в історії філософії представники іншої неокантіанської Баденської школи вводять поняття *цінності* у тому значенні, яке ми сьогодні маємо в *аксіології*. Естетична цінність є *позалогічним надлишком* і виразитись через наукові категорії не може.

Сфера естетичних цінностей набуває вигляду піраміди, на вершині якої знаходиться чиста краса, а нижче розташовані інші естетичні уявлення. Основою піраміди є чуттєво приємне і морально прийнятне. Наші судження про цінності відрізняються від суджень логічних, бо на них впливають задоволення. «У своєму суб'єктивістському підході, стверджує Коген, Кант не тільки не зміг пояснити, як можливі наукові спостереження та експерименти, але й неправильно усвідомлював роль ідеї, зокрема ідея системи природи» [28, с. 647].

У теорії досвіду Канта Коген визначає досвід як наукове «пізнання природи». Він наполягає на тому, що Кант використовує цей термін у всеосяжному сенсі, тобто досвід як «повне вираження» наукового знання, яке охоплює як математичні, так і нематематичні природничі науки.

Коген відкидає «міф про даність», «безпосередню впевненість» у видимості. Він заперечує твердження емпіриків, що будь-яке знання повинно починатися з відчуттів. Відчуття часто сприймаються просто як елемент свідомості, зазначає Коген. Але відчуття містять певні відношення до об'єкта. Об'єкт, який впливає на нас сприймається як такий, що «відповідає відчуттям».

«Прояв чистого почуття Коген знаходить у любові, і в любові до одного конкретного об'єкта, яким є людина. Коген намагається окреслити неокласичну

естетику. Його естетика заснована виключно на красі, двома основними формами якої є піднесеність і гумор» [30].

Чимало категорій Коген і його послідовники трактують в дусі Платона – як ідеї, ейдоси. Це дозволяє уникнути суб'єктивізму. Категорії – «це поняття об'єкта взагалі» або «наукові форми чистої думки». [52].

Природа і мораль є матеріалами мистецтва, який об'єктивується в творі мистецтва. Загальною концепцією всього мистецтва є ідея краси, піднесене і гумор якої представляють лише окремі моменти. А якщо розглядати її як нескінченну задачу, то краса також веде до розвитку, до історії мистецтва, і, з іншого боку, до суб'єктивної реалізації в чистому собі. Естетичне почуття залишається незалежним від релігійного.

З цієї систематичної точки зору чистого почуття висвітлюються окремі види мистецтва та твори художнього генія. Логіка мислителя така. Внутрішньою мовою формою всіх мистецтв є поезія, тоді як мова музичного почуття виростає з концептуальної мови нот. Загальний термін образотворчого мистецтва – це мистецтво архітектури, з якого скульптура та живопис виникають через додавання моральних передумов. Можна лише відзначити багате втілення цих основних ідей, що становить головну привабливість його філософії.

Чисте знання (логіка), чиста воля (етика), чисте почуття (естетика) поєднуються в єдність культурної свідомості, яку досліджує й описує психологія. Четверта частина системи ідеалізму або методологічного раціоналізму Когена, психологія, так і не була опублікованою.

Справа ось у чому. Аналізуючи трансцендентальний ідеалізм Канта і намагаючись доповнити психологічними і релігійними поняттями, Коген захопився філософією права та історії [див. 46].

Не надто розробленою була і його концепція філософії релігії. У двох своїх працях «Релігія і мораль», «Роздуми про основи філософії релігії» він визначає

релігію в її зв'язку з логікою, етикою, естетикою та психологією. Цим автор хоче продемонструвати системність і єдність Бога та людської душі.

Наторп, один із найближчих соратників Когена, зазначає, що інтуїція не може бути чинником знання. Бо вона первісно, за своєю суттю протистоїть, противиться логічному мисленню. Якщо інтуїція не є чинником знання, то що вона таке? П.Наторп відповідає: інтуїція – інший, абсолютно самостійний і часто домінуючий вид знання. Спонтанність інтуїції є реальними рішеннями, що не потребують мисленневих детермінацій [див. 44].

У своєму дослідженні С. Люфт вказує на тривалі дружні та професійно-філософські зв'язки П.Наторпа і засновника феноменології Е.Гуссерля. «Суть у тому, що обидва філософи бачили один одного у своїх поглядах і їх теоретичні програми, по суті, узгоджені та зближені в істотних аспектах так, що в обох випадках означало виконання самих намірів їхнього мислення. Тим не менш, обидва вважали, що в кінцевому підсумку між розбіжностями є все ж більше спільних переваг. Зрештою, обидва вони мовчазно вважали, що не можуть досягти згоди щодо фундаментальних розбіжностей, і залишили це на тому місці» [42, с.104]. Очевидно обидва філософи мали свій інтерес до філософської проблематики й методології, впливали один на одного і взаємно доповнювали це дружніми відносинами.

Можливо навіть під впливом Гуссерлівського «життєвого світу» Наторп зазначає, що культурні факти не можуть бути зрозумілі одній людині, бо це погляд ззовні. Реальність дається нам у суспільних ідеях, ціннісних відношеннях. Фактичність їх усвідомлюється нами тоді, коли ми беремо участь в цій культурній спільній сцені. Поступово у Наторпа критика розуму переосмислюється як критика культури. «Культурне життя» стає важливим поняттям для неокантіанців.

Крім того, як пише І.Гоян, - «П.Наторп не розриває філософію з психологією – він висуває проект філософської психології, що була б

доповненням, розвитком і завершенням філософії як логіки, тобто могла б забезпечити повернення від трансцендентальних абстракцій до реконструкції повноти переживання» [7, с.122].

Реальний ідеалізм П.Наторпа це не теоретичне питання, а скоріше завдання. Бо автор показує як ідеї стають реальністю, динамічним життєвим принципом. Ідеал стає реальним тоді, коли є для цього відповідне соціальне підґрунтя. Людський світ має підпорядковуватися ідеям, які мають бути в ньому виражені. Саме тому ідея завжди поставала перед людством як завдання. А основним завданням філософії – є встановлення законів розвитку людства, науки, природи за зразком математичного природознавства. Це суть справи. Філософія робить помилку, втікаючи у метафізику.

Мистецтво не аналізується ззовні, а розкривається з самого себе. Воно виражається через релігію, міфологію, науку, мову. Естетична категорія прекрасного також має символічну природу, сконцентровану у світі символів. Мистецтво розуміється як найвищий рівень культурно-символічної діяльності.

Прихильники марбурзької школи стверджують, що пізнання є логічною побудовою чи внутрішнім конструювання предмета, яке відбувається згідно із законами і правилами самого мислення. Тому ми можемо пізнати лише те, що самі ж створюємо у процесі мислення. З такого погляду істина – це невідповідність поняття чи судження предмету, а, скоріше навпаки – це відповідність предмета тим ідеальним схемам, які установлені мисленням.

