

## **Розділ 6. Мистецтво як об'єкт естетичного аналізу**

*§ 1. Історичний процес формування художньо-образного мислення*

*§ 2. Мистецтво як специфічне соціальне явище. Поліфункціональність мистецтва*

### **§ 3. Художній образ — кардинальна категорія естетики**

### **§ 4. Мистецтво як художній твір. Зміст і форма художнього твору**

### **§ 1. Історичний процес формування художньо-образного мислення**

Поза всякими сумнівами, можна стверджувати, що здатність образно мислити не дарована людині природою. Справа в тім, що художньо-образне сприйняття не є простим зоровим або слуховим відчуттям, а є результатом складного процесу переробки відчуттів людською свідомістю. У цьому легко переконатися, якщо уважно розглянути найбільш ранні з відомих нам творів первісного мистецтва, які відносять до доби верхнього палеоліту (40-20 тис. до н. е.).

У цих малюнках і скульптурах був втілений не індивідуально- неповторний вигляд даного звіра або людини, а узагальнене уявлення про сутнісні для цілого виду ознаки бізона,

оленя, мамонта. Таке узагальнення могло бути більш-менш широким: у зображувальному орнаменті воно ставало схематичним, а у монументальних розписах залишалося гранично конкретним, у жіночих скульптурах воно відходило від одиначного значно далі, ніж в образах звірів. Однак у всіх випадках створення зображення не було простою фіксацією зорових відчуттів.

Щоб зробити зображення, первісний художник повинен був здійснити аналіз багатьох вражень, повинен був вибрати спільні й найбільш суттєві особливості об'єктів, що зображувалися, повинен був синтезувати, поєднати в одному образі те, що він відкрив у різних тварин і людей, повинен був відтворити у своїй уяві перероблені його свідомістю конкретні життєві враження. Поза всіх цих операцій не міг би виникнути хоча б найбільш простий малюнок на глині, що окреслив силует кам'яного барана у печері Хорнос де ла Пенья або ж силует коня у печері Монтеспан, так само як і пантомімний танок первісного мисливця, що віддзеркалює його боротьбу зі звіром, або найбільш архаїчні й примітивні міфи, які оповідали у казково-поетичній формі про походження тварин і рослин, тобто про те, чого первісна людина взагалі не могла бачити і чути, а могла лише придумати, скласти, створити силою свого уявлення.

Глибоко закономірно, що найстаріші твори такого роду виявлені археологами у спадщині верхнього палеоліту, у залишках ориньяко-солютрейської культури. Багато тисячоліть пройшло людство до цього, але у самих віддалених наших пращурів, які тільки починали прилучатися до трудової діяльності і які жили в умовах людського стада, не було ще ані мистецтва, ані релігії, тому що ні у пітекантропа, ні у синантропа, ні навіть у неандертальця ще не сформувалися складні психічні механізми, які необхідні для того, щоб із простих чуттєвих образів-відчуттів виростали художньо-образні уявлення.

Ми зрозуміємо, як і чому формувалося у первісної людини художньо-образне мислення, якщо візьмемо до уваги, що найстаріший синкретичний тип суспільної свідомості на перших етапах свого функціонування ще не відривався від безпосереднього, чуттєвого сприйняття реальності і мав у цілому ціннісно-орієнтаційний характер, хоча з елементами пізнання життєвої реальності.

Художньо-образне мислення сформувалося значно раніше, ніж мислення абстрактно-логічне, тому що йому, мисленню в образах, не потрібним було самовідхилення суб'єкта в акті пізнання. Проте із самого початку таке самовідхилення було недоступним людині з тієї простої причини, що вона взагалі ще не усвідомлювала своєї відмінності від зовнішнього світу, від природи. Тому предметом духовного освоєння виявлялося спочатку не об'єктивне буття оточуючого люди-ну світу, а ще нерозірвана

свідомістю єдність об'єкта і суб'єкта, без-посередня взаємодія природи і суспільства, світу і людини.

Саме на цій основі склалася міфологія, у якій дуже рельєфно втілювалося таке невиділення людиною себе з природи. Художнє пізнання первісної людини було спрямоване на об'єктивний світ, але в ньому людина знаходила саму себе, тому що «вигнати» з об'єкта, який художньо пізнається, своє до нього ставлення вона не могла. Саме тому художньо-образне пізнання й виявляється не абстрактно-логічним, а метафоричним: воно викриває в природі людські здібності — здатність відчувати, думати, розмовляти, свідомо діяти. І якщо зображення тварин вражають нас сьогодні своїм високим реалізмом, а зображення жінок не менш вражають порушенням пропорцій, то справа тут у тім, що ставлення людини до звіра було радикально іншим, ніж її ставлення до жінки. Соціальна цінність тварини визначалася її роллю мисливської здобичі, від оволодіння якою залежало життя племені. Тому звір повинен був зображатися таким, яким бачив його мисливець, від чого й залежав успіх у цій справі.

І в жінці виокремлювалося і вільно гіперболізувалося те, що в ній було суспільно важливим, але у даному випадку цінність мали не риси обличчя і не форма рук і ніг, а груди, живіт, стегна, тобто частини тіла, що втілювали у свідомості первісної людини плодоносну функцію жінки, її життєтворчу здатність.

Таким чином, будь-який об'єкт, на який падав промінь художнього пізнання, виступав у його світлі не як «річ у собі», а як річ олюднена, одухотворена, соціально значуща, тобто як цінність. Саме цінність буття виявлялася предметом художнього пізнання, а тому ставлення людини до дійсності не було винесеним за її межі, а знаходилося у предметі художнього осмислення як сторона, що щільно зрослася з його об'єктивним змістом.

Так втілювався у найстарішому типі художньо-творчої діяльності ціннісно-пізнавальний синкретизм первісної суспільної свідомості. Мистецтво народжувалося як засіб пізнання об'єктивно побудованої в суспільстві системи цінностей, бо укріплення соціальних відносин та їхнє цілеспрямоване формування вимагали створення таких предметів, у яких закріплювалася б, зберігалася б і передавалася від людини до людини та від покоління до покоління ця єдино доступна первісним людям духовна інформація — інформація про соціально організовані їхні зв'язки зі світом, про суспільну цінність природи і буття самої людини.

