**УДК 7.01:111.852:75(477)**
DOI https://doi.org/10.32782/2307-7778/2026.2.3

**Роман БОНЧУК**
*аспірант кафедри образотворчого мистецтва та реставрації*
*Карпатського національного університету імені Василя Стефаника,*
*вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, Україна, 76018 (megabonchuk13@gmail.com)*

**Roman BONCHUK**
*Postgraduate Student at the Department of Fine Arts and Restoration*
*Vasyl Stefanyk Carpathian National University,*
*57 Shevchenko Street, Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76018 (megabonchuk13@gmail.com)*

**ORCID:** https://orcid.org/0009-0007-1800-819X

# ВПЛИВ ФІЛОСОФІЇ ФРІДРІХА НІЦШЕ, АНРІ БЕРГСОНА ТА ЕДМУНДА ГУССЕРЛЯ НА ХУДОЖНЄ МИСЛЕННЯ XIX–XX СТОЛІТЬ

***Анотація. Мета дослідження.*** *Визначити основні напрями впливу філософських концепцій Фрідріха Ніцше, Анрі Бергсона та Едмунда Гуссерля на художнє мислення кінця XIX–XX ст. з урахуванням відмінностей між документованою рецепцією, опосередкованим інтелектуальним впливом і типологічною спорідненістю філософських та мистецьких пошуків.* ***Методологія.*** *Дослідження ґрунтується на історико-філософському та порівняльному аналізі філософських праць і наукових публікацій з історії модернізму. Інтерпретацію понять трагедії, тривалості, пам'яті та інтенціональності поєднано зі зіставленням їхнього значення для художньої форми й сприйняття.* ***Наукова новизна.*** *Запропоновано систематизацію філософських передумов трансформації художнього мислення за трьома взаємопов'язаними координатами: екзистенційно-аксіологічною, темпорально-динамічною та феноменологічно-інтенціональною. Уточнено критерії розмежування історично підтверджених зв'язків та інтерпретаційних зіставлень. Результати. З'ясовано значення ніцшеанських категорій аполлонівського й діонісійського, трагедії та переоцінки цінностей для модерністського й експресіоністського художнього мислення. Визначено роль бергсонівських понять тривалості, інтуїції, пам'яті та становлення в осмисленні нелінійного часу й процесуальності художньої форми. Розкрито значення гуссерлівських категорій інтенціональності, феноменологічної редукції та способу даності для аналізу художнього сприйняття. Показано опосередкований характер рецепції феноменології через феноменологічну естетику й теорію літературного твору.* ***Висновки.*** *Концепції трьох мислителів створюють різні філософські передумови переосмислення мистецтва як організації досвіду, у якій визначальними стають часовість, множинність перспектив, суб'єктивність і активність реципієнта. Аналіз філософського впливу на мистецтво потребує розмежування конкретних каналів рецепції та типологічної подібності художніх і філософських проблем.*

***Ключові слова:*** *авангард; Анрі Бергсон; Едмунд Гуссерль; експресіонізм; інтенціональність; модернізм; тривалість; феноменологія; філософія мистецтва; Фрідріх Ніцше; художнє мислення.*

# THE INFLUENCE OF THE PHILOSOPHY OF FRIEDRICH NIETZSCHE, HENRI BERGSON AND EDMUND HUSSERL ON THE ARTISTIC THINKING OF THE NINETEENTH AND TWENTIETH CENTURIES

***Abstract. Purpose.*** *To identify the main ways in which the philosophical ideas of Friedrich Nietzsche, Henri Bergson and Edmund Husserl influenced artistic thinking in the late nineteenth and twentieth centuries, distinguishing documented reception, mediated intellectual influence and typological affinities between philosophical and artistic enquiries.* ***Methodology.*** *The study draws on historical and philosophical analysis and a comparative examination of philosophical works and scholarly publications on the history of modernism. Interpretations of tragedy, duration, memory and intentionality are combined with a comparison of their significance for artistic form and perception.* ***Scientific novelty.*** *The study proposes a framework for classifying*

*the philosophical premises of changes in artistic thinking along three interrelated dimensions: existential and axiological, temporal and dynamic, and phenomenological and intentional. It also refines the criteria for distinguishing historically documented connections from interpretative comparisons.* ***Results.*** *The analysis clarifies the significance of Nietzsche's Apollonian and Dionysian principles, tragedy and the revaluation of values for modernist and Expressionist artistic thinking. It identifies the role of Bergson's concepts of duration, intuition, memory and becoming in understanding nonlinear time and artistic form as a process. It also explains the relevance of Husserl's concepts of intentionality, phenomenological reduction and modes of givenness to the analysis of artistic perception. The study shows how the reception of phenomenology was mediated through phenomenological aesthetics and the theory of the literary work.* ***Conclusions.*** *The three thinkers' ideas provide distinct philosophical premises for understanding art as an organisation of experience in which temporality, multiple perspectives, subjectivity and the recipient's active involvement become central. Analysing philosophical influence on art requires a distinction between specific channels of reception and typological similarities between artistic and philosophical problems.*

***Key words:*** *artistic thinking, avant-garde, duration, Edmund Husserl, Expressionism, Friedrich Nietzsche, Henri Bergson, intentionality, modernism, phenomenology, philosophy of art.*

