

DOI: 10.31866/2616-759x.3.1.2020.204352

УДК 7.06:168]:316.752

ЛОГІКА ІДЕЙ (ІДЕОЛОГІЯ) ЯК СКЛАДОВА ТВОРЧОГО МЕТОДУ

Сергій Безклубенко*доктор філософських наук, професор, почесний член Національної академії мистецтв України;**e-mail: bezklub@knukim.edu.ua; ORCID: 0000-0002-8709-7129**Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна*

Анотація

Мета дослідження – з'ясувати сутність поетики (або, що те саме, художнього творчого методу).**Методи дослідження** – аналіз і синтез. **Наукова новизна дослідження.** Автор дотримується концепції, згідно з якою мистецтво, будучи важливою формою суспільної свідомості, способом самовираження особи та засобом утвердження певних ідей, у своїй основі є одним із видів виробництва. Виробництво це особливе – духовне (мораль, наука, філософія, релігія); це виробництво ідей, а не матеріальних благ. Мистецтво є специфічним також серед духовних, як художнє, та відсутнє в природі. З огляду на це мистецтву як художньому виробництву притаманні всі властивості виробництва як такого, у тому числі організаційні, економічні та технологічні. Зважаючи на це, сутність творчого методу, який, з формального боку, на вигляд як система певних правил (прийомів) творчості, автор убачає в тому, що він являє собою не що інше, як логіку творчого процесу, тобто художнього виробництва. Своєрідними гранями цієї логіки постають (у різних видах мистецтва – різною мірою) технологічні, гносеологічні, ідеологічні та психологічні аспекти. **Висновки.** Оскільки в цій публікації досліджено саме ідеологічний аспект мистецького процесу, творчий метод постає як певна логіка ідей, тобто ідеологія.**Ключові слова:** метод; творчість; мистецтво; технологія; ідеологія (логіка ідей)

Постановка проблеми. Аналіз останніх досліджень і публікацій

Що таке метод взагалі та творчий метод зокрема?

Свого часу відповідь на це питання заповзвся дати І. М. Дзюба (2001): «Метод – це насамперед розуміння», – написав він і навіть виніс ці слова в заголовок великої статті. «Розуміння»... чого саме? – відразу виникає питання, оскільки речення не закінчене і думка залишається недостатньо ясною. Та відповіді на це питання годі шукати в згаданій статті... Утім, як і в інших публікаціях Дзюби... Отож, виникає здогад: йдеться саме про метод і про розуміння того, що він собою являє. Ретельне ж ознайомлення з текстом статті навіює думку, що саме цього й бракує автору.

Опосередкованим підтвердженням такого висновку може бути те, що наведено визначення академік запозичив у одного з популярних на той час в Укра-

їні європейських мудрагелів – Гадамера. А там здавна, скажімо, від Фалеса до Хабермаса, у пошані мода на такі-от куці формулювання, які безпідставно переймають автори, та (що гірше (!)) декотрі читачі сприймають за істини. Наприклад, Аристотель (за свідченням С. Б. Кримського (2001)) нібито вважав, що «політика – це практична мудрість». Інший філософ (Шеллінг) вважав, що архітектура – «застигла музика», а Гете – що це «безмовна музика» (Любимов, 1974) і т. п. Не вдаючись у запізнілу полеміку з авторами цих та подібних афоризмів (а таких багато, вони мають право на існування як *метафори*), поміркуймо, чим конкретно збагачують такі *дефініції* наші знання про згадувані в них явища. Поза сумнівом, навіть після тривалих роздумів відповідь буде вельми стриманою, коли не цілковито негативною. І на те є низка причин, починаючи з того, що подібні умовиводи зроблені внаслідок грубих логічних огріхів – порушення правила визначення понять (через вказівки на «родову» його приналежність та зазначення «видових» особливостей, що залишає цілком не з'ясованим зміст означуваного явища).