Мистецтву із самого початку була властива принципова поліфункціональність: воно виступало як основне знаряддя пізнання світу та розповсюдження цих знань поміж людьми; воно вирішувало одночасно завдання, які можна було б умовно назвати «ідеологічними», — воно затверджувало виникаючу в суспільстві систему ціннісних орієнтацій та упроваджувало її у свідомість кожного члена первісного колективу. Тим самим воно формувало його моральні і релігійні почуття, уявлення, настанови, позиції. Мистецтво входило у трудовий процес, допомагаючи його готувати, організовувати і осмислювати; воно зверталося до естетичного почуття людини, задовольняло її потребу в радісно-му самоствердженні й активно її стимулювало. Мистецтво розвивало людину не тільки духовно, але й фізично; воно слугувало головним та універсальним засобом спілкування людей, каналом зв'язку, котрий міг передавати різноманітну інформацію — виробничу, моральну, культову, військову тощо. Але при такій множині соціальних функцій мистецтво зберігало цілісність, міцну внутрішню єдність, яка визначається єдиним поняттям «художня творчість». Мистецтво виявлялося відтворенням життєво-практичного досвіду людей, доповнюванням цього досвіду новим, штучно створеним, причому створеним за програмою, яка відповідає корінним інтересам суспільства і виключає всі випадковості, що є немінучими у стихійно побудованому життєвому досвіді людини. Але як би художня діяльність не ідеалізувала практичну діяльність, вона повинна була бути близькою останній за найголовнішими своїми параметрами, повинна була бути ізоморфною реальному життю, інакше вона не змогла б втягнути в себе людину емоційно, збудити її переживання, сприйматися нею як саме життя.

Так, виходячи за межі реального у світ уявлення, мистецтво зберігало вірність реальності, бо воно організовувало поведінку людини за її законами. А перший із цих законів — різнобічність реальної життєдіяльності, яка пов'язує в єдину систему працю, спілкування, пізнання і ціннісну орієнтацію людини. Відповідно і мистецтво повинно було з перших кроків моделювати цю систему, тобто виступати водночас як особлива форма практичної дії, як особлива форма спілкування людей, як особлива форма пізнання і як особлива форма ціннісної орієнтації. Саме цю єдність ми й називаємо художністю.

## § 2. Мистецтво як специфічне соціальне явище. Поліфункціональність мистецтва

Мистецтву, на відміну від усіх інших продуктів людської діяльності (науки, техніки, мови тощо), є об'єктивно властивою поліфункціональність, здатність вирішувати різні соціальні завдання. Однак важливо визначити:

а) які саме соціальні ролі створюють дану поліфункціональну систему;

б) яка логіка їхнього зв'язку в структурі цієї системи і

в) чому ця система має саме таку, а не якусь іншу структуру.

Уже відмічалось, що мистецтво було створене людством як деяке подвоєння його реальної життєдіяльності. Цей чудовий винахід виявився настільки соціально корисним, що був збережений при будь-яких перипетіях розвитку культури. Мистецтво виявилось дивним «дуб-лером» будь-яких форм діяльності: подібно науці і поряд з нею воно слугувало цілям пізнання життя; подібно ідеології і поряд зі всіма її різновидами воно брало участь у розробці системи ціннісних орієнтацій; подібно мові і поряд з нею воно слугувало засобом спілкування людей, пропонуючи для цього цілу низку власних художніх «мов» музичну, живописну, поетичну, хореографічну тощо; разом з працею і поряд з нею мистецтво перетворювало природну даність, беручи участь у створенні «другої природи» і разом з педагогікою перетворювало саму людину, активно входячи у процес її суспільного виховання; разом з грою і поряд з нею воно заповнювало дозвілля, наповнювало людське життя радістю самодіяльності. Смысл функціонального універсалізму мистецтва полягав у тому, щоб відтворити життя у його цілісності, щоб продовжити, розширити, поглибити реальний життєвий досвід людини, надавши їй можливість «додаткового життя» в уявному світі художніх образів. Мистецтво виступало як образна модель людської життєдіяльності, як могутній і неповторний засіб вдосконалення людини.

Людська життєдіяльність як структура складається з чотирьох на-прямів: практично перевтілююча діяльність, пізнання, ціннісна орієнтація і спілкування. А з цієї точки зору стає зрозумілою і функціональна структура мистецтва. Для того щоб бути дійсною моделлю людського життя, воно повинно сполучити ці ж функціональні напрями, відіграючи водночас роль засобу спілкування, засобу ціннісної орієнтації, інструмента пізнання і знаряддя практично-духовного перетворення об'єктивного світу.

Звернемося ж до більш детального аналізу кожної з основних функцій мистецтва в їхній особливості та відносній самостійності.

### а) Комунікативна функція мистецтва

Функціональну спорідненість мистецтва та мови, що була помічена естетикою ще у XVIII ст. (Д. Віко, Г. Е. Лессінг, І. Г. Гердер), і особливо активно, хоча й різним чином, обґрунтовувалася у XIX-XX ст. (Л. М. Толстой, О. А. Потебня, Б. Кроче), у наш час можна вважати абсолютно доведеною завдяки розвитку семіотики. Ця наука встановила належність і мови, і мистецтва до розряду знакових систем, які слугують закріпленню, зберіганню і передаванню різного роду інформації. За своїми сутнісними ознаками мистецтво, звісно, відрізняється від мови та від усіх штучних знакових систем («кодів»). Багаторазово відмічалось, що його не можна розглядати тільки як систему знаків, оскільки семіотичні якості мистецтва пов'язані в ньому з іншими — аксіологічними (за Ч. Моррісом) або модельними (за Ю. М. Лотманом). Але попри все комунікативна функція мистецтва є першим і найбільш очевидним проявом його суспільної діяльності. Мистецтво функціонує як специфічний «канал зв'язку», за яким відбувається обмін думками, почуттями, прагненнями людей, узагальнення індивідуального духовного життя. Для окремої особистості мистецтво є цінним тому, що приєднує її до духовної діяльності іншої людини, яка здатна засвоювати світ з особливою витонченістю, чутливістю і поетичною проникливістю. Інакше кажучи, мистецтво дозволяє кожному отримати те, що здобув геній В. Шекспіра, Х. Рембрандта, Л. ван Бетховена, і стати за їхньою допомогою розумніше, чуйніше, душевно повніше. А тим самим мистецтво набуває й величезної соціальної цінності, бо перетворення у всезагальне надбання досвіду кожного індивідуума відповідає інтересам прогресивного розвитку всього суспільства. І вже звідси випливає, що суспільна цінність мистецтва залежить не тільки від його ролі як засобу спілкування людей, але й від цінності цієї специфічної інформації, яку воно передає. Отже, комунікативна функція мистецтва обертається його просвітницькою і виховною функціями.