**Постановка проблеми. Постановка проблеми.** Взаємодія філософського та художнього мислення належить до проблем дослідження культури кінця XIX–XX ст., коли становлення модернізму й авангарду супроводжується переосмисленням принципів пізнання, репрезентації та художнього відображення дійсності. У цей період мистецтво дедалі більше орієнтується на внутрішній досвід, пам'ять, часовість, суб'єктивність і мінливість сприйняття. П. Льюїс пов'язує відповідні зміни з кризою репрезентації [1]. Значний вплив на формування нового художнього мислення мають концепції Ф. Ніцше, А. Бергсона та Е. Гуссерля: ніцшеанська філософія актуалізує проблеми трагізму, творчості й переоцінки цінностей [2], бергсонізм зосереджує увагу на тривалості, пам'яті, русі та інтуїції [3; 4], феноменологія Гуссерля – на інтенціональності, структурі досвіду та способах явлення предмета свідомості [5]. У науковій літературі відповідні зв'язки простежуються в дослідженнях Р. Т. Ґрея, який аналізує рецепцію Ніцше в німецькому експресіонізмі [6, с. 39–66], Ш. де Міль, яка досліджує поширення ідей Бергсона у британському модерністському середовищі [4], а також А. Мілденберг і Ґ. Фіґаля, у працях яких розкривається взаємозв'язок феноменології з модерністською художньою практикою [7; 8].

Водночас наявні дослідження не повною мірою розмежовують різні механізми взаємодії філософії та мистецтва. Пряме засвоєння філософських ідей митцями, їх опосередкована рецепція через інтелектуальне середовище та пізніша типологічна інтерпретація нерідко розглядаються як однорідні форми впливу. Це ускладнює визначення реального значення концепцій Ф. Ніцше, А. Бергсона та Е. Гуссерля у формуванні модерністського й авангардного художнього мислення. З огляду на це актуальним є диференційований аналіз способів їх рецепції та з'ясування ролі категорій трагічного, становлення, тривалості, пам'яті, інтуїції й інтенціональності у трансформації художньої форми та принципів сприйняття мистецтва.

**Мета статті** полягає у визначенні основних напрямів впливу філософських концепцій Ф. Ніцше, А. Бергсона та Е. Гуссерля на художнє мислення кінця XIX–XX ст. з розмежуванням документованої рецепції, опосередкованого інтелектуального впливу та типологічної спорідненості філософських і художніх пошуків. Наукова новизна полягає у систематизації відповідних зв'язків за екзистенційно-аксіологічною, темпорально-динамічною та феноменологічно-інтенціональною координатами. Для досягнення мети передбачено проаналізувати ніцшеанське розуміння мистецтва і творчості, визначити значення бергсонівських категорій тривалості, пам'яті та інтуїції, охарактеризувати феноменологічні засади художнього сприйняття у концепції Е. Гуссерля та порівняти форми рецепції цих ідей у модерністському й авангардному мистецтві.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Перехід від XIX до XX ст. супроводжується зміною способу, у який європейська культура ставить питання про реальність. У мистецтві цей процес виявляється у послабленні академічних норм зображення, відмові від єдиної сталої точки зору, переосмисленні принципів художнього відображення дійсності та посиленні уваги до самого процесу сприйняття. Реалістична модель, орієнтована на відтворення відносно стабільного зовнішнього світу, дедалі менше відповідає художнім пошукам модернізму, оскільки внутрішній досвід людини постає мінливим, фрагментарним і залежним від індивідуального сприйняття. На цьому ґрунті особливого значення набувають філософські концепції, що ставлять під сумнів уявлення про світ як цілісну, раціонально впорядковану й однозначно пізнавану реальність.

Слід зазначити, що криза репрезентації не означає одночасної відмови всіх модерністів від предметності. Значно точніше характеризувати її як зміну відношення між предметом, способом його явлення та суб'єктом сприйняття. У живописі це може реалізовуватися через деформацію, множинність ракурсів, ритм, колір або фрагментацію; у літературі – через внутрішній монолог, часові зміщення, монтаж, ненадійність оповіді, зміну фокалізації та посилення мовної саморефлексії. П. Льюїс наголошує, що модернізм пов'язаний із пошуком нових засобів репрезентації досвіду, який традиційні форми вже не здатні передавати без істотних втрат [1].

У цьому історичному контексті філософія Ф. Ніцше набуває особливої уваги насамперед тому, що проблематика мистецтва міститься в самому центрі його раннього філософського проєкту. «Народження трагедії» не є трактатом з історії мистецтва у вузькому значенні. Аналіз грецької трагедії слугує Ніцше способом постановки питання про культуру, пізнання, страждання та межі раціональності. Аполлонівське й діонісійське виступають двома принципами художнього творення. Аполлонівське пов'язується з образом, формою, мірою, індивідуацією та сновидною видимістю; діонісійське – з музикою, екстатичністю, руйнуванням стабільних меж індивідуального й переживанням первинної єдності життя [2]. Їхня взаємодія, а не механічне заперечення одного іншим, створює умови трагедії.

Відповідна концепція має принципове значення для подальшого художнього мислення. Мистецтво втрачає статус вторинного наслідування готової дійсності. Воно стає способом оформлення того, що в безпосередньому вигляді може бути хаотичним, суперечливим або травматичним. У цьому розумінні художня форма не усуває трагічності існування, а робить її доступною досвіду. Ніцше не пропонує повернення до античної трагедії як історичної форми. Його значно більше цікавить можливість відновлення трагічного способу ставлення до життя у модерній культурі, де раціоналістична віра в повну пізнаваність і впорядкованість світу, на його переконання, стає проблематичною.