У цьому разі, крім усього іншого, зовсім не визначено, про який власне метод іде мова, адже цим словом означено різні за сутністю, хоч у дечому й подібні явища. Наприклад, індуктивний, дедуктивний, метод перенесення (*метафора, трансдукція*), системний, методи аналізу та синтезу, порівняльний метод тощо – у *пізнавальній діяльності людей*. «Свої», принципово відмінні методи в галузі виробництва. Наприклад, у металургії – *метод безперервної розливки сталі* (для одержання злитків-заготовок), в архітектурі та будівництві – *метод комп'ютерного проектування*, у машинобудуванні – *конвеєрний метод* і т. п.), у сфері виховання – «силовий» метод, метод переконання тощо.

Подібно і мистецькій сфері належить розрізняти *пізнавальний*, власне художній метод (осягнення дійсності мистецькими засобами) та *виробничий*, так званий *творчий метод*. Логічне сплутування цих двох різних феноменів далось знаки й історично, зокрема під час інтерпретацій «методу соціалістичного реалізму», який часто-густо іменували художнім, хоча йшлося про аспект саме творчий. Бо *художній* метод охоплює різні форми пізнання світу засобами мистецтва, в основі яких – перенесення, тобто *метафора* (з грец.), або *традукція* (з лат.). Головним, принаймні найбільш поширеним засобом тут виявляється вищезгадане *перенесення*, або *метафора*, її різновиди.

Отож, для з'ясування сутності методу як феномену соціальної культури необхідно роздивитися, з «якого яйця вилупилось» це слово та означуване ним явище (як полюбляли говорити древні – «ab ovo usque ad mala»¹).

Нагадаємо: слово *метод* походить від грецького *μεθοδος*, утвореного поєднанням двох слів: *μεθο* (мето) – *після того як, потім* та *одос* (одос) – *дорога, шлях* (у сенсі означення місця, по якому ходять, та й самої дії, тобто це *засіб, спосіб* досягнення чогось). Первісно це слово означало «слідом за чимось» (тобто проторованою дорогою).

¹ Від яйця до фруктів – лат. приказка, що відображає звичне меню сніданку, тобто від початку до кінця.

Згадайте лишень ваші початково мученицькі спроби впоратися з кубиком Рубіка та подумайте, чому надалі стало так просто виконати необхідні маніпуляції. Саме так: ви йшли вже проторованим, добре освоєним шляхом, тобто опанували метод вирішення цього хитромудрого завдання. Можна сказати про це по-іншому: ви *осягнули засадничі принципи побудови цієї іграшки*, тобто зрозуміли *логіку побудови головоломки, яка містить у собі алгоритм її розв'язання*.

Щодо питання про *метод мистецької творчості*, то ми можемо припустити, що у своїй «субстанціональній сутності» він являє собою осягнуту, осмислену «логіку» *творення* (творчого процесу, творчості).

Оскільки ж творчий процес взагалі, зокрема й мистецький, містить різноаспектні складові (від суто виробничо-технічних до пізнавальних, психологічних та ідеологічних), «логіка» цього процесу (творчий метод) неминуче повинна мати відбитки цих складових.

Цим і зумовлений вибір теми дослідження: «*Логіка ідей (ідеологія) як складова творчого методу*». **Мета статті** – з'ясувати роль ідеології у творчому процесі, місце та значення логіки ідей як складової поетики (творчого методу).

Виклад основного матеріалу

Залишмо поки що осторонь суперечки між прихильниками різних мистецьких шкіл та напрямів щодо чеснот та недоліків кожного з них. Важливіше усвідомити та сприйняти факт, що вони справді існують, віддавна існували й будуть існувати, доки існуюватиме мистецтво. Спробуємо з'ясувати причини.

Почнемо з відомого висловлення О. П. Довженка: «*Двоє дивляться вниз: один бачить калюжу, другий – зорі, що віддзеркалюються в ній...*». Цей афоризм став майже хрестоматійним аргументом на захист романтичного, ба навіть «поетичного» напрямку в мистецтві – доказом його переваги (навіть «зверхності») над «реалістичним» та «натуралістичним»...