### б) Просвітницька функція мистецтва

Мова йде перш за все про те, що мистецтво несе у собі певний рід знання про життя і тим самим відіграє роль важливого засобу просвітництва й освічення людей. Даючи таку характеристику мистецтву, не можна не показати сутнісного неспівпадіння цієї його функції з про-світницькою функцією науки. Найбільш опукло воно проявляється через здійснення мистецтвом даної функції. Це було помічено вже стародавніми греками, які говорили, що мистецтво «повчає розважаючи». Попри всю наївність такого визначення воно зберігалось в есте-тиці майже до XVIII ст. Цю ж особливість мистецтва мав на увазі М. Г. Чернишевський, коли стверджував, що мистецтво — це такий «підручник життя», котрий із задоволенням «читають» навіть ті, хто не любить інших підручників. І дійсно, властиві образній мові конкретність і емоційно-вражальна сила роблять самий процес набуття знання порівняно легким і загальнодоступним. До того ж у спілкуванні з мистецтвом людина отримує знання про світ непомітно і невимушено в той самий час, коли вона насолоджується твором мистецтва. Тому здобувати таку освіту, яка подається таким чином, завжди приємніше і є більш бажаним, ніж «ламати голову» над науковими працями.

Справа, однак, не тільки у цьому зовнішньому розрізненні. Значно більш суттєвою, але й менш очевидною є своєрідність самої пізнавальної інформації, котру мистецтво несе людям. Мистецтво є здатним здобувати і розповсюджувати інформацію про найскладніші процеси, що відбуваються у людській психіці, у потаємних місцях духовного світу індивідуума. Саме мистецтву людство зобов'язане глибоким і тонким розумінням психології особистості, взаємозв'язку її почуттів, думок і волі, складної діалектики душі людини. А тому мистецтво стає для кожної особистості не тільки засобом пізнання інших людей, але й інструментом самопізнання. Розкриваючи для нас найінтимніші рухи, котрі відбуваються у свідомості героїв, мистецтво дає можливість пізнати наші власні душевні рухи, зрозуміти у собі те, що поза цією художньою допомогою було б неможливим. Мистецтво є магічним дзеркалом, у котрому кожен бачить не тільки вигаданого іншого, але в іншому зустрічає найреальнішого самого себе і узнає про себе багато глибокого й важливого.

Існує ще одна особливість художнього пізнання. Вона пов'язана з можливістю мистецтва розкривати природу з такого боку, який залишається закритим для природничих наук. Якщо фізика і хімія, ботаніка і геологія надають людям знання законів об'єктивного існування і розвитку матеріального світу, то твори Ф. І. Тютчева і С. О. Єсеніна, І. О. Буніна і Т. Г. Шевченка, М. В. Гоголя і М. М. Коцюбинського, І. І. Левітана і С. І. Васильківського тощо надають нам знання значень, котрі природа несе людині, розуміння її ставлення до людини і ставлення людини до неї. Так просвітницька функція мистецтва переростає в його виховну функцію.



### в) Виховна функція мистецтва

Цю функцію іноді тлумачать однобічно і спрощено. Спрощено — коли виховний вплив мистецтва інтерпретується як дидактичний, тобто як повчання; однобічно — коли дія мистецтва зводиться до естетичного виховання або до евристичного процесу «тренування» і розвитку здатності уявлення, культури почуттів, творчої могутності фантазії.

Безумовно, час від часу мистецтво звертається до дидактики — на-приклад у байці, притчі, риторичі, але безумовним є й те, що такий шлях не може бути для нього ані головним, ані єдиним. Саме в тій мірі, у якій мистецтво надає нам не знання фактів і об'єктивних закономірностей, а знання значень, знання цінності буття, знання реальних зв'язків світу і людини, воно примушує нас, хочемо ми цього чи ні, дивитися на світ і на самих себе під певним кутом зору, тобто орієнтує наше ціннісне ставлення до світу — і естетичне, і моральне, і політичне. Читач, глядач, слухач починають бачити світ очима художника і ставитися до життя так, як ставився до нього художник.

Цікаво і тут порівняти вплив на людину науки та мистецтва. Справа в тому, що наукові праці втілюють підсумок пізнавальної діяльності думки вченого, отже, і звертаються до думки того, хто їх вивчає. Що ж стосується художнього твору, то він звертається водно-час і до нашої думки, і до нашого почуття, він потребує від нас спільної роботи розуміння і переживання, як це відбувається у реальному житті. Кінець кінцем і емоційне, і інтелектуальне ставлення людини до дійсності, і його світосприйняття, і його світобачення по-трапляють під вплив мистецтва, активно та цілеспрямовано ним формуються.

Виховна сила мистецтва полягає саме в тому, що воно примушує людей переживати. Справа в тім, що пережити щось — значить пов'язати дану подію, явище зі своїм особистим життям, зробити його, як кажуть психологи, фактом своєї біографії. Отже, мистецтво виявляється здатним будувати і перебудовувати людську свідомість у її цілісності — у поєднанні поглядів і психології, світосприйняття і світобачення, переконань і характеру, тому що воно не тільки слугує за-собом спілкування і знаряддям просвітництва, але й виступає як засіб розширення і збагачення життєвого досвіду людини у напрямку, що задають суспільні інтереси.