Особливо істотним є ніцшеанське переосмислення відношення між мистецтвом та істиною. У ранній концепції Ніцше художня видимість не протиставляється істині як звичайна помилка. Вона виконує життєво необхідну функцію формотворення. Пізніша філософія Ніцше ще радикальніше ставить під сумнів можливість нейтральної точки зору на світ, актуалізуючи перспективність пізнання. Для художньої культури така переорієнтація відкриває можливість відмовитися від вимоги до твору бути прозорим відображенням єдиної об'єктивної реальності. Художник отримує право підкреслювати власну позицію, вибудовувати умовну реальність твору та акцентувати сам механізм її створення.

Є підстави вважати, що однією з найбільш продуктивних для мистецтва XX ст. складових ніцшеанської спадщини стає розуміння творчості як активного формування цінностей. Художній акт за такої перспективи пов'язаний із переоцінкою наявного, експериментом зі способом життя та створенням нової форми. Цей мотив особливо легко входить у дискурс авангарду, представники якого прагнуть змінити не тільки технічні прийоми мистецтва, а й саме співвідношення між мистецтвом, життям і культурними нормами.

Документований вплив Ніцше найвиразніше простежується у німецькому експресіонізмі. Р. Т. Ґрей підкреслює, що ніцшеанські ідеї становили один із складників інтелектуального середовища експресіоністського покоління. Дослідник виокремлює серед них діонісійське, волю до влади, переоцінку цінностей, критику буржуазної культури, життєствердний пафос і концепт нової людини [6]. Відповідно, експресіоністська деформація не повинна інтерпретуватися лише як технічне порушення реалістичного зображення. Вона входить до ширшої програми заперечення культурної нормативності й пошуку форми, здатної передати інтенсивність внутрішнього стану.

Для експресіоністського художнього мислення характерною стає недовіра до зовнішньої видимості як достатньої основи мистецтва. Зображення змінюється відповідно до внутрішньої напруги, а пропорція, перспектива, колір і синтаксис можуть навмисно втрачати звичну рівновагу. У літературі це виявляється в уривчастості, гіперболізації, напруженій метафориці, пророчому або декларативному тоні. Такі ознаки не слід прямо виводити з Ніцше, однак його критика нормативної культури створює для них потужний інтелектуальний контекст.

Поряд із цим ніцшеанська концепція діонісійського сприяє новому інтересу до тілесності, ритму, музикальності та колективного афекту. Відповідний поворот має значення для модерністського театру, танцю, музики й літератури, оскільки ставить під сумнів домінування раціонально організованого дискурсу. Художнє мислення отримує можливість працювати з досвідом, який не зводиться до логічно сформульованого змісту. Жест, ритм, звук, повторення, тілесна інтенсивність набувають смислотворчого значення самі по собі.

Разом із тим недоцільно інтерпретувати Ніцше як апологета безформної ірраціональності. Вже структура аполлонівського й діонісійського показує, що мистецтво потребує оформлення. Діонісійська стихія стає художньо значущою тоді, коли вступає у складне співвідношення з аполлонівською формою. Саме ця напруга між руйнуванням і структурою виявляється продуктивною для модернізму, де експеримент майже завжди супроводжується пошуком нових принципів організації твору.

Якщо ніцшеанська лінія переважно змінює аксіологічний та екзистенційний статус мистецтва, то Бергсон здійснює радикальне переосмислення часу і руху. Центральним поняттям його ранньої філософії є durée – тривалість. Вона характеризує час безпосереднього переживання, який не складається з відокремлених однакових одиниць. Кількісно вимірюваний час, поділений на години, хвилини й секунди, Бергсон розглядає як просторову схему, необхідну для практичного та наукового впорядкування дійсності. Внутрішній час свідомості має іншу структуру: його моменти взаємопроникають, а минуле продовжує діяти в теперішньому [3].

Для художнього мислення бергсонівське розуміння часу має принципове значення. Якщо внутрішній досвід є безперервним і неоднорідним, мистецьке зображення не обов'язково підпорядковується лінійній хронології: минуле може актуалізуватися в теперішньому через пам'ять, асоціації та окремі деталі. Саме тому філософія Бергсона виявляється співзвучною модерністським прийомам нелінійного часу, внутрішнього монологу та суб'єктивної часовості. У «Матерії і пам'яті» минуле постає активним складником теперішнього сприйняття, що дозволяє розглядати художній образ як результат взаємодії зовнішнього світу, пам'яті та індивідуального досвіду.

Важливим є також розмежування інтуїції та аналітичного інтелекту. Бергсон вважає, що інтелект схильний розкладати мінливу реальність на стабільні елементи, тоді як інтуїція дає змогу осягнути процес становлення зсередини [3]. У модерністському мистецтві відповідні ідеї сприяють утвердженню форм, орієнтованих на передачу руху, зміни та безпосереднього досвіду. Звідси посилюється увага до ритму, повторення, серійності, послідовності вражень і зміни точки зору.

