

УДК 111. 852:7.01

Гриценко В. С.

ПОВЕРТАЮЧИСЬ ДО РОЗМОВИ ПРО ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ

Стаття перша

У статті досліджено поняття художнього образу в межах філософсько-естетичного підходу.

Ключові слова: художній образ, мистецтво, естетика.

В статтє исследуется понятие художественного образа с точки зрения философско-эстетического подхода.

Ключевые слова: художественный образ, искусство, эстетика.

In article the notion of the artistic image is researched with standpoint philosophical-aesthetic approach.

The keywords: artistic image, art, aesthetics.

Готуючи матеріал до друку, автор мав спокусу назвати його «Вкотре про художній образ» й утримався від цього тільки через присмак деякої негативної двозначності: мовляв, цим взагалі займатися не варто – чи вже давно все з'ясовано, чи питання неможливо остаточно вирішити в принципі. Повернення ж до проблеми – річ цілком природна, коли жодна фахова розмова про мистецтво не оминає цієї теми, хоч як би вона не була заявлена – прямо чи опосередковано.

Досвід дослідження художнього образу визначається історичною тривалістю, стійкістю інтересу та певною типологією підходів¹, що міститься у межах змістової бази попри всі зовнішні зміни – і в соціумі, і в самому мистецтві, аж до втрати ним звичних, класичних, абрисів. Заклавши перші свої основи вивченням Арістотелевої теорії наслідування (мімесису), що, актуалізована новоєвропейською філософсько-естетичною думкою, залишалась незаперечною до художніх метаморфоз ХХ ст., він набув нових ознак з появою комплексних – естетико-мистецтвознавчих, естетико-культурологічних – досліджень художньої практики, схильних до соціокультурних акцентів. Давно на часі й поки що мало реалізована філософсько-естетична транспозиція, забезпечена сутнісним розумінням естетичної діяльності як фундаментальної у людському самоздійсненні, що, власне, і є основою нашого інтересу до проблеми художнього образу. На наше переконання, перманентна актуальність її дослідження, постійна пошукова відкритість, дефінітивна

¹ Можна, зокрема, виділити такі, представлені насправді значно більшою автурою: художній образ як відображення дійсності – Н. Дмитрієва, Г. Єрмилова, М. Каган, О. Казін, А. Мачерет, О. Мігунов, А. Оганов, І. Роднянська, В. Скатерщиков; образ і гносеологічні проблеми творчості – М. Киященко, М. Лейзеров; художній образ і історична свідомість – Г. Вельфлін, К. Горанов, Т. Іванова, О. Казін, Є. Неслов, С. Неклюдов, А. Ригль; образ як константа мистецтва – О. Андрєєв, М. Лейзеров, Є. Маймін; образ як складова художнього тексту – Ю. Лотман, Д. Лихачов; образ і типологія художніх напрямів – Г. Бялий, О. Купреянова, Л. Павлов, Г. Фридлендер; ідейно-художня функція образу – М. Бахтін, В. Виноградов, В. Кожінова, Л. Колесов, Б. Корман; образ як система – І. Гризова; художній образ як узагальнення – А. Адамович; художній образ у системі видів мистецтва – О. Андрєєв, А. Майорова та ін.

незакінченість обумовлені двома взаємопов'язаними факторами: процесами розвитку власне людської – духовної – матерії та мистецтва як депозитарію людиномірності.

Немає людини, яка б не відчула на собі дивовижного впливу мистецтва. Продукт художньої діяльності, найбільш рафінована, кристалізована форма естетичного ставлення до світу, воно надто відмінне від результатів інших людських діяльностей, кожна з яких по-своєму формує світ загальнолюдського буття.

Контакт з художнім твором не потребує спеціальних зусиль і, хоч може посилюватись наявністю фахових знань, врешті, від них не залежить, здійснюючись безпосередньо через переживання, де людина виступає в усій повноті – в цілокупності своїх інтересів, потреб та здібностей. Її відкритість назустріч мистецтву є по-справжньому унікальною: художнє ніби пробуджується в ній самій, покликане її власними запитам, й, по суті, залежить від її особистого сприйняття. Причина цього – досконалість як мета і спонука загального процесу людського саморозвитку й водночас родова ознака естетичної діяльності, яскравим виявом якої є мистецтво.

В органічному для вдосконалення світі художнього, де над людиною не владні обставини та перепони реального життя, вона розправляє крила, отримуючи можливість повноти самореалізації. Цьому сприяє характерна для мистецтва здатність «трансформувати людську рефлексію про існуюче в рід буття, у подібність до життєвих реальностей, що мають силу інспірувати та звертати на себе всю емоційно-вольову, розумову, мотиваційну та поведінкову сфери людської особистості» [2, с. 205]. Досягти цього було б неможливо, не володів воно особливим кодом, що *виступає посередником між двома світами: художнім і реальним*. Цю роль виконує *художній образ*.