Щодо архітектури і прикладних мистецтв, вони здатні ідейно-емоційно організувати життя людей, випромінюючи на них той по-етичний зміст, який є «вкладеним» у художньо сконструйовані спо-руди і речі. Отримавши від своїх творців конкретний «поетичний за-ряд», предмети збуджують у «користувачів» відповідний душевний стан, «налаштовують» їхню психіку на певний лад, бо кожний «жанр» людської життєдіяльності потребує особливого душевного настрою його учасників: у себе вдома, у державній установі, у театрі, на заводі, у палаці культури або у нічному клубі люди повинні почувати себе по-різному. Тому в кожному випадку все речове оточення, починаючи з архітектури будівлі та інтер'єру з меблями, декоративними тканинами, посудом тощо і закінчуючи одягом і прикрасами людини, що тут перебуває, — повинно збуджувати у неї таку низку почуттів і думок, яка б допомогла їй органічно відчувати і природно поводити себе в да-ному середовищі.

### г) Гедоністична функція мистецтва

У всіх своїх творіннях мистецтво несе людям красу, прикрашає їхнє життя і слугує джерелом глибоких естетичних радощів. Гедоністична (від грец. *hedone* — приємне, самопочуття, насолода) функція є тим «магнітом», що тягне людину до мистецтва і без якого останнє просто їй непотрібне, незважаючи на його пізнавальні та ідейні достоїнності. Однак значення гедоністичної функції мистецтва не вичерпується цими її суто службовими якостями. Мистецтво дає нам насолоду остільки, оскільки форма художнього твору має високий ступінь впорядкованості, досконалу організованість згідно з особливостями змісту, що ви-ражає дана форма. Краса мистецтва є, таким чином, прямим резуль-татом дії «виробничої», «трудової», тобто творчо-активної, енергії художньої діяльності, яка веде до «конструювання» з матеріалу дій-сності певних нових «речей», схожих і несхожих водночас на реаль-но існуючі речі. Ці художні твори відіграють, як ми знаємо, і комуні-кативну, і пізнавальну, і виховну роль, але той спосіб, за допомогою якого вони створюються, надає їм естетичну цінність і тим самим породжує відповідну функцію — функцію «генератора» естетич-ного почуття людини.

У реальному житті головна цінність трудової діяльності пов'язана, ясна річ, не зі ступенем духовної насолоди, а з її практичною корис-ністю. А оскільки художнє моделювання життя виявляється звільненим від цих утилітарних цілей і створює уявні, а не реальні предмети, остільки прямою функцією художньо-творчого будівництва і постає збудження естетичного почуття, радості духовного доторку до творчої могутності людини.

Отже, гедоністична функція мистецтва обумовлена тим, що воно містить у собі і несе

назовні не тільки художню, а й специфічно естетичну інформацію про творчий дар та майстерність людини, яка створила цю високоорганізовану художню форму. Тому радість пізнання такого твору є своєрідним емоційним усвідомленням причетності глядача, читача, слухача до самого творчого акту, здатності залучитися в уявленні до великої таїни творчості. Відносна самостійність та висока суспільна цінність гедоністичної функції мистецтва пов'язані з тим, що останнє не тільки приваблює людей своїми естетичними якостями, але й формує їхній творчий потенціал, вдосконалюючи тим самим людину.

Ось чому велике мистецтво має право на безсмертя. Хай між нами та поемами Гомера, київськими церквами, картинами Рафаеля величезна історична дистанція, але ж творча міць цих творів продовжує захоплювати нас і сьогодні, прилучаючи кожного до образного мислення й майстерності геніальних художників, розвиваючи в кожній людині саме людські творчі сили.

Ще раз підкреслимо, що мистецтву притаманна поліфункціональність. Різні дослідники нараховують таких функцій понад два десятки. На наш погляд, саме проаналізовані функції відповідають за збіг загальнотеоретичної закономірності — збіг функціональної структури мистецтва та функціональної структури людської життєдіяльності. На кшталт того, що реальне життя кожної людини розгортається тією чи іншою мірою і в трудовому, і в пізнавальному, і в ціннісно-орієнтаційному, і в комунікативному напрямках, художній твір та кожний образ відіграють певним чином і гедоністичну, і просвітницьку, і виховну, і комунікативну ролі, забезпечуючи людині можливість «знаходити» у мистецтві «друге життя», життя «ілюзорне», однак у такій же мірі цілісно-різнопланове, як і її реальне життя. Тому, скажімо, «евристична» функція, що передбачає розвиток за допомогою мистецтва творчих здібностей, виявляється окремим звуженим, частковим проявом гедоністичної функції. Те саме можна сказати і про «катартичну» функцію, що виконує релаксаційну (зняття напруги) місію. Називають у літературі і «прогностичну», тобто завбачувальну, функцію, «компенсаторну» (що означає доповнення життєвого досвіду), «мнемоністичну» (мистецтво як пам'ять), «культуротворчу» тощо. Але можна побачити, що всі ці функції проявляють себе як уточнення або окремі випадки основних, про які вже йшлося.

Важливо відмітити, що поліфункціональність мистецтва виступає як цілісна органічна система, яка має динамічний характер. Справа в тому, що конкретне співвідношення різних функцій мистецтва не є постійним. Навпаки, воно морфологічно й історично змінюється. Так, в одних видах і жанрах мистецтва на перший план виступає гедоністична функція, у других — просвітницька тощо. Відповідно і спількування з художнім твором іноді буває для нас перш за все розвагою, а іноді — перш за все душевним потягінням, і ми наперед знаємо, чого хочемо від мистецтва, коли йдемо у

філармонію або в цирк. З дру-гого боку, система функцій мистецтва є достатньо гнучкою, щоб змі-нювати свій стан залежно від програмних настанов різних художніх напрямів. Так, виховна орієнтація класицизму змінилася відверто ге-доністичною орієнтацією рококо; так розрізняється вага пізнавально- просвітницьких спрямувань мистецтва в романтизмі та критичному реалізмі тощо.