Історичні дослідження демонструють, що бергсонівська філософія реально циркулює в мистецькому середовищі початку ХХ ст. Ш. де Міль встановлює її помітну присутність у британській культурі перед Першою світовою війною й аналізує творчість Ванесси Белл, ДанканаҐранта, Джона ДанканаФергюссона та діяльність художників-критиків Роджера Фрая і Віндема Льюїса [4]. У цьому контексті особливого значення набувають проблеми суб'єктивного зору, тілесного відчуття, жесту, часу та мінливості художнього сприйняття.

Бергсонівський вплив простежується і в ширшому авангардному контексті. Історики футуризму вказують на присутність ідей Бергсона й Ніцше в інтелектуальному середовищі раннього футуризму. Для футуристичної естетики проблема руху має фундаментальне значення: предмет осмислюється не як статична річ у нейтральному просторі, а як частина силового, часово змінного середовища. Динамічність композиції, повторення фаз руху, взаємопроникнення фігури та простору відповідають прагненню зробити сам процес зміни предметом мистецтва. Водночас бергсонівську тривалість не слід ототожнювати з футуристичним культом швидкості. Тривалість означає якісну структуру переживання, тоді як швидкість може бути виміряна кількісно. Саме тому рецепція Бергсона авангардом часто передбачає переосмислення його понять відповідно до власної художньої програми.

Особливої уваги заслуговує взаємозв'язок тривалості й живописної форми. Традиційне зображення фіксує предмет у певній умовній миті. Модерністський художник дедалі частіше намагається включити в образ інформацію про те, що передує моменту споглядання або розгортається в часі. Звідси виникають накладання площин, послідовні фази руху, ритмічні повтори, серії та різні форми візуальної симультанності. Не всі вони мають пряме бергсонівське походження, але сама проблема зображення часу стає однією з точок дотику між філософією та мистецтвом.

У модерністській літературі зміна уявлень про час виявляється у відмові від лінійної хронології та посиленні ролі пам'яті, асоціацій, очікувань і зміни перспектив. Тривалість художньої події визначається не календарним часом, а особливостями її переживання, що зближує модерністські пошуки з бергсонівським розумінням внутрішнього часу.

Інший напрям формує феноменологія Е. Гуссерля, зосереджена на способах явлення предмета свідомості. Принцип інтенціональності означає, що сприйняття, спогад, уява чи очікування завжди спрямовані на певний предмет, але подають його в різних модусах [5]. Для теорії мистецтва це відкриває можливість аналізувати художній образ не лише за його змістом, а й за способом його сприйняття та представлення у свідомості.

Феноменологічна редукція ще більше зміщує акцент із готового предметного світу на структуру досвіду. Гуссерль пропонує призупинити звичайне прийняття світу як самоочевидно існуючої реальності й досліджувати спосіб, у який він з'являється свідомості [5]. Це не означає заперечення реальності світу. Йдеться про методичну зміну настанови: замість питання про незалежне існування предмета увага спрямовується на його явлення, смисл і структуру досвіду.

Зв'язок феноменологічної настанови з мистецтвом засвідчує сам Гуссерль. У листі до Гуґо фон Гофмансталя 1907 р. він звертає увагу на спорідненість чистого естетичного споглядання з феноменологічним баченням. Ґ. Фіґаль, аналізуючи цей текст, зазначає, що художній твір здатний виводити реципієнта зі звичної практичної настанови й спрямовувати увагу на явлення як таке [8]. Відтак естетичний досвід виявляється близьким до феноменологічної процедури не тому, що мистецтво «застосовує» філософський метод, а тому, що воно здатне припиняти автоматизоване практичне використання речей і повертати їх до поля споглядання.

Цей момент особливо важливий для мистецтва модернізму. Значна частина модерністських практик спрямована на деавтоматизацію зору. Звичайний предмет перестає бути

функціонально прозорим; його форма, поверхня, колір, просторові відношення або мовне позначення стають самостійною проблемою. Глядач уже не може миттєво перейти від знака до звичного значення. Йому доводиться затримуватися на самому процесі сприйняття.

А. Мілденберг, зіставляючи модернізм і феноменологію на матеріалі творчості П. Сезанна, П. Клее, Ф. Кафки, В. Вулф та інших митців, підкреслює відкритість і незавершеність модерністського сприйняття [7]. Художній образ у такійсистеміпередбачаєактивну участь реципієнта у формуваннісмислу. У живописіцевиявляється у відмовівідєдиноїсталої точки зору: предмет розкривається через множинністьможливих перспектив, що робить феноменологічнийпідхідпродуктивним для аналізумодерністськоївізуальності.

П. Льюїс у дослідженні модернізму прямо звертає увагу на відповідну близькість і зазначає, що кубізм можна інтерпретувати як своєрідну феноменологію зору, а модерністський роман потоку свідомості – як феноменологію ментального досвіду [1]. Тут необхідно ще раз провести методологічну межу: таке формулювання описує структурну спорідненість, а не доводить, що кубізм виникає під прямим впливом Гуссерля. Цінність порівняння полягає у виявленні спільної проблеми – неможливості звести досвід до однієї завершеної й нейтральної перспективи.

У літературному творі інтенціональна структура проявляється інакше. Читач має справу не з матеріальним світом персонажів як фізично наявною реальністю, а з системою мовних актів, завдяки яким предметний світ постає в уяві. Це положення набуває системного розвитку у феноменологічній теорії Р. Інгардена. Подальша історія феноменологічного літературознавства приводить до проблеми конкретизації твору в акті читання та рецептивної естетики [9]. Таким чином, феноменологічний поворот впливає вже не тільки на аналіз художнього зображення, а й на розуміння онтологічного статусу твору й ролі реципієнта.