Гносеологічне підґрунтя такої концепції полягає у надмірній актуалізації ролі мислення. Йому приписується здатність виробляти логічні категорії та абсолютизувати наукове пізнання. Це загалом зводить науку до її логічної форми.

Неокантіанці у варіанті марбурзької школи, по суті справи, ототожнюють існування речі з її пізнанням. Їхня підміна полягає в об'єктивації природи наукової картини світу на її зображення у думці.

Марбурзька школа зникає разом із початком Першої світової війни. Це був складний час. Коген переїхав до Берліна, Кассіерер покинув Марбург, і там залишилися Наторп і Гартман (з перервою на військову службу). Природа філософії, яка практикувалася там, також сприяла занепаду школи - і, може навіть, у першу чергу. Йдеться про їх різко негативне ставлення до філософії Канта, набагато критичніше, ніж у випадку баденської школи. Друге – трансцендентний метод, що його піднесли марбуржці до рангу найважливіших досягнень критичної філософії Канта.

Отже, марбуржці намагалися дослідити логічні основи функціонування трьох здатностей людського духу: мислення, волі і почуття.

Тому еволюція марбурзького неокантіанства тяжіє до логічної інтерпретації Канта, в якій просто немає місця ні для кантівської речі в собі, ні для чуттєвості. Знання — це питання мислення. Бо знання є побудовою взаємозв'язків, взаємовизначення елементів, які не даються поза відношеннями, переживаннями, оцінками, виробляються через них і разом з ними. Філософія марбурзької школи зводиться до одного спільного знаменника: трансцендентального методу.

Поступово стає зрозумілим, що пошук нових культурних і світоглядних підстав буття людини не може бути справою механічного запозичення минулого досвіду або довільно скопійованого використання принципів та ідеалів одних наук в інші.

РОЗДІЛ 3.

СПЕЦИФІКА ГУМАНІТАРНОГО ЗНАННЯ У ФІЛОСОФСЬКИХ ІДЕЯХ БАДЕНСЬКОЇ ШКОЛИ

3.1. Увиразнення історико-соціальних сфер функціонування цінностей

З 60-их років XIX століття, як реакція на методологічну кризу традиційного раціоналізму, виникає ще одна школа неокантіанства з центром у місті Фрайбург. Засновником школи був Вільгельм Віндельбанд (1848-1915). Фрайбургська школа має принаймні кілька назв і асоціюється з трьома університетами, а саме університетом в Гейдельберзі, у Фрайбурзі Брайсгау (Freiburg im Breisgau) і в Страсбурзі. Ось чому за географічним критерієм її називають Баденською школою (всі три університети були розташовані на землях тодішнього Бадену).

Головний напрям діяльності Фрайбургської школи – розробка теорії цінностей. Ідейними послідовниками Віндельбанда стали Генріх Рікерт, Еміль Ласк, Йонас Кон, Бродер Хрестіансен. Головні організаційні центри дослідження неокантіанства - журнал "Kant-Studien" і Кантівське товариство (Kant-gesellschaft), засноване в 1904 році, а потім заборонене нацистами в 1938 році і знову відновлене в 1947 році.

Баденці відрізнялись від Марбурзької школи. Хоча вони теж критично переосмислювали кантіанство та більше орієнтувалися на «Критику сили суджень». Ще однією відмінністю від Марбурзької школи було те, що баденці не посилались на математику чи математичне природознавство, а орієнтувалися на комплекс гуманітарних наукових дисциплін. Власне неокантіанство баденської школи народилося з протесту проти певних тенденцій у філософії, які загрожували їй або втратою самобутності, або її повною ізоляцією від інших культурних явищ.

Головною категорією в межах школи стає не «число» чи «логіка», а «цінність» і «значущість». Відповідно філософія є ученням про цінності людського буття. Та, віддаючи належне кантівській традиції, вони покладаються на філософські дослідження наукових методів. Сцієнтизм проглядається і в новому підході до розподілу наук, не за предметом, а за методами, які є специфічними для кожної науки та особливими пізнавальними цілями.

Отже, в основі всієї науки, на переконання В.Віндельбанда, лежить визнання аксіом, бо тільки завдяки їм можна вести наукову діяльність. Тому він розглядає проблему аксіом як найважливішу у філософії. Для Канта це були синтетичні апріорні судження. До речі, поняття *аксіома* тут не випадкове, це твердження правильне, гідне, достойне, яке не потребує доведення і є істинним першопочатковим. Аксіоми – такі явлення, які самі по собі недоказові і лежать в основі всіх прямих доказів. Якщо аксіоми неможливо довести, то має бути інший спосіб продемонструвати їхню справедливість. Ось чому проблема методу має таке важливе значення. «Віндельбанд намагається боронити ідеальні цінності культури перед механічно-еволюційним заливом, однак сам відчуває й розуміє вагу новітнього природничого світогляду, розв'язує проте конфлікт так, що – як ми бачили – не негує ні одного – ні другого члена альтернативи, лиш переносить етичні вартости у сферу, що стоїть понад рівнею законів природи, а тим самим усуває можливість їх взаємного тертя» [2].

Віндельбанд бачить дві можливості: продемонструвати справедливість аксіом на основі фактичного матеріалу або вказати на їх телеологічну необхідність. Віндельбанд більш схильний до другого, але при умові, що такі доведення будуть спиратися на критичний метод. Критичний метод вимагає лише одне припущення – існує деяка нормативна свідомість, принципи якої мають бути визнані як такі, що має загальну чинність, загальну впізнаваність, обов'язковість. Це є цінності. За зразком кантівських «Критик» Віндельбанд

називає три цінності: істина в мисленні, добро в діях і бажанні та краса в почуттях.

Віндельбанд надав баденнеокантіанству його відмітний знак кантіанської аксіології як ядра критичної філософії. Він отримав широке визнання за новаторську роботу в історії філософії, в якій проблеми, а не окремі філософи є центром і принципом організації викладу. Простеживши історію філософії, Віндельбанд шукав там не характеристику окремих особистостей, а займався історією проблем, закорінених в культурі свого часу. Це було щось схоже, як і в діяльності Кассіра. Своєю метою Віндельбанд бачить обґрунтування поділу суджень на пізнавальні (Urteil) та оціночні (Beurteilung). Адже філософія базується саме на таких судженнях, які засновані на почуттях, ціннісних припущеннях і духовних сенсах. «Філософія може жити лише як наука про універсальні цінності» [54, с.680]

Розмірковуючи про мистецькі твори, Віндельбанд указує на глибинну самосвідомість творчого синтезу, що є центральним пунктом світогляду. Це дає можливість розщепленій на жанри та етноси культурі здійснювати духовну творчість. Першочерговим завданням окремих національних культур є збереження свого особливого характеру, адже в кожній культурі є оригінальні артефакти і значна творча різноманітність. Прагнення звести її до якоїсь цілісності недоцільне. Адже кожна культура як і кожна творча особистість має свої розвинуті інтелектуальні й естетичні переживання, вона продуктивна і вміє осягати життя і з великою делікатністю.