Не вдаючись у полеміку ні щодо змісту («момент» схоплено влучно), ні щодо меж істинності цього судження (адже, крім цих двох диваків, що вступили погляд у калюжу, може бути ще й третій, який бачить і калюжу, і зорі, і цих двох, і навіть небо над ними, засіяне зорями), поміркуймо, а чому?

Чому, власне, один дивиться на небо, інший – в калюжу? Чому навіть ті, що дивляться в калюжу, бачать там різне: один – власне калюжу, інший – зорі, віддзеркалені в її воді. Щодо самого О. П. Довженка, то можна здогадатися про причини його «бачення»: покликаний (!) природним даром оспівувати усе прекрасне та високе, він, живучи в умовах соціально-політичної «калюжі», вимушений інстинктивно шукати зорі будь-де... Але це характерно не тільки для Довженківських «надкалюжних персонажів», а й для загального принципу своєрідності особистого (особистісного (!)) бачення явищ у світі. У чому полягає природа такого капосного бачення?

Щоб відповісти на це питання, підійдемо до нього *ніби трохи здалеку* – спробуємо розібратися в тому, що являє собою *людська свідомість*. Адже не дарма кажуть: очі – дивляться, бачить – людина.

Що таке «свідомість»?

Почнемо з трох дивного на перший погляд експерименту, який проводили біологи над мавпами. Мета – дослідити механізм пристосування вищих приматів до нових кліматичних умов. Для цього невеличкий гурт шимпанзе поселили на одному з річкових островів «середньоросійської смуги». Дослід було знято на кіноплівку, і частину його, найцікавішу, кілька разів демонстрували різні програми телебачення. Ось цей епізод.

На очах стада доглядачі кладуть під невеличкий валун мавпячі ласощі. Тільки-но експериментатор відходить, як уся зграя щодуху мчить до місця, де сховано апельсини. Але надаремно. Раніше від усіх там опинився вожак – найсильніший самець – і почав відганяти інших. Сам відвалює камінь і ласує. Потім допускає до трапези улюблену самицю, дітей, інших самок...

З кожним разом камінь вибирали все більший, і кожного разу все повторювалося достоту. Аж ось настав критичний момент: валун над схованкою обрано настільки великий, що зрушити його виявився безсилем навіть дебелий вожак.

І от що вражає: він гнівається, ревно відганяє від схованки співродичів. А втім достатньо було б зусиль ще одного-двох його співродичів, щоб добути поживу. Шимпанзе навіть «на думку не спало» запросити когось до спільної дії, і їжа залишилася недоступною...

Так от, коли наші дуже-дуже далекі предки, здолавши в собі почуття звирячого егоїзму (своєрідний *камінь звирячого егоїзму*), раз і вдруге об'єднали зусилля в прагненні здобути їжу, захистити себе від негоди та хижаків тощо й усунули з дороги важкий камінь розбрату, вони стали на тернистий шлях поступового олюднення. Тваринний гурт – *стадо приматів* – почав перетворюватися на людську спільноту – *суспільство*.

Відбувалося це дуже поволі, проте неухильно. У міру того, як доцільні дії окремих осіб ставали *с-пільними* (с-полу), зазнавали кардинальних змін також і явища психічні.

Спробуймо зосередитися, аби вловити суть і обсяг змін.

Тваринам, як відомо, властиві також доцільні дії, зокрема такі, що достоту подібні до людської *праці*, навіть *виробництва*. У вищих приматів простежуємо елементи вже досить складного процесу цілепокладання. Наприклад, коли підвішують улюблені ласощі на такій відстані, що мавпа не може їх дістати ні звівшись на задні кінцівки, ні навіть підскачавши, вона вдається до поділу цього процесу на низку проміжних операцій: спочатку намагається дістати банан або апельсин, підставивши табуретку, потім – збити його за допомогою палиці, нарешті об'єднує ці дві операції послідовно (підставляє табуретку, бере в передні лапи палицю, залазить на споруджений поміст і тоді вже досягає мети). Такий алгоритм тварина запам'ятовує, і в разі повторення ситуації у неї виробляється вже механічний стереотип дій.

Щось подібне, але набагато складніше відбувається в процесі спільних дій людей для досягнення загальної мети.