---

### § 3. Художній образ — кардинальна категорія естетики

Художній образ є цілісною і завершеною характеристикою життєвого явища, що співвіднесена з художньою ідеєю твору і по-дана в конкретно-чуттєвій, естетично значущій формі. Принци-пова відмінність художнього образу від звичайного образу-уявлення полягає в тому, що художній образ є результатом пізнання того цінніс-ного аспекту буття, який метафорично прийнято називати «олюдне- ністю» світу, тоді як образ-уявлення є віддзеркаленням об'єкта як такого, звільненим від його ідейно-емоційної інтерпретації й оцінки. Достатньо порівняти, наприклад, зображення голуба в підручнику з орнітології з «Голубом миру» П. Пікассо, щоб це розрізнення впало в очі. Образ голуба у підручнику не є — і не повинен бути — художнім образом, тому що вся увага малювальника спрямована на те, щоб від-творити якомога точніше риси птаха. У П. Пікассо ж зображення пере-творилося в художній образ, який розповідає нам не про птаха самого по собі, а про його значення для людини, людства, про його соціальну цінність. Тому в малюнку П. Пікассо голуб залишився голубом, але він став водночас носієм людських почуттів, надій, ідеалів.

Таким чином, відмінність предмета пізнання мистецтва, яке створює художні образи, від предмета пізнання науки, яка віддзеркалює об'єктивні закономірності в образах наукових, потрібно бачити не в тому, що ними пізнаються різні об'єкти. Об'єкти пізнання в обох випадках однакові: природа, людина, суспільне життя, тобто дійсність, а структура предмета художнього пізнання принципово відрізняється від структури предмета наукового пізнання. Якщо останній є одно-значним у своїй об'єктивності, то для першого є характерною та дво-плановістю, яка притаманна всім цінностям: об'єктивне пов'язане тут із суб'єктивним, природне — із соціальним, матеріальне — з духовним. Більш того, значення матеріального і духовного боків у предметі художнього пізнання далеко не є однаковим. Пізнання цінності буття означає орієнтацію на пізнання духовного життя людини і суспільства як на головну і кінцеву мету, у той час як пізнання матеріального буття природи і людини виявляється лише засобом досягнення цієї верховної мети мистецтва. Крізь матеріальне до духовного — так можна було б сформулювати девіз художнього пізнання.

Ще Арістотель встановив, що на відміну від наукового поняття, яке відбиває спільні для багатьох предметів, явищ або процесів суттєві риси, художній образ розкриває загальне в одиничному. Це положення увійшло в естетичну науку й повторювалося майже всіма її представниками. Так, художній образ відтворює одиничне і в ньому осягає загальне; показує індивідуальне, розкриваючи у ньому типове; описує випадкове, убачаючи існуючу за ним закономірність. Якщо віддзеркалення дійсності обмежується відтворенням одиничного і не містить ніякого узагальнення, воно може мати документальну цінність, однак не має цінності художньої (на кшталт документальної фотографії, хронікального фільму, газетної кореспонденції, щоденникових нотаток, мемуарів тощо). Якщо ж віддзеркалення дійсності відволікається від живої конкретності явища і передає тільки загальне, сутнісне, закономірне, ми будемо мати справу з кресленням, але не з малюнком, зі схемою, але не з картиною, з науковою моделлю, але не з моделлю художньо-образною. І лише поєднуючи загальне та одиничне, мистецтво знаходить свою форму пізнання світу, що відрізняє його і від документального, і від наукового відбиття дійсності.

Завдання естетичної теорії полягає в тому, щоб викрити багато-манітні варіації співвідношення в образі загального та одиничного, оскільки в цих варіаціях виявляються особливості різних видів і жанрів мистецтва, різних художніх напрямів і стилів. Так, наприклад, якщо порівняти «Мертві душі» М. В. Гоголя або «Пікову даму» О. С. Пушкіна з їхніми казками, ми переконаємося, що в різних літературних жанрах міра індивідуалізації і міра узагальнення не є однаковими. Аналогічні розрізнення можна бачити, порівнюючи станкову картину і декоративне панно, малюнок і плакат, романс і масову пісню, сонату і марш. З другого боку, якщо засоби узагальнення, що є характерними для античного і середньовічного мистецтва, для мистецтва класицизму і романтизму, підкоряли одиничне

загальному, життєво конкретне абсолютно прекрасному або абсолютно потворному і тому не допускали індивідуалізації характеру героя, ситуації, пейзажу, то натуралізм, навпаки, виявляє прагнення до абсолютизації одиничного, зовнішнього, випадкового, доводячи свої крайні форми до відмови від будь-якого узагальнення взагалі.

Що стосується реалістичного мистецтва, то його історія пов'язана з формуванням таких художніх образів, де присутня рівновага індивідуального і загального, випадкового і закономірного. Це дозволяло О. де Бальзаку і Л. М. Толстому, В. І. Сурикову і М. П. Мусоргському досягати в зображенні людини і природи граничної життєвої конкретності, якої не знало ідеалізуюче мистецтво П. Корнеля і Н. Пуссена, І. Ф. Шиллера і Дж. Н. Г. Байрона, В. А. Моцарта і Г. Берліоза. У той же час створені класиками реалістичного мистецтва художні образи набували значення таких ємних соціально-критичних узагальнень, яких не знали ані класицизм, ані романтизм.

Але чому мистецтво вимушене осягати загальне через одиничне? Чому саме такі риси має художній образ? Справа в тому, що розкрити зв'язок між людиною і світом, між суб'єктом і об'єктом можна виключно в образній, а не абстрактно-логічній формі, як це робить наука, тому що цей зв'язок завжди є конкретним. Він утворюється взаємовідносинами між даним явищем і даною особистістю, а не між дійсністю «взагалі» і людиною «взагалі».

