Література

1. Бакрадзе К.С. Проблема диалектики в немецком идеализме / К.С. Бакрадзе // Избранные философские труды – Т. 1. – Тбилиси : Изд-во Тбилисского университета, 1981. – С. 27-241.
2. Шеллинг Ф.В.Й. Система трансцендентального идеализма / Ф.В.Й. Шеллинг // Сочинения в 2 т. – Т. 1. – М. : Мысль, 1987. – С. 227-489.
3. Blosser Philip, Shimomisse Eiichi, Embree L. Japanese and Western Phenomenology / Philip Blosser. – New York : Springer, 1997. – 476 p.
4. Deluxe Frank. F.W.J. Schelling: Toward an aesthetic understanding of the world [Електронний ресурс] / Frank Deluxe. – 2003. – Режим доступу: http://everything2.com/user/frankdeluxe/writeups/F.W.J.+Schelling%253A+Toward+an+aesthetic+understanding+of+the+world
5. Grant I. H. Philosophies of nature after Schelling / Iain Hamilton Grant. – London ; New York : Continuum International Pub. Group, 2006. – 246 p.
6. White Alan. Schelling: an introduction to the system of freedom / Alan White. – New Haven : Yale University Press, 1983. – 201 p.

Summary

Makh Y. The Aesthetic Potential of F. W. J. Schelling's Philosophy. *The article investigates the features of epistemological concept of F. W. J. Schelling, the basic binary oppositions on which the philosophical concept of Schelling was based are analyzed. They are nature and person, objective and subjective, real and ideal. The factors that have led to aestheticisms of epistemology of Schelling are revealed. The logic of mutual influence between epistemological and aesthetic Schelling's philosophy is revealed. Schelling's aspiration to overcome limitations of purely rational cognition has led to his appeal to the irrational points (intuition, imagination, fantasy). His understanding of art as emanation of the absolute defines aesthetic character of cognition.* Keywords: *aesthetics, epistemology, intuition, object, subject, artistic expression, sensation, reflection, cognition.*

УДК 111.852:7.01

© Лариса Мізіна

Східноукраїнський національний університет імені Володимира Даля

ДІАЛЕКТИКА ВНУТРІШНЬОГО І ЗОВНІШНЬОГО В МИСТЕЦТВІ

У статті розглянуто категорії «внутрішнє» та «зовнішнє» в контексті: 1) особливостей художньо-образного зображення життя в мистецтві; 2) розуміння естетичної сутності мистецтва; 3) співвідношення форми та змісту в мистецтві; 4) співвідношення мистецтва та інших форм культури (релігії, моралі, політики); 5) історичного руху мистецтва, зміни структурної функції художніх конструктивних елементів. Розглянуто співвідношення понять внутрішньої та зовнішньої форми, конкретної та абстрактної форми. Розкрито взаємозв'язок понять внутрішнього та небайдужого, зовнішнього та байдужого. Основою переходу зовнішнього у внутрішнє в мистецтві є високий ступінь небайдужості художника (у процесі художньої творчості) та реципієнта (у процесі сприйняття художнього твору). Ключові слова: *внутрішнє, зовнішнє, мистецтво, внутрішня форма, зовнішня форма, небайдуже та байдуже.*

Категорії «внутрішнє» та «зовнішнє» є найбільш універсальними поняттями, котрі розподіляють увесь світ, усі наявні системи на те, що звернено до інших систем і може бути схоплено людиною на рівні відчуттів, і те, що існує в системі як структура, сутність, смисл, функція, тобто те, що може виявляти себе зовнішньо тією чи тією мірою. Будь-яка річ як певна цілісність має зовнішню і внутрішню сторони. Між тим, ці категорії мають і більш глибокий філософський, культурологічний, етичний та естетичний смисли.

Різноманітність проблематики внутрішнього і зовнішнього розкриває себе в контексті тих бурхливих соціально-економічних і політичних подій, що були характерними для XX століття і залишаються *актуальними* для сьогодення. Цей період було позначено також загостренням боротьби у сфері мистецтва. Безумовно, між представниками окремих художніх напрямів, течій, шкіл завжди існували непрості стосунки, розбіжність художніх позицій часто переростала у війну естетичних принципів. Але минуле століття розставило нові акценти в художньо-естетичній боротьбі, яка відбувалася в умовах появи ще невідомих до того мистецьких явищ, в умовах

радикальної переорієнтації художньо-творчих пошуків. Глибина зазначених процесів зумовлює потребу в розкритті їхньої багатоаспектності з позиції категорій внутрішнього і зовнішнього. Виявлення цих аспектів і є *метою* пропонованої *статті*.