Окремі операції, необхідні для досягнення кінцевої цілі (наприклад, уполювання мамонта), стають невід'ємною частиною життя окремих людей чи груп

людей: хтось вистежує звіра, хтось криками збуджує його й наганяє в наперед заготовлене іншими місце – засідку і т. ін. *Аби цей спільний (су-спільний) процес став успішним, необхідно, щоб усі однаково розуміли (уявляли) як загальний його перебіг, так і місце й роль у ньому свою та інших.*

З кожним повторенням успішних дій в уяві членів спільноти *ідеально* (тобто образно, у картинках) відбивається й закріплюється певний їх порядок, створюється відповідний стереотип уявлень та реакцій на подібну ситуацію. *Відомість* (від праслов'янського та індоєвропейського *веди* – знання) кожного зокрема становить частку та невіддільний елемент спільного знання – *с_y-відомості* (свідомості). Отже, *суспільна свідомість* являє собою не що інше, як певну «суму» індивідуальних *с_y-відомостей*.

Тільки за цих умов індивідуальна праця окремих членів спільноти перетворюється на співпрацю, а відтак завдяки повторюваності, звичаю *чуття* окремих осіб стають разом і *спів-чуттями*, *суспільна вість* (тобто сукупні знання суспільства) стає *со-вістю* окремих членів спільноти: *своєрідним стереотипом, нормою поведінки*, названою згодом «моральним імперативом».

Цей процес становлення людського суспільства має подібне мовне відображення не лише в *україністиці*. Порівняйте в російській мові: *со-трудничество, со-знание, со-чувствие, со-весть, со-мнение* тощо. До речі, останнє первісно зовсім не було синонімом до слова *підозра* або *зневіра*, а лише складним поняттям, що містить різні думки – *мнения* (для порівн. *укр. сумнів та сумління*) і т. ін. Подібно й в інших індоєвропейських мовах. На латині: *со-operatio* (кооперація) – співпраця, співробітництво; *conscientia* (консцієнція) – свідомість і совість; *consensus* (консенсус (букв. *спів-чуття*)) – однаковість (рос. *единодушие*); *(g) posco* – пізнавати, знати; *cognitio* (звідси *(g)nosco*) – знання, пізнання, поняття, уявлення тощо. У грецькій: *γνῶσις* на (гносис) – знання; *συγ-γνώσκο* (сиггигноско) – однаково думати, спільно вирішувати щось, бути однакової думки, погоджуватися. В *англійській*: *science* – знання, вість; *con-science* – совість, свідомість. У французькій: *science* – знання, вість; *con-science* – совість. У німецькій: *wissen* – знання, вість; *gewissen* – совість. В іспанській: *noticia* – вість; *conocimiento* – знання; *conciencia* – совість. У сербо-хорватській: *vjest* – вість; *savjest* – совість.

Така подібність не може бути випадковою. І свідчить вона не лише про спільність походження цих мов з одного кореня (Безклубенко, 2019), але й відображає реальний процес становлення *суспільної свідомості*.

Стереотипи поведінки, емоційних реакцій та «бачення»

Сфера людської суспільної діяльності охоплює не тільки працю, виробництво, а й увесь комплекс *суспільного побутування людей*, що не просто *відображається*, дзеркально переміщується у внутрішній світ людини, але й істотно *формує* (створює, породжує) той *ідеальний світ*, що його заведено називати *психологією особистості*.

Ясна річ, свідомість кожного члена суспільства – *індивідуальна свідомість* – має *пристрасний характер*: уявлення про все і вся кожного так чи інакше мають особистісний відтінок (Безклубенко, 2003). Вирішальне значення мають *місце та роль* кожного окремого члена спільноти в загальній (спільній, суспільній) діяль-

ності. Первісно від цих «місця та ролі», тобто від характеру *участі* кожного, *істотно і безпосередньо* залежала конкретна *його частка* спільно роздобутої поживи – *його доля* (від ділити, д(є)ля). У лева (за прислів'ям) і *доля лєвова*. «Доля» – поняття, що згодом набуло метафізичного та навіть містичного змісту. Порівняйте: рос. *счастье* (від *со-участие*), *участь* та ін.