Відмінність у методології не тільки урегульовують класифікацію наук, а сприяють кращому розумінню предметної області. Так, у Віндельбанда науки поділяються за панівним методом на номотетичні та ідіографічні. Ця відмінність не є аналогічною до розрізнення наук про дух і наук про природу.

Генріх Ріккерт вдосконалив ці методологічні розрізнення і посилив їх дослідницьким інтересом: одні науки цікавляться загальним і повторювальним, а інші – неповторним, оригінальним і унікальним.

Науки про природу - спрямовані на пізнання загального, закономірного, для них характерним є номотетичний метод (законодавчий). Наразі вони є панівними і їхня методологія заслуговує на детальніше вивчення.

Історичні науки займаються пізнанням окремих історичних фактів і подій, у їхніх дослідженнях переважає ідеографічний метод, який описує особливе, індивідуальне. Як зазначає А.Захарія, - філософія також «повинна обмежуватися описом і аналізом або поясненням дійсності як об'єкта теоретичного пізнання» [55, с.154]. Ріккерт розуміє філософію як наукове знання і відрізняє її від світогляду, який забарвлений аксіологічним змістом, пов'язаного з повсякденним життям людини, з її метою і сенсом. Наука, або в даному випадку філософія, має бути, принаймні на думку Ріккерта, вільною від них.

Такий розподіл і став першою сходинкою для трансформування теорії цінностей в аксіологію. І навіть теорія пізнання відходить від онтологічної заякореності в дійсність та й ставить питання про цінності пізнавальної діяльності.

І Віндельбанд, і Рікерт орієнтуються на твердження про те, що загальні й універсальні закони науки не мають ніякого об'єктивного значення в ідеографічних науках. І, отже, ніяких об'єктивних законів у суспільному житті немає. На їх думку, природознавство не має справжнього знання про дійсність. Скоріш, навпаки, віддаляється від нього, бо воно орієнтується не на дійсний світ, а на світ абстракцій. Для природничих наук є характерним принцип узагальнення. Тоді як ідеографічні науки користуються принципами індивідуалізації та принципом відсіювання подій до культурних цінностей.

Далі Ріккерт поглиблює розкол між цими двома світами: світом дійсності і світом цінностей. Це однозначний натяк на тривалу історичну традицію, яка й досі є для нас загадкою. Звідси ним використовуються два основні терміни: «зобов'язання» і «обов'язковість». Пізнання — процес судження, в якому усі знання починаються з суджень, розвиваються в судженнях і можуть існувати лише в судженнях.

Визначними роботами Ріккерта є «Науки про природу і науки про культуру» та «Філософія історії». У своїй першій роботі він дає визначення цінності (наголосимо, що до цього ніхто з неокантіанців не окреслював): «*цінність* - це духовна мета, життєва практична установка, що виражає живий нерв культури, її смислове ядро, що відображає динаміку культури» [16]. Культура взагалі є процес реалізації загальних соціальних цінностей впродовж історичного розвитку.

Ріккерт спробував побудувати систему цінностей. Для цього він запропонував *відкриту* систему цінностей як «вчення про світогляд». І поставив завдання виявити надісторичні цінності в історично-культурному процесі. Філософ розглядає цінності в їх історичній багатоступеневій динаміці реалізації і тому виділяє оцінку поряд з благом та цінностями.

Виходячи з цих міркувань, Ріккерт розділив цінності і культурні блага. Лише звертаючись до історичних форм втілення реальних цінностей - до благ - можна говорити про відкриту систему цінностей, що передбачає постійне коригування змісту окремих цінностей так, як вони усвідомлюються людиною і людством. Система цінностей потребує використання поняття оцінки, йдеться про значущості цінності для суб'єкта. Зрештою, треба враховувати прагнення до здійснення цінностей у житті, їх онтологізацію. Цінності, таким чином, відрізняються від товарів як індивідуальних об'єктів тим, що вартість є реальною або навмисним «набором моментів, які, відбуваючись з певним «благом», роблять його не просто річчю, а саме «благом»» [див. 37].

Так Рікерт пише, що твори мистецтва теж мають свою цінність. Однак ми вважаємо цінними не стільки фарби, полотно чи лак – те, що є дійсним, реальним, фактичним. І для розмежування такі цінності назвемо «благами» [див 16, с. 458]. Він розрізняє цінність і оцінку. Цінність стає частиною дійсності тоді, коли вона є частиною психічного буття. Проблема цінності – проблема значущості і цьому вона не співпадає із актом оцінювання.

Існують три сфери «звершення», здійснення цінностей: це сфера благ майбутнього, благ сьогодення і благ вічності. Перша і друга сфери належать минулому, історії, а третя – виступає за межі. Крім «тенденції до звершення» в ученні Рікерта існує ще один принцип класифікації благ за ставленням до цінності: всі блага діляться на «блага споглядання» і «блага дієвості». Відповідним чином тенденція «благ споглядання» - є монізмом, підведенням речей під єдиний принцип, а тенденція «благ дієвості» - плюралізмом, відмова від нівелювання одиничного й унікального.

Керуючись цим положенням, Рікерт виділяє шість сфер функціонування цінностей.

Перша сфера – наука, тобто таке благо, в якому людина виявляє свою спрямованість до реалізації цінності в майбутньому (прагнення до істини). Водночас наука – є благом споглядання, оскільки наука сама по собі нічого не бажає змінити.

Друга сфера цінності – мистецтво, як галузь споглядальних цінностей сьогодення.

Третя сфера – містика (різноманітні міфологічні та пантеїстичні вчення) реалізується через застосування споглядальних цінностей вічності.

Четверта сфер – соціально-етична проявляється як дієві блага, що є одночасно благами майбутнього.

П'ята сфера – індивідуальна сфера, здійснення особистих життєвих благ сьогодення.

Шоста сфера – релігія реалізує «блага дієвості» і абсолютного звернення задля піднесення особистого життя у повному обсязі.

У такому разі, місце філософії в цій системі – проміжне. Незважаючи на тісний контакт філософії з конкретними науками, вона відрізняється від них своїми цілями і методами. Метою філософії є не справжнє актуальне знання, а знання дійсності (трансцендентальне).

Ріккерт систематизує ці сфери дійсності, їм відповідають такі трансцендентні цінності, як істина, мораль, краса і святість. Оскільки сфера цінностей – це сфера мистецтва, то й навколо проблеми цінностей мислитель розгортає свою філософію. Ріккерт проводить ціннісну класифікацію культурного світу в цілому. Так, наприклад, ставлення суб'єкта до цінностей може бути активним або споглядальним і може мати соціальний сенс або ні, тобто бути антисоціальним.