У мистецтві проблема співвідношення внутрішнього і зовнішнього – це, перш за все, проблема художнього перетворення життєвої реальності відповідно до мети художника. Твір мистецтва повинен створювати певну умовність життя для того, щоб людина могла пережити зображуване як власний момент буття. «Форма життя» як форма розв'язання естетичних суперечностей в мистецтві має подвійний смисл. З одного боку, це виявляється в суто зовнішній подібності певних сторін життя та відповідного їх зображення в різних видах мистецтва, що є неодмінним моментом буття художнього твору як соціального явища. З іншого – «життя» (життя людини як суспільного суб'єкта) є дуже широким поняттям, що віддзеркалює всю суперечливість сутності людини, багатство її взаємин з іншими людьми, її взаємозв'язків з природою та суспільством, її духовний світ. Саме тому, що життя постає єдністю внутрішньої сутності та зовнішнього вияву, «форма життя» в мистецтві, безумовно, передбачає зображення дійсного виявляння життя. Разом з тим, мистецтво цікавить не зовнішнє саме собою, а зовнішнє як вияв внутрішнього, інакше кажучи, мистецтво цікавить саме відношення зовнішнього до внутрішнього, що породжує проблему вияву внутрішнього в зовнішньому.

Категорії «внутрішнє» і «зовнішнє» перехрещуються з категоріями «сутність» і «явище», «форма» і «зміст». Зазначені пари категорій не є абсолютно тотожними, але в історії естетичної думки склалося так, що в аналізі мистецтва та його історії переважне місце займали категорії «форма» і «зміст». Можна сказати, що останні підмінили собою категорії «внутрішнє» і «зовнішнє». Понад те, «стосунки» між формою та змістом, крізь призму яких виключно розглядалися всі проблеми внутрішнього і зовнішнього в мистецтві, набули надзвичайно драматичного характеру. Саме зв'язок форми і змісту став у XX столітті однією з центральних проблем естетики. Дискусії точилися довкола питання, що є панівною стороною в мистецтві – форма чи зміст?

Відповідь на це запитання цілком залежить від того, який смисл ми вкладаємо в поняття «форма» та «зміст». Відповідно, багатозначність цих понять утворює досить розмаїту картину розв'язання проблем естетичної теорії мистецтва. Між тим, слід наголосити, що в історії наукової думки ці поняття не завжди використовувалися нарівно, понад те, категорія форми має набагато складнішу долю, ніж категорія змісту. Якщо смислове значення змісту майже не змінилося з часів Античності та Середньовіччя, коли його тлумачили як тему, сюжет, а також ідейний або релігійний сенс, то історія форми відзначена різноманітністю смислового наповнення.

Зокрема, В. Татаркевич виокремлює в історії естетичної думки якнайменш одинадцять смислових значень поняття «форма». Серед них і ті, що спочатку не використовувалися для характеристики мистецтва (аристотелівська субстанційна форма, що складала понятійну суть предмета, та кантівська апріорна форма пізнання), і ті, що безпосередньо вживались в естетичному аналізі мистецтва. До останніх належать, зокрема, уявлення про форму як: 1) уклад частин (протилежне поняття – елементи, частини); 2) те, що безпосередньо пропонується органам чуття (протилежне поняття – зміст у значенні «смисл»); 3) межу чи контур предмета (протилежне поняття – матерія, матеріал); 4) сталі, узвичаєні феномени мистецтва (жанри, стилі та ін.); 5) роди чи відміни мистецтва; 6) знаряддя, призначені продукувати форми, тощо. [9, с. 205–230]. Ця класифікація певною мірою репрезентує смислову багатозначність категорії «форма» та відповідність кожного смислового нюансу певному поняттю, зокрема з поняттям «зміст» «форма» співвідноситься лише в одному аспекті, а саме – у значенні «зовнішній вигляд».