У художньому образі віддзеркалення дійсності виступає у вигляді її перетворення. Художній образ не може бути простою і точною копією реального об'єкта навіть у тому випадку, коли образ має, кажучи словами Д. Дідро, «портретний» характер. Діалектика об'єктивного і суб'єктивного як важлива риса художнього образу проявляється в тому, що художнє зображення, якою б великою не була його схожість з дійсністю, ніколи не буває копією, «списуванням» з натури, документально-стенографічним «фотографуванням» події. Митець завжди щось змінює, від чогось відмовляється і чимось доповнює зображувану подію, оскільки він ставить перед собою не хронікальне завдання, а художньо-творче, а воно потребує активного ставлення до життєвого матеріалу. Порівняємо будь-яку світліну з живописним або графічним портретом тієї ж людини: кожний художньо повноцінний портрет — це перетворене віддзеркалення того, з кого пишуть цей портрет. Ще більш очевидна творча активність мистецтва у тих випадках, коли образ створюється не «портретним» засобом, а засобом «збираючим». Тут художнє формоутворення базується на відволіканні від багатьох облич, фактів, подій, предметів, якихось окремих рис і на їхньому поєднанні у створюваному художником образі. Теоретично цей метод був уперше усвідомлений Сократом, а потім він багаторазово описувався мистецтвознавцями і художниками.

Як правило, митець не виявляє в конкретних явищах життя тієї міри типізму, краси, величі, низького або комічного, яку він шукає, і є вимушеним «конструювати» необхідний йому образ із окремих елементів, що здобуті ним із різних життєвих явищ. На цьому шляху можна досягти двох різних художніх результатів. Перший із них виявляється у створенні образів життєподібних, правдоподібних. Для цього треба, щоб елементи реальності, що використовує митець, були поєднані в образах мистецтва відповідно до логіки їхнього сполучення в реальності. Але художник може й нехтувати цією логікою та сполучати елементи реальності так, як у дійсності вони не сполучаються та й не можуть сполучатися. У цьому випадку образи стають неправдоподібними, фантастичними. Усі фантастичні образи кінець кінцем є не чим іншим, як перетвореним віддзеркаленням дійсності.

«Портретний» та «збираючий» засоби утворення художніх образів є характерними для тих мистецтв, природа яких зображувальна (література, театр, кіно, живопис, графіка, скульптура). Що стосується мистецтв незображувальних (музика, хореографія, декоративно-прикладне мистецтво, архітектура), то в них діалектика об'єктивного та суб'єктивного, віддзеркалення та перетворення реального світу проявляє себе інакше. У цих мистецтвах перетворення життєвої реальності виступає на перший план з особливою активністю. Який би характер не мав взаємозв'язок віддзеркалення і перетворення життя у мистецтві, його наявність є безумовним законом художнього освоєння людиною світу.

У художньому образі думка передається через емоцію, а почуття несе у собі думку. Емоційне і раціональне супроводжують один одного не тільки в мистецтві, але і в інших сферах діяльності людини. Однак емоційність у мистецтві є не додатковим елементом творчості, а необхідною частиною його змісту, що органічно забарвлює та висловлює думку, яка в ньому міститься. У науці ж, наприклад, емоція — рушійна сила у знаходженні істини, але вона не входить до неї складовим елементом. Логічні поняття також можуть бути емоційно забарвленими, але не безпосередньо, а через роботу думки, що здатна викликати асоціації, аналогії, згадки тощо (особливо в науковій полеміці). У художньому ж образі подана концентрація думки через нашарування почуттів, він апелює до людських почуттів і тому завжди викликає відповідну емоційну реакцію.

Отже, будь-який художній образ є живим поєднанням думки і почуття, свідомого та інтуїтивного, погляду і настрою, переконання і відчуття, розуміння і симпатії або антипатії — тобто він є точною моделлю тієї психологічної цілісності ціннісної орієнтації, яка притаманна буденній свідомості. Але якщо у сфері буденної свідомості особистість може тільки інформувати інших про свої оцінки і в кращому разі використати силу логічного переконання, то митець навіює свої оцінки людям, а для цього він повинен активізувати їхній емоційний зміст, повинен робити їх емоційно-виразними і емоційно-

заразливими.

Така ж закономірність діє і в галузі архітектури та прикладних мистецтв. Так само як і науковий твір, звичайна будівельна конструкція виявляє технічну думку інженера; те, що він пережив у процесі роботи, залишається поза його твором. Але, якщо він захоче і зможе виразити у формах і пропорціях не тільки інженерну думку, а й свої людські емоції і настрої, у ту ж саму мить суто технічна споруда перетворюється у художньо-технічну, у твір, що наповнений поезією. Чудо-во сказав про це один із видатних архітекторів ХХ ст. Ф. Л. Райт: «Протягом усього життя в мені працювали поет та інженер, інженер в поеті і обидва в архітекторі».

Мистецтво ХХ ст. прагне відійти від образної природи, намагається внести у твір елемент свободи — чи то конструктивно-формальної, чи то кольорової. В. Кандинський закликає «добиватися прямого абстрактного впливу твору. Тоді, з часом, розвіється можливість говорити суто художніми засобами, тоді стане зайвим позичання задля внутрішнього мовлення форм із зовнішньої природи, які дарують нам сьогодні можливість використання форми і барви...». Художник робить унікальну картину-річ, яка може нести могутній декоративний елемент, що нейтралізує пошук реальних прототипів. Окрім цього, такі напрями в мистецтві ХХ ст., як кубізм, кубофутуризм, супрематизм, демонструють бажання митців логічним, експериментальним шляхом проникнути в таїну пластичних співрозмірностей, у закони формоутворення. У «Чорному квадраті» К. С. Малевича найбільш послідовно демонструвалася вичерпаність минулих основ малярського мистецтва і граничний аскетизм запропонованої замість того художньої програми. Відмовившись від сюжету і предмета, від кольору і фактури, від пластики і перспективи, здавалося б, образотворче мистецтво зупинилося перед безоднею. Проблема художнього образу, саме його існування сьогодні набуває зовсім незнайомих аспектів, поглинає глядача неосяжним сенсорним розмаїттям, провокує митця на вільне вираження його часто-густо радикальних перетворень, коли оточуюча дійсність як модель мистецтва замінюється прагненням якомога повніше передати внутрішній стан митця, його відіння, сни, уявлення тощо.