Як наука про теоретичні цінності, філософія має справу з тим, що концептуально передує всім справжнім наукам, і навіть їхньому матеріалу сприймається як «реальний» або «дійсний», фактичний. Філософія – наука цілого, а не якоїсь сфери реальності. Тому, відповідно до тисячолітньої традиції, в якій філософія – наука про вічні пошуки, головним є уміння ставити запитання. Універсальність філософії передбачає, що в її основі має бути особлива галузь, яку Рікер назвав, як ми уже і згадували, наукою про цінності (Wissenschaft). Її предметом, подібно як і в Віндельбанда, також стали «об'єктивно дійсні цінності». Пишучи про цю галузь як про особливу сферу, слід підкреслити, що в системі філософських дисциплін Ріккерт вважає її базовою наукою (Grundwissenschaft). У його розумінні вона відіграє роль, аналогічну теорії пізнання (у випадку філософії Канта), феноменології (для філософії Гуссерля), метафізики (в неотомізмі) або філософської антропології (в концепціях філософії М. Шелера або Г. Плеснера). Більше того, він приписує їй цю функцію базової дисципліни не лише в теоретичному, а й у практичному

вимірі. Рікерт вважає, що розуміння цінностей є необхідною умовою для будь-якого наукового дослідження, що переймається проблеми сенсу життя чи загальним світоглядом. І в цьому її практичне значення. Отже, філософія – це наука, що проникає у нормативну свідомість і досліджує те, які елементи змісту і форми емпіричної свідомості набувають цінності в нормативній свідомості.

Варто додати, що в такому неочікуваному рішенні ми повинні бачити не тільки спроби примирити традицію з сучасністю, але, перш за все, розуміти, що це є пряма вказівка на те, що будь-який підхід до реальності або - іншими словами — усі знання про буття, в тому числі практичні, можливі лише через включення їх до категорій, які є основоположними або навіть ідентичними цінностям.

Оскільки Рікерт приймає твердження про те, що філософія, і ширше кажучи, все теоретичне знання зводиться до осягнення дійсності в апріорних теоретичних категоріях, з одночасним припущенням, що сама реальність у своїх формах існування різноманітна й індивідуальна, об'єднана в континуум, то це має й інші теоретичні наслідки. Насамперед, це означало те, що в науковому пізнанні існує деяка структура реальності, яка невідома, наприклад, для повсякденного пізнання. Більше того, це виключало навіть розгляд можливості існування якого-небудь порядку в самій дійсності, тобто порядку онтичного характеру. Для нього наукове пізнання дійсності було еквівалентом нав'язування конкретної реальності структури, яка була визначена Ріккертом з точки зору його значень, як теоретична. Таким чином, реальність як буття саме по собі, тобто на рівні її доконцептуального підходу, постала як *хаос*, який внаслідок цих теоретичних операцій конституював в себе як *космос*. Рікерт про це пише так: «Філософія мислить світ як космос, створений відповідно до факторів упорядкування та структурування принципів з хаосу досвіду» [16, с. 11].

Мистецтво є незамінною сферою діяльності, бо формує естетичні смаки, здатності, які потім сприяють усвідомленню світу як космосу. Сама природа постає як естетична категорія і дозволяє бачити багатство форм і художніх символів. Естетична практичність і естетичні почуття суто суб'єктивні, вони повністю залежать від знання об'єкта.

Тому в прагненні суб'єкта Рікерт виділяє ту мету, яка надає сенс усім її прагненням, її повне досягнення призведе до того, що прагнення перестануть мати сенс. Тому Рікерт розгляне концепцію *Voll-End-ung*, яка визначає кінцевий напрямок прагнення. Будь-яке усвідомлення цінності – загалом – рухається до повного кінця *sensu stricto* і, отже, належить до сутності реалізації цінності в цілому, є вирішальним для кожної ієрархії цінностей і тому може розглядатися як формальний фактор, а не лише історичний.

Основною передумовою діяльності митця і науковця є культура, значущий зміст якої можна пізнати через історію культурного життя. У цьому сенсі філософія мистецтва, знаходячи загальні та формальні умови можливості культурного життя, залежить повністю від історичних наук про культуру.

Тут ми бачимо, що зміст цінностей розпізнається в культурно-історичному дослідженні на історичному матеріалі і доводиться до висновку. Через таке мислення цінності набувають чистої ідеальної форми. Будь-яка реалізація цінності передбачає зміст, до якого цінності привносяться «формою», щоб зробити його цінним.

Підсумовуючи, слід сказати, що концепція цінності Ріккерта у філософії мистецтва започаткувала роздуми про проблему цінностей у філософії загалом. Його аксіологія супроводжувалася подальшими спробами, включаючи феноменологію, що сьогодні сприймається як філософська течія, а вона виникла у дискусії з неокантіанцями та була розроблена наступним поколінням філософів. Цей рух, так би мовити, заново підняв проблему цінностей, на жаль,

лише зрідка сучасні науковці посиляються на розробки попереднього покоління.

3.2. *Шляхи трансформування аксіології у філософську науку*

Відкидаючи сліпе використання природничо-наукових методів у суспільних науках В. Віндельбанд і Г. Ріккерт висунули новий альтернативний спосіб дослідження – *герменевтику*. Для баденців вона ще не стала повноцінною філософією, скоріше постає як мистецтво тлумачення. Однак один із етапів становлення герменевтики пов'язаний саме з неокантіанцями.

Герменевтика як метод тлумачення мистецтва звертається передовсім до аналізу естетичного досвіду. Наше спілкування з твором мистецтва демонструє дію справжнього досвіду через те, що ми не залишаємось без змін. Входячи у світ твору, захоплюючись ідеєю, ми уже не залишаємось на позиції відстороненого глядача, ми активно включаємось у своєрідну «гру» розуміння і по-різному висвітлюємо смисл твору. Будь-яка інтерпретація немає підстав претендувати на завершене єдино-істинне пізнання твору мистецтва. Те, як ми інтерпретуємо твір мистецтва для нас сьогодні, може відрізнитися від того сенсу, який він означатиме через сто років після. Дивовижно й те, що навіть авторський погляд на твір не є абсолютно визначальним, бо він теж є тільки однією з багатьох його інтерпретацій. Отже, смисл твору (головна його ідея) – не ізольований та самодостатній, але він включений у широкий потік інтерпретацій, які становлять етапи його буття у культурній традиції. «Люди завжди залучені в процес вираження свого життєвого досвіду та в процес розширення цього досвіду через розуміння іншими» [40].

Завдяки застосуванню герменевтичного методу в мистецьких практиках ми можемо повторно переживати думки і почуття, щоб краще зрозуміти минуле. Ріккерт наголошує на визначній ролі мови, оскільки будь-яке знання виражається в ній. Суть пізнання полягає не стільки в словах, як у їхніх значеннях. У цьому виражається ціннісно-смісловий підхід дослідження мистецтва. Таким чином, у

працях Баденської школи естетична проблематика набуває ще одного – аксіологічного виміру.