Неоднозначність тлумачення художньої форми в історії естетичної думки ставить перед нами запитання щодо співвідношення сучасних і попередніх визначень цього поняття. Історична логіка взаємозв'язків «змісту» та «форми» полягає в тому, що смислові значення цих понять немовби міняються місцями. Якщо сказати точніше, йдеться про обмін місцями термінів. Тобто те, що колись називали формою, пізніше, в іншому історичному і філософсько-естетичному контексті стали називати змістом. У своєму дослідженні історії поняття «ідея» Е. Пановські, характеризуючи лише один факт з цієї історії, зазначав, що «схоластично зорієнтована теорія мистецтва маньєризму, для котрої, з одного боку, "сюжет" був рівнозначним поняттю "ідея", а з іншого – "ідея" була рівнозначна "формі"…, у деяких випадках могла вживати слово "форма" там, де ми зараз поставили б слово "зміст"» [7, с. 153–154]. Між тим, саме з епохи Ренесансу почалася, як зауважив О. Шпенглер, «дивна і нескінченна суперечка про "форму" і "зміст" в художньому творі» [10, с. 356]. Саме з цієї епохи ропочинається історія уявлення про другорядність, підпорядкованість форми відповідно до змісту. В. Татаркевич з цього приводу зауважує, що поетика цієї доби «до змісту залічувала задум (inventio) та ідею (sententiae), а до форми – вираження (evolutio)» [9, с. 215–

216]. І що важливо, вже тоді деякі дослідники (Фракастро і Кастельветро) «називали форму знаряддям (stromento), висловлюючи певність у її службовій ролі» [9, с. 216].

Зазначена плутанина, якщо враховувати історію попередньої естетичної думки, не є випадковістю і не є простим свавіллям або виявом якогось нерозуміння з боку маньєристів. То вже певна закономірність, котра виявляє себе в багатьох конкретно-історичних естетичних теоріях, а однією з причин подібної ситуації є вихідна багатозначність зазначених понять, що має свої витоки ще в античній філософії та в дальшій історії породжує нові, іноді несподівані, варіанти співвідношення смислів. Скажімо, для найближчої до нас в історичному часі та просторі марксистської естетики було притаманне прагнення дати найширші, узагальнені визначення зазначених категорій, але поєднання кількох різнопланових смислових аспектів в одному загальному визначенні виявилося дещо еклектичним і не сприяло більш глибокому дослідженню формо-змістовних зв'язків.

Звернімося до найбільш характерних визначень. «Художній зміст – це специфічна для мистецтва ідейно-емоційна, образно-естетична сфера значення та смислу, що має системну впорядкованість» [1, с. 8]. «Внутрішня форма – спосіб вияву та перетворення упорядкованості змісту в упорядкованість форми, інакше кажучи, структурно-композиційний аспект художнього твору» [1, с. 31]. «Зовнішня форма – матеріально-зображальні засоби, що у певний спосіб організовані для втілення змісту та внутрішньої форми» [1, с. 31]. В останньому визначенні ототожнено поняття «форма» та «засоби», що приводить до підміни зв'язку в системі «зміст – форма» зв'язком у системі «мета – засіб», унаслідок чого змісту надаються властивості мети, а формі – властивості засобу.

Слід зазначити, що ті елементи художнього твору, які у наведених визначеннях віднесено до зовнішньої та внутрішньої форми, а також до змісту, у свій час відповідали різним смисловим значенням категорії «форма». Наприклад, внутрішню форму ототожнили з композицією, яка, з одного боку, співвідноситься зі змістом, з іншого – із зовнішньою формою. В історії естетичної думки це значення форми відповідало її тлумаченню як укладу певних частин та співвідносилось не з поняттям змісту, а з поняттям елементу, частини. У радянській естетиці до зовнішньої форми віднесли також і матеріал. В історії ж естетичної думки «матеріал», або «матерію», називали протилежністю «форми» в значенні «контур предмета» (у теорії пластичних мистецтв) або в аристотелевому значенні.

Якщо узагальнити всі метаморфози, що відбулися з поняттями «форма» та «зміст» у радянській естетиці, то ми отримаємо таку картину. По-перше, у поняття «зміст» перейшло те значення, що вкладав у поняття «форма» Аристотель, а поняттю «матерія», яке в історії філософської та естетичної думки завжди протистояло «формі», надали значення «форми», причому сама матерія була розподілена на дві сфери: це матеріал як речовина, що використовується в процесі творчості (зовнішня форма), і життєвий матеріал, який було віднесено до одного з рівнів змісту мистецтва. Якщо звернутися до аристотелевої концепції форми, де форма протистоїть матерії, то ми побачимо, що деякі важливі риси форми, зокрема її пріоритет стосовно матерії, були перенесені на зміст. Отже, з поняттєвих пар «уклад – елемент», «контур – матерія», «форма – матерія» були вилучені поняття «уклад», «контур», «матерія» та об'єднані в понятті «форма», де «контур» та «матерія», а також «зовнішня даність» як традиційна протилежність «змісту», опинилися разом у понятті «зовнішня форма», а поняття «уклад» було віднесено до внутрішньої форми.