Та попри *індивідуальні особливості свідомості кожного члена певної спільноти* в них формуються спільні «знаменники» свідомості суспільної (групової, класової, етнічної, національної, регіональної, загальнолюдської).

І подібно до того, як у діяльності практичній, що відбувається за певних суспільних, матеріальних та духовних умов, у людини виробляється певні *навички*, доведені до автоматизму *реакції* на зовнішні подразники, *усталені прийоми* поведінки, так і в процесі внутрішньої діяльності людини (*у її свідомості та підсвідомості*) виробляються *певні стереотипи*: доведені до автоматизму *реакції емоційної сфери* («умовні рефлекси»), «шаблонні» *прийоми осмислення дійсності* (слідування «законом логіки»), *своєрідні трафарети* (кліше) *бачення світу*, унаслідок чого певні речі здебільшого виявляються у «фокусі», тимчасом як інші – поза ним.

Варто лишень пригадати відомі анекдоти про «оптимістів» та «песимістів»: одна й та сама зала першим здається напівповною, тоді як другим – напівпорожньою; одні «полюбляють часничок», бо «він ковбаскою пахне», інші – «ковбаси терпіти не можуть», бо «від неї часником тхне» і т. п.

Неважко здогадатися, що ці стереотипи, оскільки вони виробляються (складаються) у людини в процесі її життєдіяльності та спираються як на панівні в суспільстві звичаї, так і на особистий досвід, будуть зазвичай *подібними* (коли не тотожними) у людей, чия діяльність збігається за мотивами, умовами та наслідками; і, навпаки, *різними* в людей, чие життя точиться у відмінних умовах. Саме в цьому контексті можна *говорити про індивідуальні та національні характери* (стереотипи поведінки за певних умов, усталені реакції на виклики життя), *національні картини світу* (тобто особливості, навіть *стереотипи бачення дійсності* представниками різних народів, *своєрідні зорові кліше*), а також і про *відмінності бачення світу* представниками різних соціальних груп, «страт» (класів, станів, каст і т. п.) та релігійних конфесій.

Ідеологічне підґрунтя творчих методів

Оскільки митці – такі ж члени суспільства, свідки та учасники відповідних суспільних процесів, як й інші їхні сучасники, то вони також несуть у собі печатку цілком *певного*, прищепленого їм чи виробленого ними самими *стереотипу поведінки та відповідного кліше бачення світу*, що є *певною логікою життєвих ідей*. І ця *логіка життєвих ідей* так чи інакше відбивається у творчості митців. Дається вона *взнаки й змістовно* – тематичним та ідейним спрямуванням творчості, *інтонаційно* – ставленням до реальної дійсності та *формально* – схильністю до тих чи тих *методів* творчості.

Інакше кажучи, *творчі методи мають не тільки технологічне походження, гносеологічне обґрунтування, психологічне підґрунтя, а й ідеологічне коріння*.

Свого часу в замітці, присвяченій присудженню С. Бекету Нобелівської премії, літературний оглядач журналу «Time» 31 жовтня 1969 року писав: «*Бекет роз-*

повідав, що від дня свого народження зберігав кошмарні спогади про час, проведений у череві матері. Він постійно страждав від цього, і в нього були жахливі приступи, коли йому здавалось, ніби він задихається» (<http://content.time>). Не дивно, що один із критиків творчості С. Бекета іронічно назвав його «спотвореним картезіанцем», маючи на увазі, що духовне зuboжіння своїх персонажів С. Бекет виражав у образах фізичного розкладу та тілесної потворності (основоположна теза доктрини Декарта – *Cogitoergosumt* (лат. «мислю, отже, живу»)), «максима» ж С. Бекета така: «Я видихаю сморід, отже, я живу».