Неокантіанство започаткувало розвиток науки про цінності. На відміну від свого засновника І.Канта, який визначав цінність як феномен моралі, його послідовники розвивали поняття цінності на всю сферу культури, науки та мистецтва. Як зазначає М.Підлісний, - «складність аксіологічної проблематики в тому, що людина як суб'єкт, носій розуму, одночасно є і об'єктом пізнавальних зусиль. Це набагато складніше, ніж в природознавстві, яке вивчає об'єкти природи, ніби з боку, тобто існує незалежно від людини» [14, с. 4]

Першопочатково термін «аксіологія» вводить філософом Лапі у 1902 році, де воно позначає один із розділів філософії Н.Гартмана. Необхідно відділяти аксіологію від агатології – вчення про благо (термін введений Баумгартемом) та телематології (авторство цього терміну приписують Крузію) – вчення про мету.

Під впливом активної науково-методологічної діяльності баденської школи аксіологія виходить за межі етики та естетики. Якщо Кант обґрунтував незалежність естетики, то неокантіанці переосмислили статус аксіології в межах філософського знання. З 20-х років в руслі аксіології з'являються різні течії і напрямки. Наприклад аксіологія політики, аксіологія права, аксіологія педагогіки, аксіологія психології, аксіологія соціальних комунікацій тощо.

Для точнішої детермінації Рікерт обґрунтовує доцільність використання поняття «благо». Воно є цінною часткою дійсності, природною цінністю. А оскільки природа існує поза людським смислами і цінностями, то треба розрізняти цінність і благо. Тоді як справжні гуманістичні цінності – завжди мають значущість і бажаність. Сфера смислів розкривається через ті цінності, які ми постулюємо.

Цінності – найбільш значуща складова людської особистості, найвищий її прояв. Це можливість людини вільно творити, діяти, активно реалізовувати

себе. Цінності є тим джерелом, що нас мотивує. Тому нескінченним є прагнення людини до свободи і досконалості. Крім того, що цінності пов'язані з поведінкою людини, вони ще й пов'язані із обов'язками.

Цінності реально не існують, вони є трансцендентними за своєю природою, апіорні. Рікерт рухається у сфері цінностей, та він має на увазі і когнітивні цінності також, наприклад, ідентичність або несуперечливість.

Для Ріккерта цінності в конкретному сенсі не існують. Він упорядковує цінності, які переважають в історичному житті, і культурні блага. Для Ріккерта важливий не стільки конкретний світогляд з його конститутивними цінностями, скільки загальна теорія світогляду на фоні культурних цінностей, яка задає історичну перспективу розвитку суб'єктів, благ і значення. Йдеться про систему цінностей, яка є основою світогляду, а не саме світогляд.

Теорія цінностей Ріккерта практично не має аналогів у філософії Канта, а визнання проблеми цінності робить її фундаментальною філософською проблемою. І це принципово відрізняє філософію баденської школи від кантівської. Хоча можна помітити лінію розвитку від Канта до Ріккерта, його філософію цінності слід розглядати як визначне досягнення в історії філософії. Рікерт використовує аксіологічну інтерпретацію етики Канта у своїй трансцендентальній філософії культури, водночас переносячи поняття автономії суб'єкта з етики в інші сфери культури, розширюючи таким чином коло абсолютних цінностей.

Для Ріккерта автономія суб'єкта не передбачає відносності цінностей. Навпаки, необхідною умовою можливості людської свободи є абсолютні цінності, до яких може ставитися суб'єкт. Для Ріккерта автономія — це перш за все риса людей, які усвідомлюють певний тип цінностей.

Рікерт проводить аналіз моральних цінностей. Він визнає, що поняття автономії виглядає надто широким, оскільки ми розуміємо мораль як суспільну мораль. Людина повинна зайняти свідому позицію щодо моралі, однозначно

схвалюючи одні та перепроєктуючи інші. Автономія особи, зрозуміла таким чином, має бути доповнена соціальним середовищем. Отже, автономія є сферою волі індивідів, які прагнуть цінностей, яким суспільство має відповідати, щоб вони могли діяти вільно. Ріккерт не висловлює цього явно, але це означає, що свобода стає фундаментальною соціальною цінністю, яка дозволяє реалізувати інші цінності. А в мистецтві свобода є онтичною підставою евристичного мислення.

Хоча Ріккерт розрізняє індивідуальні чи загальні дійсні цінності від об'єктивних цінностей, важливо відзначити, що їх дійсність обмежена даним суб'єктом або суб'єктами та ґрунтується на фактичних реальних оцінках. Розрізнення суб'єктивних і об'єктивних цінностей виливається в розрізнення особистих цінностей і культурних (цивілізаційних, життєвих) цінностей.

Об'єктивність цінностей розкриває ставлення Ріккерта до опозиції природа-культура. Природа для нього — безцінна реальність. Однак, будучи частиною природи, людина має завдання не лише існування в природному сенсі, а й втілення цінностей, що можливо лише тому, що вона є частиною світу природи. Штучна культура, як і все мистецтво, складається з втілення благ людиною, зумовлених як цінностями, так і природою.

Ріккерт відрізняє залежні цінності від належних цінностей, таких як життєві та цивілізаційні цінності. Залежні цінності застосовуються лише суб'єктивно і залежать від мети. Навпаки, належні значення застосовуються об'єктивно. Різниця між об'єктивними та суб'єктивними цінностями є прагматичною, а не логічною.

Цінності функціонують окремо від реальності суб'єкта та об'єкта. Товари та оцінки необхідно концептуально відрізнити від цінностей. Товари (блага) як об'єктивна реалізація цінностей і оцінки як суб'єктивні акти, пов'язані з цінностями, належать не до сфери цінностей, а до сфери реальності. Цінності,

що розуміються таким чином, є трансцендентними для суб'єкта та об'єкта, залишаючись іманентними.

Ще одним українцем, який був захоплений популярним неокантіанством був Богдан Кістяківський. «Б. Кістяківський, особливо на початку своєї наукової кар'єри, знаходився під безпосереднім впливом ідей баденської школи неокантіанства» [1, с.85]. Людина, як і в ученнях Канта й Рікєрта, вільна істота, вона не наслідує обов'язковий порядок зовнішньої необхідності, але протиставляє їй свій власний порядок, що базується на трансцендентальних ідеях. Найкраще це проявляється у мистецтві. Оскільки це сфера не природного, а штучно створеного людиною буття і воно вимагає зовсім іншого методологічного інструментарію, такого який би дозволив уловити цей рівень позаприродного. Однією з відмінностей Рікєрта і Кістяківського було визначення місця *соціології*. Бо Рікєрт відносив її до природничо-наукової сфери, а Кістяківський – до гуманітарних (історичних) наук в дусі М.Вебера.