Подібне ми бачимо і в музиці, коли вже не інтонація як сенсорна одиниця лежить у підґрунті музичного твору, але головною утворюючою одиницею виступає окремий звук, що має певну сонорну характеристику і який за дуже суворими правилами (додекафонна техніка) існує у творі. Такі ж зміни щодо розуміння і тлумачення художнього образу ми бачимо і в інших видах мистецтва. Сьогодні ще не прийшов час для адекватної оцінки радикальних перетворень у мистецтві ХХ ст., особливо в його другій половині. Ми лише можемо констатувати ці зміни та прагнути зрозуміти і пережити те, що потребує досвіду спілкування і безумовної глядацько-слухацько-читацької напруги.



### § 4. Мистецтво як художній твір. Зміст і форма художнього твору

Художній твір є результатом складного творчого процесу, який у сприйнятті виступає як нерозривна цілісність. Однак теоретичний аналіз повинен зруйнувати цю цілісність, щоб розкрити таїну її внутрішньої структури. Здійснюючи такий аналіз твору мистецтва, ми виявляємо у ньому перш за все сторону змістовну і сторону формаль-ну. Який же є принцип їхнього розрізнення?

Передусім зазначимо, що між змістом і формою немає демаркацій-них ліній. Більш того, у творі мистецтва все є формою (тому що в речовому його складі немає нічого, окрім слів, рухів, кольорів, об'ємів, звуків) і водночас все є змістом (тому що в кожному елементі його форми та в усіх їхніх обрисах міститься певний внутрішній поетичний смисл, деяке виразне значення). Тому розрізняти зміст і форму мож-на лише так, як розрізняються значення і знак, — як духовне напов-нення, духовний смисл, духовна інформація, що подана у даному творі, і як матеріальне втілення цієї інформації, цього значення, цього смислу в слові, звуці, русі, малюнку, кольорі, об'ємі. Важливо підкрес-лити, що зміст твору мистецтва знаходиться саме у цьому творі, а не поза ним — у реальному світі, або у свідомості митця. Зміст твору виступає як смисл його форми, значення складаючої її системи знаків, духовна інформація, що поширена по всій образній площині твору і має здатність випромінювання.

Разом з тим і зміст, і форма мають свою внутрішню структуру, котру нам належить розкрити.

Подвійна пізнавально-оціночна природа художньої інформації ви-ступає у змісті конкретного твору як діалектична єдність теми і по-етичної ідеї цього твору. Відразу звернемо увагу на неможливість, як це трапляється, ототожнення поняття «тема» і поняття «сюжет». Спра-ва в тому, що сюжет — це конкретна подія, яка зображується в романі, картині, п'єсі або фільмі, це конкретна дія і взаємодія героїв твору. Коли ж мова йде про тему художнього твору, то мається на увазі деяка життєва проблема (моральна, політична, релігійна, філософська, есте-тична), яка тлумачиться в цьому творі, життєве питання, яке у ньому поставлене і на котре він так чи інакше відповідає. Скажімо, «тайна вечерея» — сюжет, що неодноразово вибирався живописцями, але він приваблював митців не сам по собі, а тому що саме у «тайній вечері», у цьому сюжеті з необхідною мистецтву гостротою та очевидністю розкривається велика тема — тема довіри і зради.

Уже звідси можна констатувати, що поняття «тема» визначає щось загальне і загальнозначуще, а «сюжет» — щось одиничне і конкретне; сюжет — це зовнішня дія, яку ми безпосередньо сприймаємо, коли дивимося на картину, сцену, екран або читаємо повість, а тема — внут-рішній смисл цієї дії, котрий нам потрібно зрозуміти, але який не можна ані побачити, ані почути; нарешті, сюжет є фізичним, мате-ріальним процесом, відтвореним засобами мистецтва, а тема — це духовна проблема, яка поставлена рухом самого суспільного життя, духовна колізія (моральна, релігійна, філософська та ін.) людських взаємовідносин.

Ми вже бачили, що мистецтво є здатним відбивати і пізнавати будь- які матеріальні явища і процеси, але вони цікавлять його не самі по собі, а лише у тій мірі, в якій вони поєднані з духовним змістом люд-ського життя. Тому ані фізична, ані матеріальна, ані біологічна, ані економічна, ані технологічна проблеми безпосередньо не можуть ста-ти темою художнього твору. Якщо тема будь-якої інженерної конструк-ції визначається тим матеріально-технічним завданням, яке вирішує інженер, будівник, робітник, то тема архітектурної споруди або ху-дожньо сконструйованого предмета — це його суспільна функція, тобто соціальне призначення даної технічної конструкції (наприклад, функція жилого будинку, палацу культури, храму тощо). Такий саме характер має тема художнього твору і в тих випадках, коли мистецтво звертається до зображення явищ природи або речей: саме соціально значуще до них ставлення, а не власне їхнє буття завжди виступає у темі пейзажу або натюрморту в живописі, пейзажній ліриці в поезії і музиці. Це може бути тема самотності або тема бунту, тема підкорен-ня людиною природи або тема її поєднання з природою, але завжди це якийсь аспект взаємовідносин

людини й оточуючого світу. Тема натюрмортів А. Матісса — це захоплення людини красою яскравого багатобарвного світу, а тема натюрмортів Р. Гуттузо — ставлення людини до плодів і засобів власної праці. Тому французький митець будує сюжет натюрмарту на взаємозв'язку лимонів, золотих рибок і декоративної тканини, а італійський майстер — на співвідношенні картоплі, корзини і кліщів.

Таким чином, віддзеркалюючи духовний зміст суспільного життя, тематичний шар виявляється шаром змісту мистецтва, тоді як сюжет є шаром художньої форми, образною конкретизацією теми. Ось чому у творах пригодницького й детективного жанрів гострота та роз-важальність сюжету бувають зворотно пропорційними багатству і гли-бині змісту, а твори, сюжет яких є гранично простим і не дуже цікавим, виявляються досить часто дуже й дуже змістовними.