Зазначена смислова еклектика зумовлює потребу у визначенні меж застосування певних категорій і їхніх смислових значень. Ураховуючи смислову багатозначність поняття «форма», неможливо встановити певні загальні закономірності щодо «форми взагалі», оскільки зв'язок між формою та змістом в одній смисловій площині не є тотожним їхньому зв'язку в іншій площині.

Враховуючи тенденцію повернення в естетиці до традиції розуміння мистецтва як формотворення, варто зазначити, що ця ідея буде продуктивною й матиме сенс, якщо їй буде відповідати значення «форми» як «виразно-смислової цілісності» художнього твору [5, с. 8], якому, між тим, суперечить значення «форми» як мовних засобів і композиційних прийомів мистецтва. Останнє значення цієї категорії «не працює» також і у випадку розв'язання проблеми співвідношення внутрішніх та зовнішніх чинників історичного розвитку мистецтва.

У науковій літературі, яка присвячена зазначеній проблемі, склалася парадоксальна ситуація: під внутрішніми чинниками розуміють те, що називають формою (як зовнішньою, так і внутрішньою), а саме – історичний рух художньої мови. Під зовнішніми чинниками розуміють, як правило, культурний менталітет, факти соціального життя, релігійні та моральні погляди тощо, тобто все те, що у перетвореному вигляді становить ідейний і тематичний зміст мистецтва. За цією логікою, сутність мистецтва полягає саме у формі, у тому, щоб бути формою … будь-якого соціального змісту. Особливо розповсюдженим є уявлення про «релігійний зміст у художній формі». Якщо ж відштовхуватися від розуміння форми як сторони, підпорядкованої змісту, то,

відповідно, створюється уявлення про службове, другорядне місце мистецтва в системі духовної культури. Тому будь-які спроби з'ясувати, у чому ж полягає самоцільність та самоцінність мистецтва, ведуть до визначення художньо-естетичної сутності мистецтва як форми, але в її обмеженому значенні як засобу вияву змісту.

Розв'язання вищезазначеної проблеми залежить, певною мірою, від більш уважного розгляду концепції Ґ. Геґеля. Зазначимо, що з усієї різнобічності смислових зв'язків категорії «форма», що була виявлена Ґ. Геґелем (форма і сутність, форма і матерія, форма і зміст), подальшою науковою думкою було виділено саме аспект зв'язку форми та змісту. Ґ. Геґель розглядав зв'язок між формою та змістом як взаємозумовлений, але заперечував уявлення про суттєвість та самостійність змісту і, відповідно, несуттєвість і несамостійність форми, її залежність від змісту. Він зазначав, що насправді обидва визначення однаково суттєві, що не існує безформного змісту [2, с. 298]. Більш того, «зміст є тим, що він є, лише завдяки тому, що він містить у собі розвинену форму» [2, с. 299]. Ґ. Геґель відкидає будь-яку можливість існування в мистецтві дуже гарного змісту, котрий, разом з тим, не має належної форми. Він підкреслював, що «тільки ті твори мистецтва, у котрих зміст і форма є тотожними, є справжніми творами мистецтва» [2, с. 299]. Геґелівська «тотожність» форми і змісту означає, власне, не «відповідність», а буквально їхній збіг.

На думку Ґ. Геґеля, «у художньому творі немає нічого такого, що не мало б суттєвого стосунку до змісту та не висловлювало б його. Те, що ми назвали змістом, значенням, є дещо просте саме в собі, сам предмет, що зведений до своїх найпростіших, хоча й всеохопних визначень, на відміну від виконання. Так, наприклад, можна розказати зміст книги в кількох словах або реченнях, і в книзі не повинно зустрічатися нічого іншого, крім того, що ми в загальному вигляді вже зазначили в переказі її змісту. Ця тема, яка складає основу виконання, є дещо абстрактне, і лише виконання – дещо конкретне» [3, т. 1, с. 103]. Тотожність змісту та форми характеризує художній твір передусім як кінцевий результат мистецької діяльності, як завершену цілісність, що має певну структуру і певний смисл. У своєму онтологічному статусі твір – немовби жива тканина, кожний елемент якої органічно вписується в її смислову структуру. Між тим, кожного разу, коли суб'єкт вступає в контакт з художнім твором як певною конкретною цілісністю, він здійснює операцію абстрагування.