Зважаючи на вищезазначене, може й не видатися перебільшенням думка про те, що тільки знайомство з тими жахливими побутовими умовами, в яких Ф. Кафка народився і тривалий час жив (*не людське житло, а справжній «клоповник»*), може прояснити, чому персонаж його твору «Метаморфоза» відчуває себе комахою, і взагалі пролити додаткове світло на схильність письменника до подібних образів, подібного бачення світу.

Так само пояснюємо і трохи шокову манеру польського художника А. Землі, який зображає будь-які об'єкти (будинки, людські обличчя, рослини) у шпаринах, тріщинах, розколинах: імовірно, це домінанта бачення світу, сформованого ще з юних літ, коли митець був свідком спустошливих руйнувань польських міст під час Другої світової війни.

Деякі митці усвідомлюють цю свою *пристрасність*, «соціальне походження» властивого їм бачення речей та його *ідеологічну* приналежність до духовного світу певного соціального класу та свідомо її декларують, навіть прагнуть свідомо її проводити, вважаючи це своїм громадянським, людським і мистецьким обов'язком.

У зв'язку з цим звернімося до В. Маяковського (1958, с.86). Удаючись навіть до засобів карикатури, він акцентував увагу на технологічному, виробничому аспекті творчого методу, проте зовсім не нехтував соціальною роллю митця. «*Поезія*, – твердив він у статті «Як робити вірші», – *починається там, де є тенденція*».

Перший, творчий етап, на його думку, неодмінно складається з усвідомлення «соціального замовлення» – осягнення потреби того класу, групи, суспільного прошарку, свою приналежність до якого усвідомлює поет, у творі на певну тему та певного ідейного спрямування. Як відомо, В. Маяковський (1958, с.305) вважав себе (і небезпідставно (!)) «поетом-горланом» революції, представником робітничого класу в мистецтві та свідомо прагнув «бути на висоті» цього свого покликання – «*литься каплей с массой*».

Подібно і Дзиг'а Вертов убачав своє (та кінодокументалістики в цілому) завдання в *комуністичному розшифруванні дійсності*. Свідомо ставив аналогічні завдання перед собою та мистецтвом взагалі О. Довженко, С. Ейзенштейн, В. Пудовкін, Б. Брехт і чимало інших митців епохи революційних потрясінь.

Не всі, однак, усвідомлювали й усвідомлюють цю свою «покликаність» (або «заангажованість», «завербованість» тощо) так, як В. Маяковський, Б. Брехт, В. Пудовкін чи С. Ейзенштейн. Але від цього аж ніяк не змінюється сутність справи.

Деякі, навіть усвідомлюючи, з різних причин прагнули замаскувати чи й заперечити *партійність* свого мистецтва. Так, англійський письменник А. Сілітоу, відо-

мий за романом «В суботу ввечері та в неділю вранці» (як і за однойменним фільмом), якось заявив: «Якщо людина намагається повіситись, то зовсім не від того, що вона – представник робітничого класу», – і вважав узагалі вигадкою думку про класове представництво митців. Такі міркування висміяли навіть свідомі літературні представники буржуазії, не кажучи вже про справді «незалежних», яким видалась щонайменше дивною така декларація людини, яка народилася та виросла в бідняцьких кварталах британської столиці.

Попри всю справедливість останнього твердження варто зазначити, що воно не є зовсім точним. Представником того чи іншого класу в мистецтві автора робить не його соціальне походження і навіть не суб'єктивна прихильність до певної ідеологічної течії, а виключно ідейне спрямування творчості: те, що він художньо доходить висновків, до яких практично доводить реальне життя людей певного класу.

Думка, подібна до тієї, яку відстоював А. Сілітоу, свідчить лише про хисткість, несталість, непевність ідейних устремлінь автора, відсутність чіткого усвідомлення «покликання» свого мистецтва. Так, наприклад, Ш. Бодлер, якого не без підстав вважають предтечею символізму та експресіонізму, напередодні революції 1848 р., натхненний її гаслами, гаряче відстоював громадянське покликання мистецтва, а концепцію «мистецтво для мистецтва» називав не інакше, як «сміховинною та дитинською». Однак після поразки революції, в умовах громадянської депресії, наступу реакції він сам здійснив крутий поворот до практики в дусі тієї теорії, що її перед тим висміював.