Яким би значущим не був зміст теми художнього твору, вона сама не може вичерпати його художню цінність. Справа в тому, що одна і та ж тема може зовсім по-різному тлумачитися. Порівнявши, наприклад, вирішення «теми Дон Жуана» у Ж. Б. Мольєра, Дж. Н. Г. Бай- рона і О. С. Пушкіна, або теми «нової людини» у романах І. С. Тургє- нева, М. Г. Чернишевського і Ф. М. Достоевського, або теми приниз-ливої для людей рабської праці у творах І. Ю. Рєпіна і Н. О. Касаткіна, Г. Курбе і К. Менье, ми чітко визначимо, що тема твору — це лише один бік його змісту, другий же бік — осмислення теми художником, її тлумачення, її конкретна ідейно-поетична інтерпретація. Тема твору мистецтва, про що вже йшлося, це тільки питання, що поставив худож-ник, життєва проблема, яка його зацікавила. Вирішуючи цю проблему, митець перетворює тему свого твору в поетичну ідею, і тільки таке перетворення несе в собі всю повноту художнього змісту.

Діалектика художнього змісту обумовлює діалектичну структуру художньої форми, що його втілює. Форма не є самостійно існуючим предметом, а виступає стороною конкретного цілого, другою сто-роною якого є зміст. «Очищення» форми від змісту може бути здій-снене тільки в абстракції, тільки в теоретичному аналізі. Немає ніяких способів, за допомогою яких можна було б реально отримати, напри-клад, форми руху матерії без самої матерії, форми державної влади без самої влади, форми мислення без самих думок. У реальному існуван-ні будь-яких предметів, явищ, процесів форма є невід'ємною від зміс-ту, бо вона є не що інше, як оформленість цього змісту.

Форма кожного художнього твору є сукупністю багатьох компонен-тів. До них належать сюжет, композиція, ритм, пластика, колорит, мелодія, гармонія, рима тощо. Аналіз усіх цих елементів художньої форми показує, що вони по-різному пов'язані зі змістом і

матеріалом. Для прикладу розглянемо картину Л. Рембрандта «Блудний син». Її зміст розкривається перш за все у драматичному сюжеті і психологічно поглиблених характерах персонажів. Без цих елементів форми даний твір взагалі б не міг існувати, саме вони є безпосередньою образною конкретизацією його змісту. Очевидним є і те, що певні моменти по-етичного змісту картини проявляються і в її композиції, її кольоровому устрою, її світлотіньовій «партитурі», навіть в її розмірі і формі, — тільки завдяки цьому той, хто дивиться, з першого погляду відчуває драматичну напругу події і одночасно її заключне примирення. Однак необхідно визнати, що барвносвітлове рішення полотна і всі інші його зовнішні особливості перебувають у більш тонкому і віддаленому зв'язку з його змістом, ніж сюжет і характери діючих осіб. Тому, хоча чорно-біла репродукція нескінченно збіднює твір, вона все ж дає можливість досягнути його основний художній смисл.

Безпосередньо колорит картини є пов'язаним з особливостями її матеріалу — олійного живопису. Кольоровий устрій полотна залежить від кольорової та світлової сили олійних фарб, від густоти, пастоної фактури барвного тіста, від його здатності кластися мазком та від іншої його здатності — перекривати один колір іншим так, щоб нижній кольоровий шар просвічував крізь прозору плівку верхнього (так зване «лесування»). Тому, якщо б ми уявили собі «Блудного сина» виконаним у техніці фрески або мозаїки, темперою або аквареллю, колорит твору виявився б зовсім іншим; проте його сюжет і характери героїв суттєво не змінилися б, бо ці елементи художньої форми вельми віддалено пов'язані з особливостями матеріалу. Зв'язок цей безсумнівно існує — достатньо зауважити, що лише олійний живопис за його властивості дозволяє дати таку тонку і складну психологічну характеристику людині і створити такі трепетно-нюансовані обставини події, які є необхідними у «Блудному сині». Не випадково живопис навчився відтворювати неповторно-індивідуальне і миттєве в людині і природі (психологічний портрет, пейзаж імпресіоністів) лише тоді, коли оволодів олійними фарбами. І все ж є безсумнівним, що зв'язок сюжету і характеристик з матеріалом живопису не є настільки прямим і однозначним, як зв'язок даних елементів форми зі змістом картини. Ті ж самі закономірності можна виявити і в поезії, і в музиці.

Отже, поєднання духовного змісту мистецтва з матеріалом здійснюється у різних шарах, або рівнях, форми різним способом: у «верхньому» шарі вплив матеріалу виявляється більш сильним, ніж вплив змісту, у «нижньому», глибинному, шарі форма відносно менше залежить від характеру матеріалу і більш безпосередньо пов'язана зі змістом. Елементи форми, що знаходяться у «нижньому» шарі, і створюють внутрішню форму мистецтва, а елементи, що лежать у «верхньому» шарі, — зовнішню його форму. До перших належать сюжет і характери, взаємозв'язок яких є образною структурою художнього змісту, образним засобом його розвитку; до других належать усі зображувально-виразні засоби мистецтва, які важко перелічити, бо в кожному виді мистецтва вони своєрідні і різнопланові; у цілому ж зовнішня форма — це безпосередня чуттєва реальність художнього змісту або конкретно-чуттєвий засіб його матеріального втілення.

Такою є складна побудова художньої форми. Процес матеріалізації художнього змісту у формі можна уподібнити рухові з глибини на по-верхню; поступово розливаючись по всіх «рівнях» форми, зміст за-нурюється на кожному з них у всі її «чарунки» і «клітинки». Сприй-няття ж твору мистецтва іде зворотнім шляхом: ми схоплюємо перш за все шар зовнішньої форми, оскільки тільки його можна безпосеред-ньо побачити і почути, і осягаємо образний смисл чуттєво сприйнятих нами споріднень звуків, слів, кольорових плям, об'ємів, а потім, по-ступово проникаючи у глибини твору, схоплюємо смисл внутрішньої його форми. У результаті — уся повнота художнього змісту виявляється охопленою нашим переживанням і розумінням. Так побудова худож-нього твору визначає характер його сприйняття.

### Питання для самоконтролю

1. Характеристика процесу формування художньо-образного мислення.
2. Основні функції мистецтва.
3. Характеристика художнього образу.
4. Поняття змісту та форми в мистецтві