У цьому контексті змінюється сама модель художньої комунікації. Традиційне уявлення про взаємодію автора, завершеного твору та пасивного реципієнта поступово поступається складнішій системі, у якій смисл формується в процесі сприйняття та інтерпретації. Художній твір містить певну структуру можливих значень, однак їх конкретизація залежить від досвіду читання, слухання або споглядання. Відповідно, у мистецтві ХХ ст. посилюється значення відкритої форми, недомовленості, багатозначності та активної участі реципієнта у формуванні змісту.

Порівняння філософських концепцій Ф. Ніцше, А. Бергсона та Е. Гуссерля дає підстави виокремити різні, але взаємопов’язані напрями їхнього впливу на художнє мислення. У філософії Ніцше центрального значення набувають питання цінності мистецтва, творчості, трагізму та переосмислення культурних норм. Бергсон зосереджує увагу на проблемах часу, руху, пам’яті та становлення, що створює підґрунтя для нового розуміння процесуальності художньої форми. Гуссерль акцентує на структурі сприйняття, інтенціональності свідомості та способах явлення предмета. На основі зіставлення цих підходів пропонуємо систематизувати їхній вплив на художнє мислення за трьома аналітичними напрямами: екзистенційно-аксіологічним, темпорально-динамічним і феноменологічно-інтенціональним. Запропонована систематизація дозволяє розмежувати різні механізми філософського впливу та водночас простежити їхню взаємодію у формуванні модерністської художньої свідомості. Її застосування дає можливість співвіднести окремі філософські категорії з конкретними змінами у трактуванні художнього образу, часу, суб’єкта та процесу сприйняття. Такий підхід також дозволяє уникнути спрощеного об’єднання різних філософських концепцій у єдину систему та точніше визначити функціональне значення кожної з них для розвитку мистецтва кінця XIX та XX ст.

Екзистенційно-аксіологічний напрям найбільш виразно представлений у філософії Ф. Ніцше. У його межах мистецтво пов’язується з переживанням трагізму, творенням цінностей і формуванням нових способів осмислення дійсності. Художник постає як активний

суб'єкт творчості, здатний переглядати усталені культурні норми та виробляти нові принципи художнього бачення.

Темпорально-динамічний напрям пов'язаний передусім із філософією А. Бергсона. Художній досвід у цій перспективі розглядається як процес, що розгортається в часі та поєднує пам'ять, теперішнє сприйняття й очікування. Відповідно, композиція може організовуватися через ритм, повторення, зміну, послідовність вражень і трансформацію образу, а не лише за принципом статичної завершеності.

Феноменологічно-інтенціональний напрям формується під впливом Е. Гуссерля та подальшого розвитку феноменологічної традиції. У центрі уваги перебуває взаємозв'язок свідомості й предмета, а також спосіб, у який цей предмет постає у сприйнятті. Художній твір у такому розумінні можна розглядати як структуру можливого досвіду, значення якої залежить від перспективи, способу сприйняття та участі реципієнта. Узагальнення зазначених положень дає змогу систематизувати вплив трьох філософських концепцій на художнє мислення за екзистенційно-аксіологічним, темпорально-динамічним і феноменологічно-інтенціональним напрямами (табл. 1).

Таблиця 1

**Порівняльна характеристика впливу філософських концепцій на художнє мислення**

| Філософ | Ключові категорії | Основний рівень впливу на художнє мислення | Найхарактерніші художні наслідки |
|---|---|---|---|
| Ф. Ніцше | аполлонівське, діонісійське, трагедія, перспектива, переоцінка цінностей, творчість | екзистенційно-аксіологічний | посилення експресивності; заперечення нормативного мімезису; міфопоетика; образ творчої особистості; переоцінка культурних норм |
| А. Бергсон | тривалість, інтуїція, пам'ять, рух, становлення | темпорально-динамічний | нелінійний час; передавання руху; процесуальність форми; взаємопроникнення минулого й теперішнього; акцент на безпосередньому досвіді |
| Е. Гуссерль | інтенціональність, феноменологічна редукція, ноезис/ноема, горизонт, спосіб даності | феноменологічно-інтенціональний | проблематизація сприйняття; множинність перспектив; активізація реципієнта; увага до способу явлення предмета; розвиток феноменологічної естетики |

Джерело: узагальнено автором на основі [1–9].

Відповідна модель дозволяє також уточнити співвідношення філософських концепцій із конкретними мистецькими напрямами. Ніцше найтісніше пов'язаний із експресіоністською та модерністською переоцінкою культурних цінностей, хоча його рецепція не обмежується експресіонізмом. Бергсон особливо важливий для тих мистецьких пошуків, де центрального значення набувають рух, пам'ять і суб'єктивна часовість. Гуссерлівська феноменологія формує методологічний фундамент, який упродовж XX ст. розвивається в теоріях художнього сприйняття, літературного твору, тілесності та просторового досвіду.

Разом із тим у реальній історії культури зазначені лінії перетинаються. Футуристична естетика, наприклад, може поєднувати ніцшеанську переоцінку культурної традиції з бергсонівською мовою руху й становлення. Модерністський роман одночасно працює з часовістю, яка може бути осмислена через Бергсона, та зі структурою свідомості, продуктивною для феноменологічного аналізу. Експресіонізм поєднує ніцшеанську інтенсивність із ширшою кризою об'єктивістської репрезентації. Отже, філософські впливи не створюють ізольованих художніх «шкіл», а входять до складної мережі інтелектуальних взаємодій.