Філософія Кістяківського не надто була поширеною на батьківщині. Передусім з причин ідеологічної заангажованості вона могла існувати у прийнятній формі «критики сучасної буржуазної філософії». «З усім тим ідеї Баденського неокантіанства, насамперед поняття цінності, а також розмежування природничо-наукового і гуманітарного знання, знайшли відлуння в численних публікаціях, дослідженнях і дисертаціях українських науковців. Жоден із творів представників Баденської школи дотепер не перекладений українською мовою» [22]. І навіть сьогодні, на кінець 2023 року ми не маємо можливості ширше познайомитись із їх філософською спадщиною столітньої давнини.

Як і для Канта, так і для неокантіанців твір є мистецьким, якщо він має якусь глибоку *ідею*, закладену іманентно творцем. Фіксація естетичних ідей у творі мистецтва відбувається тоді, коли є *смак*. Ідея, втілена зі смаком сприятиме досягненню стійких і універсальних перспектив і служить для інших

моделлю, зразком. Власне наявність естетичної ідеї є чи неєдиним критерієм, що відрізняє мистецтво від ремесла. Такими ідеями, наприклад у творчості Леоноро да Вінчі, є *краса і пропорція*. А для відомого скульптора Огюста Родена ідеєю є категорія *піднесеного*.

Із обґрунтуванням естетичних цінностей виступив Йонас Кон. Він використовує такі категорії як «вчування» і «переживання». Його колега Бродер Хрістіансен визначає цінність через такі поняття як добро, істина, краса. Саме йому належить вражаюче пояснення специфіки художніх образів. Метою зображення предметного в мистецтві, на думку баденців, є не чуттєвий образ об'єкта, але враження про предмет. Ще однією їх заслугою є гіпотеза про те, що естетична цінність має свою телеологічну структуру, тобто вона цілеспрямована емоційному змісту.

Мистецтво дає змогу піднятися, надузагальнено проїнятися вічними ідеями, а також мислити ще більше, ніж це може бути виражене в науковому понятті і в слові. Тому можемо вважати мистецькі твори незамінним джерелом духовної діяльності. Мистецтво переносить моральні принципи та ідеї унікального розуму в чуттєвоосяжні доступні форми. Безконечне полягає в закінченому, недосяжне стає досяжним, а те, що не підлягає доведенню, стає очевидним.

Прекрасне стає символом доброго, і тому воно подобається нам. Саме ця ідея доброти, на яку акцентує естетичний смак, вирішується нашою пізнавальною здатністю, створюючи досконалість, гармонію. Можна сказати, що естетична теорія в ідеях неокантіанства була, як і в І. Канта, осердям філософії.

Отже, важливим досягненням неокантіанців баденської школи є розробка принципово іншої методології. Це було настільки ґрунтовно опрацьоване вчення, що з його подачі сформувався такий розділ філософії як аксіологія. «Неокантіанці намагалися підвести більш глибокі підвалини під заперечення

натуралізму та природничо-наукових методів, а також робили спроби обґрунтувати інші специфічні методи» [1, с.87]. Можливістю описати об'єкт унікальним і неповторним є ідіографічний метод. Він не вдається до узагальнення чи типізації. «Неповторюваність й індивідуальність об'єктів, які підлягають означенням наук про дух дає можливість не лише вибудувати відповідний для їхнього опису метод, але й надати подібним об'єктам науковий статус» [19]. Віднесення до категорії цінностей сприяє пошуку індивідуальних подій і явищ дійсності не лише серед мистецьких творів, це ще й допомагає відрізнити культурні феномени від природних.

Найбільш характерною рисою неокантіанство було поняття цінності. Воно стало «одним із центральних питань неокантіанства як філософської течії та включало важливий компонент у його інтелектуальний проект етики» [36, с. 269].

Якщо у кінці XIX століття неокантіанство було однією з найбільших течій, то вже після Першої світової війни воно втратило своє первісне самостійне значення. Кінець баденської школи неокантіанства в основному пов'язаний зі смертю Ріккерта (1936), хоча і Хайдеггер, і Ясперс продовжували традицію мислення в дусі неокантіанства. Запропонованою баденцями методологією ідіографічних наук користуються і сучасні історики, соціологи, психологи, педагоги тощо. У порівнянні з марбуржцями, дух баденської школи довше затримався у Європі.

ВИСНОВКИ

Кінець XIX - початок XX ст. – епоха некласичної філософії, яка відрізняється плеядою видатних мислителів, які збагатили філософську культуру глибокими та цікавими ідеями. Некласична філософія має важливе історичне й методологічне значення: вона є ланкою між класичною та сучасною епохами і постає теоретичною базою підготовки філософських учень XX століття.

Неокантіанство сформувало філософію культури, філософію мистецтва та філософію освіти у Німеччині та й в решті країн світу. Воно було панівною силою десь приблизно з 1865 року по 1920 – ті роки. Та й до кінця століття більшість кафедр філософії очолювали послідовники Канта.

Неокантіанство з його яскраво вираженим раціоналістичним підходом втратило своє обґрунтування в окопах і тюрмах Першої світової війни, воно зазнало ще більшої поразки в дебатах Кассірер–Гайдеггер навесні 1929 року. У розумінні міжвоєнного покоління філософія мала звернутись до «речей-у-собі» та «життєвого світу», щоб звільнитися від втручання спеціальних природничих наук і обмежень, накладених відповідними філософськими системами.

І все ж, із зміною політико-соціального контексту з 1980-их років можна спостерігати неухильне зростання інтересу до неокантіанства. І цей інтерес зосереджений не лише на історико-філософському аспекті виникнення та розвитку неокантіанства. Він вказує і на все ще актуальні пошуки збалансованого світогляду, який би встановлював розумні принципи людського існування і розширював би межі розуму в новому світі, що страждає від трагічних подій нашого століття. Враховуючи контекст множинності культурних, соціальних, релігійних, політичних, військових і моральних процесів у європейських країнах та в Україні передусім, неокантіанство неухильно набирає популярності.

У мистецтві неокантіанства проявляється єдність духовного і практичного. При всій інтуїтивності сприйняття мистецьких ідей, існує певна складність схоплення світу в реальності, яка має бути об'єктивною, постійною і незмінною структурою. Мистецтво є найпотужнішим інструментом, що дозволяє нам зазирнути в людську природу.

Тоді як марбурзька школа ототожнює філософію з логікою (чистим мисленням), баденська школа прагне обґрунтувати пізнання в аксіології, визнаючи, що пізнання існує як цінність.

Другою важливою спільною рисою неокантіанських шкіл є сильний антипсихологізм, спільний з феноменологією, але відмінний від багатьох інших інтерпретацій думки Канта в подібному дусі.

В ході нашого дослідження ми також виявили, що українська філософська думка на межі XIX-XX століть була активно включена у світовий науковий і методологічний процес.