Подібне простежуємо в літературі та мистецтві Росії часів підготовки, проведення та поразок революційного руху. Щось подібне бачимо тепер і в нас – за умов поразки комуністичної ідеї та повернення до суспільства, від якого прагнули впродовж кількох десятиліть відійти.

Унаслідок спотворення адекватних форм бачення світу відбувається розщеплення, викривлення природних форм життя під тиском всеосяжної політичної, соціальної, економічної та духовної кризи. Відтак з'являються найдивовижніші концепції мистецтва та відповідні «творчі методи», суб'єкти яких прагнуть віднести себе до різних форм постмодернізму (концептуалізм, хеппенінг, перформанс, стьоб та ін.).

Наукова новизна дослідження полягає в дотриманні концепції, згідно з якою мистецтво, будучи важливою формою суспільної свідомості, способом самовираження особи та засобом утвердження певних ідей, у своїй основі є одним із видів виробництва. Виробництво це особливе – духовне (мораль, наука, філософія, релігія); це виробництво ідей, а не матеріальних благ.

Висновки

1. Усі мистецтва (мистецтво взагалі) у своїй основі є різновидами практичної результативної діяльності. Істотні принципи технології виготовлення продуктів цієї діяльності (предметів мистецтва), будучи усвідомленими як способи створення цих предметів, є своєрідними методами художньої творчості.

2. Оскільки будь-яка творчість являє собою складний психологічний процес, то метод творчості відображає логіку (алогізм) відповідних психічних процесів.

3. Деякі мистецтва, особливо *зображально-виражального спектра*, являють собою *своєрідні засоби пізнання*, відтак метод творчості у них виступає насамперед як *логіка пізнання*.

4. У тих же випадках, коли у мистецькій діяльності переважає елемент експлікації певних ідей, творчий метод виступає і як *логіка ідей*.

5. А оскільки будь-яке мистецтво більшою або меншою мірою має ознаки виробництва, пізнання, ідеології, психології, то і художньому творчому методові взагалі притаманні всі відповідні особливості, грані.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

Безклубенко, С.Д., 2003. *Всеагальна теорія та історія мистецтва*. Київ.

Безклубенко, С.Д., 2019. Слово як носій інформації, або українські таємниці «Єврондії». В: М.М. Бровко, ред. *Культуротворчі виміри людини в сучасному універсумі*. Київ: Ліра-К. с.297-318.

Дзюба, І., 2001. Метод – це насамперед розуміння. *Літературна Україна*, 25 січня.

Кримський, С.Б., 2001. У суперечці не народжується істина. *День*. 30 березня.

Любимов, Л.Д., 1981. *Искусство Древней Руси*. Москва: Просвещение. [online] Доступно: <<http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000031/st039.shtml>> [Дата обращения 07 октября 2019].

Маяковский, В., 1958. Как делать стихи. В: *Полное собрание сочинений*. Москва: Государственное издательство художественной литературы. Т. 12. с.81-117.

Маяковский, В., 1958. Хорошо! Октябрьская поэма. В: *Полное собрание сочинений*. Москва: Государственное издательство художественной литературы, Т. 8. с.233-328.

Nobel Prize: Kyrie Eleison Without God. 1969. *Time*. [online] 31 October, Vol. 94, 18. Available at: <<http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,839114,00.html>> [Accessed 07 October 2019].

REFERENCES

Bezklubenko, S.D., 2003. *Vsezahalna teoriia ta istoriia mystetstva* [Universal theory and art history]. Kyiv.

Bezklubenko, S.D., 2019. Slovo yak nosii informatsii, abo ukrainski taiemnytsi "levrondii" [The word as a bearer of information, or the Ukrainian mysteries of Eurovision]. In: M.M. Brovko, ed. *Kulturotvorchy vymiry liudyny v suchasnomu universumi*. Kyiv: Lira-K. pp.297-318.

Dziuba, I., 2001. Metod – tse nasampered rozuminnia [The method is first of all understanding]. *Literaturna Ukraina*, 25 January.