Тому ми можемо говорити про конкретні зміст і форму, котрі створюються тільки в процесі конкретного формоутворення, і про абстрактні зміст і форму, які характеризуються усталеністю та завдяки своїй абстрактності мають властивість переміщуватися в історичному просторі та часі. Уточнімо нашу думку щодо співвідношення зазначених понять, підкреслюючи те, що саме поняття абстрактної форми тут є ключовим. Поняття абстрактного вказує на «відірваність» окремих художніх елементів від конкретного художнього тексту.

У контексті розкриття діалектики абстрактної і конкретної форми наведемо приклад. Порівнюючи дві картини, написані Н. Пуссеном на одну й ту саму тему «Et in Arcadia Ego», Е. Пановські зазначає, що в другій версії теми «ми бачимо остаточний розрив із повчальною середньовічною традицією. Елементи драматизму та несподіванки відсутні. Замість групи з двох чи трьох аркадців, що наблизилися зліва, перед нами чотири фігури, що симетрично розташовані по обидва боки надгробного пам'ятника. Дещо жахливе та несподіване вже не перегороджує їм шлях, навпаки, вони переймаються тихою розмовою та задумливим спогляданням. Один пастух осів на коліна, немовби перечитуючи напис. Інший обговорює її з миловидною дівчиною, що застигла в спокійній задумливій позі. Третій охоплений мрійливою меланхолією. Надгробок – проста прямокутна плита, зображена не в перспективі, а розміщена паралельно до площини картини, голова смерті і зовсім відсутня. Отже, перед нами принципово інше тлумачення. Мешканці Аркадії вже не стільки стривожені невблаганним майбутнім, скільки заглиблені у солодкі роздуми про прекрасне минуле… Луврське полотно Пуссена зображає вже не драматичне зіткнення зі Смертю, а споглядальну зосередженість на ідеї смертності. Трохи закамуфльований моралізм залишає місце відверто елегійному світовідчуттю» [8, с. 349].

У цьому випадку, сюжет як абстрактна форма залишився незмінним, а конкретна форма-зміст суттєво змінилася. Е. Пановські називає кілька можливих причин такої зміни. Це і зміна суспільних настроїв, і прагнення маляра до більшої відповідності принципам класицизму, і більш глибоке знайомство Пуссена з літературою про Аркадію, і, нарешті, знайомство з поетичним твором Якопо Саннадзоро «Аркадія», що був написаний у 1502 році, у якому головною емоційною нотою було саме елегійне почуття. Тут не можна сказати, що новий зміст визначив нову форму, оскільки і «змістовні», і «формальні» (з погляду традиційних уявлень радянської естетики) елементи мали однаково абстрактно-формальний характер до свого втілення у живу тканину художнього твору.

Н. Пуссен був не єдиним художником, що звернувся до цього сюжету, але кожного разу ми бачимо, як змінюється конкретна форма-зміст. Уся історія мистецтва насичена подібними прикладами. Звичайно говорять про «вічні» теми, що знаходять різне втілення у творах різних історичних епох, художніх напрямів, видів і жанрів мистецтва. Тут можна нескінченно перераховувати ці теми і розглядати, де і як вони були художньо оброблені. Можна згадати й так звані рімейки в сучасному кінематографі для того, щоб ще раз підкреслити створення в кожному подібному випадку зовсім нового, неповторного художнього твору.

Категорія абстрактної форми посідає значне місце в характеристиці не тільки окремого акту художньої творчості, а й історико-художнього процесу. Підкреслимо, що ці дві сторони художньої діяльності органічно пов'язані, оскільки творення мистецтва відбувається не на абстрактному рівні, а в конкретному художньому діянні. Окремий художньо-творчий акт силою почуття і натхнення художника синтезує абстрактно-формальні елементи.

В арсеналі абстрактних форм можуть бути теми, мотиви, сюжети, принципи та методи їхнього висловлення (видові, жанрові, стильові). Кожне неповторне їх поєднання в конкретній формі породжує новий почуттєвий відтінок, нове емоційне забарвлення. Сюжети, теми, мотиви не визначають характеру стилю, художнього напряму. Один і той самий сюжет, наприклад, може бути висловленням почуття і прекрасного, і трагічного, і комічного, і піднесеного.