Важливим наслідком цієї трансформації є зміна розуміння суб'єкта творчості. У традиційній репрезентативній моделі суб'єкт часто мислиться як спостерігач відносно стабільного

світу. У модерністській парадигмі він стає учасником формування досвіду. Для Ніцше суб'єкт визначає перспективу й бере участь у творенні цінностей; для Бергсона його теперішнє пронизане пам'яттю і тривалістю; для феноменології предметний смисл відкривається у спрямованих актах свідомості. Художній твір відповідно перестає претендувати на позицію «погляду нізвідки».

Зміна статусу суб'єкта безпосередньо позначається на просторі. Класична перспектива конструює однорідний простір із визначеною позицією спостерігача. Модернізм проблематизує цю модель. Кілька ракурсів можуть співіснувати, простір деформується залежно від афекту, а межі між фігурою та середовищем послаблюються. Феноменологічний аналіз дозволяє пояснити цю зміну через залежність предметного явлення від позиції тіла і горизонту можливих сприйнять. Бергсонівський аналіз, зі свого боку, підкреслює часову природу самого сприйняття: людина не бачить світ поза часом, оскільки кожен новий момент включається в попередній досвід.

Відповідно змінюється і художній образ. Його більше не обов'язково розглядати як закриту одиницю зі стабільним значенням. Модерністський образ може функціонувати як подія, процес або поле напруження. Саме тут сходяться різні філософські лінії: ніцшеанська відмова від остаточної метафізичної гарантії значення, бергсонівське становлення та феноменологічна незавершеність перспективного досвіду.

Окремої уваги вимагає проблема тілесності. У Ніцше критика абстрактного раціоналізму постійно пов'язується з тілом, афектом, інстинктом і фізіологічними передумовами культури. У Бергсона тіло є центром можливих дій і посередником між пам'яттю та сприйняттям. У гуссерлівській традиції розрізнення фізичного тіла й живого, пережитого тіла надалі стає фундаментальним для феноменології Мерло-Понті. У мистецтві XX ст. це сприяє переходу від уявлення про глядача як «чисте око» до розуміння сприйняття як тілесно й просторово локалізованої події.

Характерно, що відповідна трансформація впливає не лише на образотворче мистецтво або літературу, а й на саму концепцію художнього досвіду. Художній твір дедалі частіше потребує часу, руху, участі або послідовної зміни позиції реципієнта. Навіть у традиційних статичних медіа – живописі чи скульптурі – процес споглядання набуває більшої теоретичної ваги. Глядач не отримує зміст одномоментно, а вибудовує його через переміщення уваги.

Це дозволяє встановити ще одну спільну рису розглянутих філософських концепцій: усі вони по-різному ставлять під сумнів абсолютну перевагу абстрактно-раціональної моделі пізнання. Проте характер цієї критики істотно відрізняється. Ніцше досліджує історичну та життєву цінність способів пізнання; Бергсон вказує на обмеженість інтелектуального «опросторовлення» рухомої реальності; Гуссерль, навпаки, прагне надати аналізу досвіду максимальної філософської строгості й аж ніяк не відкидає раціональність. Саме тому об'єднання трьох мислителів поняттям «ірраціоналізм» спотворює структуру їхніх концепцій.

Розглянуті напрями дозволяють уточнити, яким чином філософські ідеї трансформують принципи художнього формотворення. У модерністському мистецтві посилюється увага до безпосереднього досвіду, мінливості сприйняття та процесуальності форми. У цьому аспекті ніцшеанське поєднання аполлонівського і діонісійського можна співвіднести з напруженням між структурою та експресією, тоді як бергсонівська концепція тривалості дає змогу осмислювати композицію як взаємодію послідовних і водночас взаємопроникних станів. Феноменологічний підхід, своєю чергою, акцентує на незавершеності сприйняття та залежності смислу від перспективи реципієнта. А. Мілденберг саме через увагу до складності безпосереднього досвіду зближує феноменологію та модерністське мистецтво [7].

Унаслідок цього змінюється і саме розуміння художньої реальності. Вона дедалі менше ототожнюється з точним відтворенням зовнішньої видимості й охоплює пам'ять,

афективні стани, часовість, зміну перспектив і суб'єктивний досвід. Відповідно, деформація, фрагментарність, ритмічність і композиційна відкритість набувають значення не лише формальних прийомів, а засобів передавання складної структури сприйняття. Саме в цьому виявляється спільний результат впливу розглянутих філософських концепцій на художнє мислення ХХ ст.

На наш погляд, саме поєднання зазначених зрушень визначає одну з головних інтелектуальних передумов модерністського художнього мислення. Митець більше не зобов'язаний займати позицію зовнішнього спостерігача щодо завершеного світу. Він може показувати процес формування досвіду, його часові деформації, перспективність і залежність від пам'яті. Твір при цьому перетворюється на простір, у якому реципієнт не стільки отримує готовий образ світу, скільки проходить через певний спосіб його бачення.