Krymskyi, S.B., 2001. U superechtsi ne narodzhuietsia istyna [Truth is not born in a dispute]. *Den*. 30 March.

Liubimov, L.D., 1981. *Iskusstvo Drevnei Rusi* [The Art of Ancient Russia]. Moscow: Prosveshchenie. [online] Available at: <<http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000031/st039.shtml>> [Accessed 07 October 2019].

Maiakovskii, V., 1958. Kak delat stikhi [How to make poetry]. In: *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete works]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatelstvo khudozhestvennoi literatury. Vol. 12. pp.81-117.

Maiakovskii, V., 1958. Khorosho! Oktiabrskaiia poema [Khorosho! Oktiabrskaiia poema]. In: *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete works]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatelstvo khudozhestvennoi literatury, Vol. 8. pp.233-328.

Nobel Prize: Kyrie Eleison Without God. 1969. *Time*. [online] 31 October, Vol. 94, 18. Available at: <<http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,839114,00.html>> [Accessed 07 October 2019].

ЛОГИКА ИДЕЙ (ИДЕОЛОГИЯ) КАК СОСТАВНАЯ ЧАСТЬ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА

Сергей Безклубенко

доктор философских наук, профессор, почетный член Национальной академии искусств Украины;
e-mail: bezklub@knukim.edu.ua; ORCID: 0000-0002-8709-7129

Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Аннотация

Цель исследования – выяснить сущность поэтики (или, что то же самое – художественного творческого метода). **Методы исследования** – анализ и синтез. **Научная новизна исследования**. Автор придерживается концепции, согласно которой искусство, будучи важной формой общественного сознания, способом самовыражения личности и средством утверждения определенных идей, в своей основе является одним из видов производства. Данное производство особенное – духовное (мораль, наука, философия, религия); это производство идей, а не материальных благ. Искусство является специфическим также среди духовных, как художественное, и отсутствует в природе. В силу этого искусству как художественному производству присущи все свойства производства как такового, в том числе организационные, экономические и технологические. Исходя из этого, сущность творческого метода, который с формальной стороны выглядит как система определенных правил (приемов) творчества, автор видит в том, что он представляет собой не что иное, как логику творческого процесса, то есть художественного производства. Свообразными гранями этой логики представлены (в разных видах искусства – в разной степени) технологические, гносеологические, идеологические и психологические аспекты. **Выводы**. Поскольку в данной публикации рассматривается именно идеологический аспект художественного процесса, творческий метод выступает как определенная логика идей, то есть идеология.

Ключевые слова: метод; творчество; искусство; технология; идеология (логика идей)

LOGIC OF IDEAS (IDEOLOGY) AS THE CONSTITUENT OF CREATIVE METHOD

Serhii Bezklubenko

*Doctor of Philosophy, Professor, Honorary Academician of the National Academy of Arts of Ukraine;
e-mail: bezklub@knukim.edu.ua; ORCID: 0000-0002-8709-7129
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

Abstract

The purpose of the study is to find out the essence of poetics (or, what is the same, artistic creative method). **Research methods** are analysis and synthesis. **Scientific novelty** of the research. The author adheres to the concept that art, being an important form of social consciousness, a way of expressing one's personality and a means of affirming certain ideas, and it is at its core a form of production. Production is special (spiritual: morality, science, philosophy, religion); it is the production of ideas, not material goods. Furthermore, art is also specific to the spiritual both artistic and absent in nature. Because of this, art as an art production has all the properties of production as such, including organizational, economic and technological. Based on this, the essence of the creative method, which, formally, "looks" as a system of certain rules ("techniques") of creativity, the author sees that it represents nothing but the logic of the creative process (i.e. artistic production). Technological, epistemological, ideological and psychological aspects emerge as distinctive "facets" of this logic (in different kinds of art - to a different extent). **Conclusions.** Since this publication deals with the ideological aspect of the artistic process, the creative method appears as certain logic of ideas (i.e. ideology).

Keywords: method; creativity; art; technology; ideology (logic of ideas)