Отже, в історії естетичної думки саме Ґ. Геґелю належить пріоритет у дослідженні співвідношення форми та змісту, доведення тези про їхній органічний зв'язок в мистецтві, неможливість існування художнього змісту поза художньою формою. Надалі в естетичній літературі ця ідея знайде свої різноманітні варіації залежно від дослідницьких позицій. Наприклад, Б. Кроче ототожнював відношення між двома парами категорій «форма і матерія» та «форма і зміст», що означало фактично ототожнення понять «матерія» і «зміст». Під «матерією» він розумів «естетично необроблену емоційність або враження», а під «формою» – «духовну активність» [6, с. 25]. Б. Кроче наголошував, що «ми повинні відкинути як те твердження, котре ототожнює естетичний факт з одним лише змістом (або простим враженням), так й інше твердження, котре зводить його до поєднання форми зі змістом або до вражень плюс висловлення. В естетичному факті висловлювальна активність не просто приєднується до факту вражень – ці останні перероблюються нею та оформлюються. Вони знову з'являються, так би мовити, у висловленні, як вода, котра, проходячи через фільтр, з'являється знову, залишаючись тією самою і разом з тим стає іншою, з іншого його кінця. Естетичний факт, отож, є формою і тільки формою» [6, с. 25-26]. «Зміст, дійсно, припускає перетворення на форму; але оскільки він не перетворений у неї, він не має ніяких певних якостей; ми про нього не знаємо нічого. Він стає естетичним змістом не раніше того, коли виявляється дійсно перетвореним» [6, с. 26].

Зазначену проблему не обійшов увагою у творчих пошуках і Ж. Дерида. Розмірковуючи над суттю самоцільності письма, над його властивістю «звільняти та, водночас, творити смисл» [4, с. 20], Ж. Дерида зазначає, що «писати – це знати, що не явлене в букві не має іншої оселі, не чекає нас як наказ у будь-якому ... божественному розумінні. Смисл повинен дочекатися, поки його висловлять або запишуть, щоб у собі поселитися і стати тим, чим на відміну від себе він є: смислом» [4, с. 18]. «Смисл ні до, ні після акту» [4, с. 19]. «Отже, просте передування Ідеї або внутрішнього замислу щодо твору, котрий начебто його лише висловлює, є, судячи з усього, передсудом: передсудом традиційної критики, що називається ідеалістичною» [4, с. 19]. Ці міркування автора, насправді, є ще однією спробою показати, що смисл (зміст) існує тільки у закінченому творі. З одного боку, Ж. Дерида повторює думку Ґ. Геґеля, з іншого – відмежовується від його об'єктивного ідеалізму. Але не можна заперечувати, що потенційна можливість подібного відмежування міститься вже в самій геґелівській теорії. Аналіз різних підходів до розв'язання проблеми співвідношення форми і змісту кожного разу підтверджують думку, згідно з якою поза художнім твором ми можемо говорити лише про абстрактні зміст і форму.

Абстрактна та конкретна форма є лише одним аспектом «формальної» проблематики, іншим її аспектом є внутрішня та зовнішня форма. Вважається, що саме Ґ. Геґель зробив значний внесок у вчення про зовнішню та внутрішню форму. На наш погляд, цей висновок є результатом не зовсім вдалої інтерпретації геґелівського тексту. Йдеться про те, що сам Ґ. Геґель не вживав поняття «внутрішня форма», розмірковуючи про «внутрішнє» та «зовнішнє» взагалі і зокрема у формі (внутрішнє та зовнішнє як сторони форми). Звернімося ще раз до тексту: «… Форма водночас і міститься в самому змісті, і постає як дещо зовнішнє щодо нього. Ми маємо тут подвоєння форми: по-перше, вона як рефлектована в саму себе – зміст; по-друге, вона як нерефлектована в саму себе – зовнішнє, байдуже для змісту існування» [2, с. 298]. У цьому визначенні співвідношення категорій форми і змісту варто, на наш погляд, звернути увагу на

поняття «рефлексія». Саме рефлексія проводить межу між формою та змістом. Коли форма є нерефлектованою, тобто коли вона не звернена сама в себе, вона є зовнішньою, байдужою. Рефлексія ж робить форму змістом. Тільки осмислення форми розкриває перед нами зміст. Процес осмислення форми – це і є процес її перетворення на зміст. Цей процес має, перш за все, пізнавальний характер і визначає гносеологічний аспект цієї проблеми.