Важливою є й трансформація категорії новизни. Для авангардних рухів початку ХХ ст. новизна часто набуває програмного значення, однак її філософські передумови різні. Ніцше створює модель переоцінки наявних цінностей і творчого самоперевищення; Бергсон розглядає реальність через становлення та непередбачувану творчість; феноменологія повертає увагу до явищ до їхнього автоматичного включення у звичні класифікації. У кожному випадку нове постає не як декоративне оновлення форми, а як зміна режиму досвіду.

Таким чином, художня революція межі ХІХ–ХХ ст. пов'язана не лише з появою нових технік. Вона охоплює глибшу перебудову антропологічних та епістемологічних передумов мистецтва. Питання «як правильно зобразити предмет?» поступово доповнюється питаннями «як предмет переживається?», «як він змінюється в часі?», «з якої перспективи він постає?», «як пам'ять бере участь у його сприйнятті?», «яким чином художня форма створює або переоцінює смисл?».

Саме тому вплив філософії Ніцше, Бергсона та Гуссерля не слід вимірювати лише кількістю прямих згадок їхніх імен у маніфестах художників. Філософський концепт може входити до культурного середовища через лекції, критичні статті, журнали, літературні дискусії, інших філософів і мистецтвознавців. Згодом його походження може втрачати очевидність, тоді як певна проблема часу, перспективи, інтуїції чи явлення продовжує визначати художню практику.

Водночас для коректного визначення філософського впливу необхідно розмежовувати різні рівні взаємодії філософії та мистецтва. Прямий рівень передбачає документоване читання, цитування або свідому рецепцію філософських текстів; опосередкований пов'язаний із поширенням ідей через критику, інші теорії та інтелектуальне середовище; типологічний фіксує структурну спорідненість між філософськими концепціями та художніми прийомами без доведеного причинного зв'язку. Таке розмежуваннядозволяєуникнутинеобґрунтованогоприписуваннямитцямідей, ізякими вони могли не бути безпосередньознайомі.

Результати здійсненого аналізу показують, що філософія у культурі модернізму діє переважно не як система готових правил художньої творчості. Її функція полягає у зміні набору питань, які культура ставить перед мистецтвом. Ніцше актуалізує питання про межі раціональності, трагедію та творення цінностей; Бергсон – про тривалість, пам'ять і рух; Гуссерль – про інтенціональність, перспективу та структуру явлення. Саме ці проблеми стають надзвичайно продуктивними для мистецтва ХХ ст.

У підсумку можна стверджувати, що розглянуті філософські концепції сприяють переходу від моделі «мистецтво як відображення предмета» до складнішої моделі «мистецтво як організація досвіду». У першій головною залишається відповідність зображення зовнішній реальності; у другій принципового значення набуває те, як реальність переживається, структурується, пам'ятається, уявляється і відкривається свідомості. Відповідна

зміна становить одну з головних передумов модерністського та постмодерного розширення меж художньої форми.

**Висновки й перспективи подальших розробок.** Отже, проведене дослідження дозволяє зробити висновок, що філософські концепції Ф. Ніцше, А. Бергсона та Е. Гуссерля істотно змінюють інтелектуальний контекст художньої культури кінця XIX–XX ст., хоча характер і механізм їхнього впливу відрізняються. Найбільш продуктивним є диференційований підхід, за якого враховуються прямі історико-культурні зв'язки, опосередкована рецепція та типологічна спорідненість філософської й художньої проблематики.

По-перше, філософія Ф. Ніцше сприяє переосмисленню статусу мистецтва як активної сили культури. Концепція аполлонівського й діонісійського, критика раціоналізованої культурної моделі, проблематика трагедії, перспективності та переоцінки цінностей створюють інтелектуальні передумови для відходу від нормативного мімезису. Особливо виразно відповідний вплив простежується в експресіоністському середовищі, де ніцшеанські мотиви входять до програм переоцінки буржуазної культури, нового пафосу та інтенсивної художньої форми.

По-друге, філософія А. Бергсона змінює уявлення про часову структуру художнього досвіду. Тривалість, пам'ять, інтуїція та становлення дають змогу осмислити час як якісну й внутрішньо неоднорідну реальність. Для художнього мислення це відкриває можливість переходу від послідовної хронології до часових накладань, асоціативності, внутрішнього монологу, ритмічної організації та візуалізації руху. Історично підтверджена рецепція Бергсона у британському модерністському середовищі свідчить, що його філософія функціонує не тільки як пізніший теоретичний інструмент, а як складова інтелектуального поля самого модернізму.

По-третє, феноменологія Е. Гуссерля формує інший спосіб постановки проблеми художнього сприйняття. Категорії інтенціональності, феноменологічної редукції, способу даності та горизонту зміщують увагу з предмета самого по собі на структуру його явлення свідомості. Вплив відповідних положень на мистецтво переважно реалізується через ширший розвиток феноменології, феноменологічної естетики, теорію Р. Інгардена та подальші концепції сприйняття. У результаті художній твір дедалі виразніше розглядається як структура можливого досвіду, що потребує активності реципієнта.

Результати аналізу дають підстави запропонувати три взаємопов'язані координати філософської трансформації художнього мислення: екзистенційно-аксіологічну, представлену передусім Ніцше; темпорально-динамічну, найбільш повно розроблену Бергсоном; феноменологічно-інтенціональну, сформовану Гуссерлем і подальшою феноменологічною традицією. Їхня взаємодія дозволяє пояснити низку фундаментальних рис модернізму – відмову від єдиної стабільної перспективи, процесуальність форми, нелінійну часовість, посилення суб'єктивності, увагу до тілесного й афективного досвіду та активізацію ролі глядача або читача.