Філософія неокантіанства є складною і неоднозначною конструкцією. Вона вийшла за межі питань класичної філософії І.Канта ще на своєму початковому рівні. Багато в чому неокантіанці ближчі нам, ніж Кант.

Отже, як видно, обидві школи неокантіанства досить відрізняються одна від одної. Крім того, існують відмінності і в середині шкіл. Тож не дивно, що Кантівська філософія, як вона є, не дуже прив'язувалась до їх учень. Достатньо було настанови і відправної точки. Неокантіанська естетика відповідала на виклики свого часу, їх філософія актуальна для її сучасників. Філософія в розумінні неокантіанців була дослідницькою програмою, що прагне до всеохоплюючої цілісності.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Артюх В. Неокантіанство в історичному пізнанні: версія Богдана Кістяківського. *Проблеми гуманітарних наук: Наукові записки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Вимір, 2006. Випуск сімнадцятий. Філософія. С. 84–93.
2. Бaley С. Фільософія Вільгельма Віндельбанда. <https://zbruc.eu/node/45762>
3. Брагіна Т. М. Білик О. М. Брагін Ю. А. Дефініція культури у філософії В. Віндельбанда. *International scientific conference*. Venice, Italy. (2021) С.104-108. <http://www.baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download/192/5282/11106-1?inline=1>
4. Волинець, В. (2023). Вплив штучного інтелекту на сучасне мистецтво: можливості та виклики. *Цифрова платформа: інформаційні технології в соціокультурній сфері*, 6(1), 21–31. <http://infotech-soccult.knukim.edu.ua/article/view/283933>
5. Ворбертон Н. Коротка історія філософії. К. Наш Формат. 2023. 224 с.
6. Гардашук Т.В., Філяніна Н.М. Освітні функції наукового мистецтва. *Філософські основи наукових досліджень* – Київ: Інтерсервіс, 2019. – 240 с. С. 132-140. https://cgo.org.ua/wp-content/uploads/2020/02/Phil_basis.pdf
7. Гоян І. Маніфестація антипсихологізму: співвідношення філософії та психології у Пауля Наторпа. *Науковий вісник Чернівецького університету. Збірник наукових праць*. Випуск 464-465. Філософія. 2009. С. 118-122.
8. Григорків-Коротчук І.Р. Герменевтика Ернеста Касірера та онтологія постмодерну. *Науковий вісник Чернівецького університету: Збірник праць*. Випуск 811 . Філософія. Чернівці: Рута, 2019. С. 104-109.
9. Естетичні погляди Баумгартена Олександра Готліба. *Естетика у сучасному світі*. <http://estetica.etica.in.ua/estetichni-poglyadi-baumgartena-oleksandra-gotliba/>

10. Кант І. Естетика. Переклад з нім. Львів: Аверс, 2007. 360 с.
11. Лучканин С. М. Латинські сентенції (крилаті латинські вислови) з історико-літературним коментарем. <http://www.pinax.com.ua/krylati-vyslovy/latina/>
12. Марчук М.Г. Ціннісні потенції знання. Чернівці: «Рута», 2001. 319 с.
13. Пасічник І. Первісне значення естетики. Естетика Баумгартена. *Філософська думка*. 2014. №3. С.80-93. <https://filos.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2020/09/Estetychnyy-ta-lohichnyy-horyzonty-piznannia-u-filosofii-Baumgartena.pdf>
14. Підлісний М. М. Проблеми аксіології та шляхи їх вирішення: монографія. Дніпро: Видавець Біла К. О., 2020. 164 с.
15. Поліщук О. Художнє мислення: естетико-культурологічний дискурс: Монографія. К.:ПАРАПАН.2007. 208 с.
16. Риккерт, Г. Філософія життя. Київ: Ника-Центр, 1998. 512 с.
17. Рьод В. Шлях філософії: ХІХ–ХХ ст. К: Дух і Літера, 2010. 368 с.
18. Сапега В. «Критика здатності судження» Канта в сучасних рефлексіях про майбутнє естетики. *European philosophical and historical discourse*. Volume 4.2018. P.105-111. https://ephd.cz/wp-content/uploads/2018/ephd_2018_4_4/19.pdf
19. Сінченко О. Українське літературознавство 1920-х і неокантіанство: до постановки проблеми. https://www.academia.edu/18853907/%D0%A3%D0%9A%D0%A0%D0%90%D0%87%D0%9D%D0%A1%D0%AC%D0%9A%D0%95_%D0%9B%D0%86%D0%A2%D0%95%D0%A0%D0%90%D0%A2%D0%A3%D0%A0%D0%9E%D0%97%D0%9D%D0%90%D0%92%D0%A1%D0%A2%D0%92%D0%9E_1920_%D0%A5_%D0%86_%D0%9D%D0%95%D0%9E%D0%9A%D0%90%D0%9D%D0%A2%D0%86%D0%90%D0%9D%D0%A1%D0%A2%D0%92%D0%9E_%D0%94%D0%9E_%D0%9F%D0%9E%D0%A1%D0%A2%D0%90%D0%9D%D0%9E%D0%92%D0

0%9A%D0%98_%D0%9F%D0%A0%D0%9E%D0%91%D0%9B%D0%95%D0%9C%D0%98

20. Слободян О. Р. Рецепція ідей марбурзького неокантіанства у ранній період творчості Євгена Спекторського. Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство. 2018. Том 2. С. 35-42.

<https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/077a4314-c53b-4d49-82a8-a06c645f6747/content>

21. Татаркевич В. Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичне переживання. К.: Юніверс, 2001. 368 с.

22. Терлецький В. М. Баденська школа неокантіанства // Велика українська енциклопедія. URL: [https://vue.gov.ua/Баденська школа неокантіанства](https://vue.gov.ua/Баденська_школа_неокантіанства) (дата звернення: 29.11.2023).

23. Тофтул М.Г. Естетичне відношення людини до дійсності (таємниця краси). Житомир. 2016. 268 с.

24. Філософський енциклопедичний словник. Мистецтво. К.: Абрис, 2002. 742 с.

25. Чібалашвілі, А. (2021). Штучний інтелект у мистецьких практиках. *Збірник наукових праць СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО*, (17), 41–50.