Зазначимо, що Ґ. Геґель вживає поняття зовнішнього поряд із поняттям байдужого, і це не випадково. Вже стало аксіомою розуміння людини як єдності її зовнішнього вигляду та внутрішнього, духовного світу. При цьому співвідношення між ними може бути таким, що зовнішнє, наприклад, не відповідає внутрішньому. Отже, тут фіксується певна байдужість зовнішнього вигляду відповідно до внутрішнього світу людини. Між тим, поняття зовнішнього вживається ще й в іншому смислі. Йдеться про людину та її навколишній світ, який є зовнішнім щодо неї. Як людина сприймає цей світ, що для неї є важливим та прийнятним? Що стає для неї небайдужим, тим, що вона приймає як своє, як внутрішнє, а що залишається байдужим, тобто зовнішнім? В основі перетворення зовнішнього на внутрішнє лежить високий ступінь небайдужості людини. Осмислення форми – процес пізнання, рухомий почуттями; своєю чергою, результат цього пізнавального процесу стає основою інших почуттів. Ці почуття можна назвати розумними, але не в тому сенсі, що вони контролюються розумом, а в тому, що вони виникають на ґрунті певного людського досвіду та перетворюються на власне, внутрішнє багатство особистості.

Зазначена закономірність співвідношення внутрішнього та зовнішнього стосується й мистецтва: і процесу художньої творчості, який ґрунтується на високому ступені небайдужості художника до певних сторін життя, і процесу сприйняття художнього твору. Ця закономірність виявляє себе і в історико-художньому процесі.

Узагальнюючи сказане вище, зазначимо, що у співвідношенні категорій «форма» і «зміст», остання категорія не є панівною, тому підлягає сумніву одне з традиційних тверджень естетики – «зміст визначає форму». В онтологічному аспекті художній твір є цілісністю, де форма і зміст складають єдине, органічне ціле, – конкретну «форму-зміст». Поза конкретним твором існують тільки абстрактні художні елементи, котрим можна надавати статус як абстрактної форми, так і абстрактного змісту. У гносеологічному аспекті зміст також не є панівною стороною, процес пізнання художнього твору є процесом переходу від форми (зовнішнього) до змісту (внутрішнього), і навпаки. У художньо-творчому аспекті окремий акт художньої творчості постає знову-таки «формо-змістовним» процесом конструювання певної цілісності з окремих художніх елементів. В історичному аспекті ми також не можемо стверджувати, що зміст є панівною стороною. Скажімо, історична зміна тематики безпосередньо не зумовлює зміни форми, не визначає тематика й специфіки окремих художніх напрямків і стилів (наприклад, бароко та класицизм).

Зазначимо, що одні й ті ж самі художні конструктивні елементи можуть складати або форму, або зміст, точніше – або зовнішню, або внутрішню сторону художнього твору. Отже, взаємний перехід змісту і форми в історичному аспекті означає те, що певні художні конструктивні елементи в історико-художньому русі набувають значення або форми, або змісту. Цей процес залежить від історичного виокремлення художніх типів самоцільності, і в ньому можливий перехід як від внутрішнього до зовнішнього, так і навпаки. Скажімо, колона в давньогрецькій архітектурі була основним художнім елементом, оскільки несла на собі смисловий вантаж тілесності як найважливішої характерної риси давньогрецької культури. У ренесансній архітектурі колона знову набуває значення підпори, і в цьому мистецтвознавці вбачають знак повернення до античності, але, на жаль, тілесний зміст античної колони назавжди залишається втраченим для мистецтва. У класицизмі колона повинна була лише нагадувати про зв’язок з античністю, а в бароко вона взагалі перетворилася на рухомий елемент загальної гри динамічної архітектурної маси. У цьому випадку ми маємо приклад переходу від внутрішнього до зовнішнього, що було зумовлено втратою самоцільності людської тілесності. У межах цього процесу слід розглядати й буття міфу в мистецтві, і феномен стилізації.

Що стосується зворотного процесу, то він спричиняється досягненням певним художнім елементом своєї самоцільності. Яскравим прикладом є історія становлення театрального мистецтва. Йдеться про еволюцію літературного слова та музичної інтонації, еволюцію живої дії в безпосередній, органічній єдності літературності, музичності, живописності, котра піднесла театр другої половини XIX – першої половини XX століття на висоту художньої завершеності. Театральна образність за своєю суттю є органічним синтезом живописності, літературності та музичності у сценічній акторській дії. Зазначені елементи складають внутрішній бік твору театрального мистецтва, у той час, як самостійні утворення – різні види складають зовнішній бік твору театрального мистецтва.

Зрілість завжди містить у собі момент майбутньої втрати. Дальша доля театру пов'язана з процесом переходу від внутрішнього до зовнішнього. XX століття водночас із піднесенням театру на вершину самоцільності, несло в собі тенденцію до розщеплення органічності театральної образності. Діалектика внутрішнього та зовнішнього виявляє себе в історії будь-якого виду мистецтва, в історії його взаємодії з іншими видами.