Водночас здійснене дослідження підтверджує необхідність розмежування філософського впливу та дослідницької інтерпретації. Наявність феноменологічних рис у художньому творі не доводить автоматично прямого впливу Гуссерля; аналогічно використання мотивів руху не завжди має бергсонівське походження, а експресивна деформація не є сама по собі свідченням ніцшеанства. Науково коректним є встановлення конкретних каналів рецепції там, де джерела це дозволяють, і використання категорії типологічної спорідненості в інших випадках.

Таким чином, вплив Ніцше, Бергсона та Гуссерля на художнє мислення XIX–XX ст. полягає передусім у зміні способу постановки фундаментальних питань мистецтва. У центрі

уваги опиняються не тільки зображуваний предмет або естетична форма, а процес творення смислу, часовість досвіду, позиція суб'єкта, множинність перспектив і структура сприйняття. Відповідна трансформація створює філософське підґрунтя для значної частини модерністських та авангардних пошуків XX ст. й зберігає методологічне значення для сучасного аналізу художньої культури.

Перспективи подальшого вивчення заявленої проблеми вбачаються у конкретизації каналів рецепції філософських концепцій у межах окремих мистецьких напрямів, зокрема символізму, експресіонізму, кубізму, футуризму та літературного модернізму, а також у порівняльному аналізі їхнього впливу на образотворче мистецтво, літературу, театр, музику й ранній кінематограф.

**Використання штучного інтелекту.** Під час підготовки статті інструменти штучного інтелекту не використовувалися.

## Література

1. Lewis P. TheCambridgeIntroductiontoModernism. Cambridge : CambridgeUniversityPress, 2007. 298 p. DOI: https://doi.org/10.1017/CBO9780511803055.

2. Nietzsche F. TheBirthofTragedyandOtherWritings / ed. by R. Geuss, R. Speirs ; transl. by R. Speirs. Cambridge : CambridgeUniversityPress, 1999. 204 p.

3. Bergson H. TimeandFreeWill: AnEssayontheImmediateDataofConsciousness / transl. by F. L. Pogson. Mineola, NY : DoverPublications, 2001. 252 p.

4. deMilleCh. BergsoninBritain: PhilosophyandModernistPainting, c. 1890–1914. Edinburgh : EdinburghUniversityPress, 2023. 400 p. DOI: https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474492386.001.0001.

5. Husserl E. Ideas: GeneralIntroductiontoPurePhenomenology / transl. by W. R. BoyceGibson ; forewordby D. Moran. London ; NewYork : Routledge, 2012. 432 p.

6. Gray R. T. MetaphysicalMimesis: Nietzsche'sGeburtderTragödieandtheAestheticsofLiteraryExpressionism. A CompaniontotheLiteratureofGermanExpressionism / ed. by N. H. Donahue. Rochester, NY : CamdenHouse, 2005. P. 39–66.

7. Mildenberg A. ModernismandPhenomenology: Literature, Philosophy, Art. London : PalgraveMacmillan, 2017. XVI, 183 p. DOI: https://doi.org/10.1057/978-1-349-59251-7.

8. Figal G. Theprimacyofthenoematic. Onthemethodologicalrelevanceofartforphenomenology. ContinentalPhilosophyReview. 2021. Vol. 54. P. 171–181. DOI: https://doi.org/10.1007/s11007-021-09531-2.

9. RuthrofH. Phenomenology. OxfordResearchEncyclopediaofLiterature. Oxford : OxfordUniversityPress, 2019. P. 105–127. DOI: https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.998.

## References

1. Lewis, P. (2007). TheCambridgeintroductiontomodernism. CambridgeUniversityPress. https://doi.org/10.1017/CBO9780511803055

2. Nietzsche, F. (1999). Thebirthoftragedyandotherwritings (R. Geuss& R. Speirs, Eds.; R. Speirs, Trans.). CambridgeUniversityPress.

3. Bergson, H. (2001). Timeandfreewill: Anessayontheimmediatedataofconsciousness (F. L. Pogson, Trans.). DoverPublications.

4. deMille, C. (2023). BergsoninBritain: Philosophyandmodernistpainting, c. 1890–1914. EdinburghUniversityPress. https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474492386.001.0001

5. Husserl, E. (2012). Ideas: Generalintroductiontopurephenomenology (W. R. BoyceGibson, Trans.; D. Moran, Foreword). Routledge.

6. Gray, R. T. (2005). Metaphysicalmimesis: Nietzsche'sGeburtderTragödieandtheaestheticsofliteraryExpressionism. In N. H. Donahue (Ed.), A companiontotheliteratureofGermanExpressionism (pp. 39–66). CamdenHouse.

7. Mildenberg, A. (2017). Modernismandphenomenology: Literature, philosophy, art. PalgraveMacmillan. https://doi.org/10.1057/978-1-349-59251-7

8. Figal, G. (2021). Theprimacyofthenoematic: Onthemethodologicalrelevanceofartforphenomenology. ContinentalPhilosophyReview, 54, 171–181. https://doi.org/10.1007/s11007-021-09531-2

9. Ruthrof, H. (2019). Phenomenology. OxfordResearchEncyclopediaofLiterature. https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.998

Дата першого надходження статті до видання: 18.08.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 14.09.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.11.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)