<http://sm.mari.kiev.ua/article/view/248425>

26. Art. <https://en.wikipedia.org/wiki/Art>

27. Art. <https://www.oxforddictionaries.com/definition/english/art>

28. Baumann Charlotte. Hermann Cohen on Kant, Sensations, and Nature in Science. (2019) *Journal of the History of Philosophy* 57 (4):647-674

29. Baumann, Charlotte. “Kant, Neo-Kantians and Transcendental Subjectivity.” *European Journal of Philosophy* 25 (2017): 595–616

30. Beiser Frederick C. 14 Aesthetics of Pure Feeling. (2018)

<https://academic.oup.com/book/10336/chapter-abstract/158104379?redirectedFrom=fulltext>

31. Bokiniec M. BOHDAN DZIEMIDOK. *Estetyka i Krytyka* № 9/10 (2/2005–1/2006). S. 15-19.
https://pjaesthetics.uj.edu.pl/documents/138618288/139072857/eik_9-10_1.pdf/662cdc13-3ab3-42b6-8f02-00b1c27c7aa8
32. Cassirer E. Kant und das Problem der Metaphysik. Bemerkungen zu Martin Heideggers Kantinterpretation // *Kant-Studien* 36, 1-16.
<https://scribd.com/document/360464889/Cassirer-Kant-Und-Das-Problem-Der-Metaphysik-Bemerkungen>
33. Cohen H. *System der Philosophie*. T. 3: Ästhetik des reinen Gefühls. Bd. 1, 2. Berlin: Cassirer, 1912. XIV, 402+478 S.
34. Die Neukantianer im engeren Sinne: Cohen, Natorp, Stammler, Staudinger u. a. Die Marburger Schule.
<http://www.zeno.org/Philosophie/M/Vorl%C3%A4nder,+Karl/Geschichte+der+Philosophie/Die+Philosophie+der+Neuzeit/F%C3%BCnfte+Periode.+Die+Philosophie+der+Gegenwart/Kapitel+XXIV.+Die+Erneuerung+des+Kritizismus/%C2%A7+72.+Die+Neukantianer+im+engeren+Sinne%3A+Cohen,+Natorp,+Stammler,+Staudinger+u.+a.+Die+Marburger+Schule>
35. Endres T. Die Philosophie der symbolischen Formen als Phänomenologie der Wahrnehmung.
https://www.academia.edu/25389565/Die_Philosophie_der_symbolischen_Formen_als_Ph%C3%A4nomenologie_der_Wahrnehmung
36. Garlit D. Neo-Kantianism as philosophy of culture: Cassirer, Simmel, and the *Bildung* tradition in contemporary German intellectual thought. *Educational Philosophy and Theory* . Volume 55 (2023) P. 269-271.
<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00131857.2021.1879052>
37. IRABOR B. P., ONWUDINJO A. ETHICAL RESPONSES TO A CHANGING WORLD OF AXIOLOGICAL QUESTIONS

38. Kant I. Kritik der Urteilskraft. Leipzig. 1922. P. 394.
<https://archive.org/details/kritikderurteils00kantuoft/page/n5/mode/2up>
39. Kiereś H. Wyjaśnienie faktu sztuki. Powszechna Encyklopedia Filozofii (wersja dla WWW). <http://www.ptta.pl/pef/pdf/f/filozofias.pdf>
40. Kinzel K. Neo-Kantianism as Hermeneutics? Heinrich Rickert on Psychology, Historical Method, and Understanding.
https://www.academia.edu/41446632/Neo_Kantianism_as_Hermeneutics_Heinrich_Rickert_on_Psychology_Historical_Method_and_Understanding?email_work_card=view-paper
41. Kunst. <https://uk.glosbe.com/de/uk/Kunst>
42. Luft S. Natorp, Husserl und das Problem der Kontinuität von Leben, Wissenschaft und Philosophie. *Phänomenologische Forschungen* (2006): P. 99-134.
https://epublications.marquette.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1033&context=phil_fac
43. Marburger Schule. <https://www.spektrum.de/lexikon/philosophie/marburger-schule/1262>
44. NATORP PAUL. Kant und die Marburger Schule. https://www.gleichsatz.de/bu-t/begin/nato_marb1.html
45. Noras Andrzej J. (2000). Kant a neokantyzm badeński i marburski. Katowice.
<https://core.ac.uk/download/pdf/225722956.pdf>
46. Noras Andrzej J. (2006). Herbert Schnadelbach, "Nasz nowy neokantyzm" (przekł.). "Folia Philosophica" (T. 24 (2006), s. 15-33).
https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/11879/1/Noras_Schnadelbach_Nasz_nowy_neokantyzm.pdf
47. Przyłębski A. *W poszukiwaniu królestwa filozofii. Z dziejów neokantyzmu badeńskiego*, Wyd. Nauk. UAM, Poznań 1994.
48. Räber, Michael Ivo (2018). Philosophie der Kunst. In: Festl, Michael G. *Handbuch Pragmatismus*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 171-177.

https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/153354/1/Raber2018_Chapter_PhilosophieDerKunst.pdf

49. Raube S. Sztuka jako symboliczna interpretacja świata w filozofii Cassirera. *IDEA – Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych*. XXVII Białystok (2015). S.105-115.

https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.hdl_11320_3918

50. Schöne Natur – umstrittene Kunst. <https://www.forschung-und-lehre.de/forschung/schoene-natur-umstrittene-kunst-875>

51. Scott E. and Patton L., eds. Method, Science and Mathematics: Neo-Kantianism and Analytic Philosophy. Special Issue of the Journal for the History of Analytic Philosophy 6 (2018). [Method, Science and Mathematics]

52. Stang, Nicholas. “Hermann Cohen and Kant’s Concept of Experience.” In Damböck, Philosophie und Wissenschaft, 13–40. [“Concept of Experience”]

53. Watkins, Eric, and Marcus Willaschek. “Kant’s Account of Cognition.” *Journal of the History of Philosophy* 55 (2017): 83–112.

54. Windelband W. HISTORY OF PHILOSOPHY. LONDON: MACMILLAN & CO., LTD. 1914. P. 974.

<http://www.archive.org/stream/windelbandsphilo00winduoft/windelbandsphi>

55. Zachariasz A. L. Koncepcja filozofii w myśli H. Rickerta. *ANNALES UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA. LUBLIN — POLONIA*. VOL. XVIII, 10 SECTIO I. Wydział Filozofii i Socjologii. 1993. S. 129-154.

http://dlibra.umcs.lublin.pl/Content/38218/PDF/czas16080_18_1993_10.pdf

56. ZAIȚEV E. Works of Art as Support for Axiological Memory. *Cultura. International Journal of Philosophy of Culture and Axiology*. 16(1) (2019). P. 119-128.

<https://www.ingentaconnect.com/contentone/plg/cultura/2019/00000016/00000001/art00008?crawler=true&mimetype=application/pdf>

57. Zank, Michael. Cohen, Hermann (1842–1918). Life and work.

<https://www.rep.routledge.com/articles/biographical/cohen-hermann-1842-1918/v-1/sections/life-and-work-82702>

58. Zeidler, Kurt Walter. “Das Problem des Einzelnen. Heinrich Rickert und Hermann Cohen zum Härtesten Problem der Logik.” In Marburg vs. Südwestdeutschland. Philosophische Differenzen zwischen den beiden Hauptschulen des Neukantianismus, edited by Christian Krijnen and Andrzej Noras, 175–204. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012. [“Problem des Einzelnen”].
<https://homepage.univie.ac.at/kurt.walter.zeidler/Das%20Problem%20des%20Einzelnen.pdf>