Отже, здійснений вище аналіз смислового наповнення понять «внутрішнє» та «зовнішнє», «форма» та «зміст» дозволяє зробити певні **висновки** стосовно можливостей використання цих понять у теорії мистецтва. Сама смислова багатозначність поняття «форма», а відповідно й можливість неоднозначного тлумачення співвідношення форми зі змістом, утворилися внаслідок того, що в естетичних дослідженнях були залучені смислові значення цього поняття з конкретних галузей мистецтвознавства, які поєдналися з філософськими поглядами мислителів різних історичних періодів (Аристотель, Плотін, Кант, Геґель та інші).

У цьому контексті відбулася підміна зв'язку в системі «зміст – форма» зв'язком у системі «мета – засіб», унаслідок чого змісту надаються властивості мети, а формі – властивості засобу. Зазначимо, що саме мета є потужним чинником людської діяльності й, зокрема, художньої творчості. Саме погляд з позиції категорій «мета» та «засіб» потребує виходу на категорії «внутрішнє» та «зовнішнє». Саме характер співвідношення мети та засобу зумовлює естетичність або утилітарність діяльності, а в мистецтві визначає конкретно-історичні форми самопочуття та естетичний потенціал кожного окремого художнього твору. Не зміна змісту зумовлює зміну форми, а зміна мети зумовлює потребу використання інших засобів.

Підкреслимо, що конкретно-наукові поняття «зміст» і «форма» – цілком прийнятні в межах теорії та практики окремих видів мистецтва, водночас, вони не можуть застосовуватися для дослідження мистецтва в цілому та його історичного руху. З естетичної точки зору більш дієвими є категорії «внутрішнє» та «зовнішнє», у яких віддзеркалюються стани небайдужості та байдужості. Проблема внутрішнього та зовнішнього в мистецтві – суто естетична, її не можна звести до питання про співвідношення форми та змісту.

Література

1. Волкова Е.В. Проблема содержания и формы в искусстве / Е.В. Волкова. – М. : Знание, 1976. – 64 с.
2. Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук: в 3-х т. / Г.В.Ф. Гегель ; [пер. с нем.]. – М. : Мысль, 1974. – Т. 1. – 452 с.
3. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4-х т. / Г.В.Ф. Гегель ; [пер. с нем.]. – М. : Искусство, 1968. – 1973.
4. Деррида Ж. Письмо и различие / Жак Деррида ; [пер. с фр. под ред. В. Лапицкого]. – СПб. : Академ. проект, 2000. – 432 с.
5. Кривцун О.А. Эволюция художественных форм: Культурологический анализ / О.А. Кривцун. – М. : Наука, 1992. – 299 с.
6. Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика: / Бенедетто Кроче ; [пер. с итал.]. – М. : Intrada, 2000. – 160 с.
7. Панофский Э. Idea: К истории понятия в теориях искусства / Э. Панофский ; [пер. с нем.]. – СПб. : «Аксиома», 1999. – 228 с.
8. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства / Э. Панофский ; [пер. с англ.]. – СПб. : Гуманитарное агенство «Академ. проект», 1999. – 394 с.
9. Татаркевич В. Історія шести понять / Владислав Татаркевич ; [пер. з пол. В. Корнієнка]. – К. : «Юніверс», 2001. – 368 с.
10. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. / Освальд Шпенглер ; [пер. с нем. Н. Ф. Гарелина]. – Мн. : ООО «Попурри», 1998. –

Т. 1. Образ и действительность / [пер. с нем. Н. Ф. Гарелина]. – Мн. : ООО «Попурри», 1998. – 686 с.

Summary

Mizina L. Dialectics of the Internal and the External in Art. *The categories "internal" and "external" are described in the article in the context of: 1) features of artistically shaped reflection of life in art; 2) understanding the aesthetic essence of art; 3) the relation among form and content in art; 4) the relations among art and other forms of culture (religion, morality, politics); 5) historical artistic movements, changes in the structural features of artistic design elements. The correlation of the concepts of the internal and the external forms and also concrete and abstract forms are studied. The relationship among the concepts of internal - non-Indifferent and external - indifferent is shown. At the heart of the transition from the external into the internal form of art is a high degree of non-indifference of the artist (in the process of artistic creation) and of the recipient (in the process of art perception).* <u>*Keywords:*</u> *the internal, the external, art, the inner form, the external form, non-indifferent and apathetic.*