Визначення мистецтва як образного відтворення дійсності вже давно стало аксіоматичним, хоча розуміння цього прийшло не одразу – знадобилось подолати шлях від прадавнього містичного сприйняття художньої творчості як продукту потойбічного, трансцендентного джерела до його сучасного філософського розуміння як особливої форми освоєння людиною світу, вираженої в естетичному ставленні до нього. Універсальний характер цього ставлення, спрямованого на гармонізацію стосунків зі світом, послідовно виявляється у мистецтві. *Художній образ – унікальна форма трансформації людської практики в художню реальність, спосіб художньої реконструкції дійсності з позицій суспільних потреб та людських уявлень про досконалість* – є універсалією, у якій естетичне реалізується сповна. (Слід наголосити, що така дефініція, попри звичне для буденної свідомості ототожнення художнього і високої якості, не містить якісної характеристики образу як певного щабля в досягненні художньої досконалості – ідеться лише про специфічний, унікальний, спосіб переформатування дійсності.)

Здатність образу відтворювати, трансформувати й, врешті, творити дійсність найбільш повно виявляється в його реалізації у формах самого життя. (Цей принцип, обраний колись митцями Еллади, зробив давньогрецьке мистецтво нетлінною класикою.) Ці свої функції він не перестає виконувати й тоді, коли з вичерпуванням довіри до дійсності як до сприятливого простору реалізації навколишнє починає сприйматися деструктивно – чи як мозаїка побутових дрібниць, тривіальних життєвих актів, піднятих до надзвичайної значущості чи актуальності, чи як «реальне другого

порядку» [див.: 409] – псевдодійсність, видана за реальність, тощо.

Сама можливість створення художнього образу і його подальшого існування в культурі обумовлена суспільною сутністю людини, яка робить колективність – «розгорнутий світ усіх проявів людського життя» [9, с. 117] – умовою і основою індивідуальної самосвідомості та життєдіяльності. Як результат об'єктивної отриманої в контактах з реальністю колективного досвіду **образ у мистецтві має інтерсуб'єктивний вимір**. Він виявляється у взаємопроникненні індивідуального і соціального в процесі формування індивідом міри своїх оцінок та особистих критеріїв власної діяльності. За посередництвом образу відбувається контакт з художником з приводу загальнозначущих соціальних і культурних цінностей, сенсожиттєвих вимірів людської діяльності, у процесі якого індивід набуває соціальної визначеності через кристалізацію у своїх особистих характеристиках зв'язку з суспільними відносинами.

У просторі естетичного цей зв'язок загального і особливого здійснюється через співпереживання, яке, занурюючи людину в сконденсовану в художньому образі почуттєву атмосферу, дозволяє включати предмет художнього сприйняття в систему її особистих цінностей та орієнтирів як реальну складову власного буття. **Процес такої самоідентифікації в художньому полі діяльності інших суб'єктів супроводжується залученням до їхнього досвіду як потенційної моделі власної реалізації**, а також **очікуванням вищої доцільності, гармонії, співпричетності до якої складає основу мистецтва як одного з сутнісних проявів людини** в процесі її соціокультурного розвитку.

Пропонуючи сприйняттю цілісні та «внутрішньо завершені проєкції» «світу людини», піднесені до значення життєвих реальностей, художній образ, власне, й реалізує здатність художньої діяльності бути «провідником світоставлення», «інструментом сенсожиттєвого оволодіння світом» [див.: 2, с. 237]. Реципієнт мистецтва, маючи в образі справу з реальним як уявно можливим, потрапляє в унікальну ситуацію вибору, яка дозволяє йому стати вільним творцем потенційної моделі власного життя. Йде глибока внутрішня робота, що гранить людську душу. Важко переоцінити значення такої можливості для гармонізації людини та соціальних умов її самоздійснення, адже так закладається основа цілепокладання для наступних особистих дій, спрямованих на збереження людиномірності власного існування.

Не залишимо поза увагою й **здатність художнього образу «спілкувати людей»**, залучаючи їх до світу людськості, яка **має своїм джерелом предмет мистецтва**. Питання щодо цієї естетичної універсалії, раніше дискусійне, сьогодні вважається вирішеним: **предметом мистецтва є людина в її взаєминах зі світом, різноманітних та багатогранних**. Що б не зображувалось у художньому творі, він спрямований на з'ясування того, як у колізіях цих стосунків виявляє себе її родове начало, універсально реалізоване в олюдненні об'єктивної дійсності. Саме тому **художній образ не передбачає обов'язкового персоніфікованого зображення людини**: у згині пелюстка квітки, музичному акорді, плетиві орнаменту, мовчанні архітектури також б'ється людське серце. І як би не відсторонювались творці сучасних експериментально-епатажних арт-практик від художніх традицій та структур, притаманних самій природі мистецтва, нехтуючи ними чи свідомо їх

руйнуючи, калатає воно і в них, по-своєму відповідаючи на духовні запити людини й діагностуючи тим самим її **духовний стан – актуалізований рівень людськості**.

Тут художній образ (якщо, дійсно, маємо справу з художністю, а не її імітацією) існує не як відкрита для розпізнавання цілісність, а як психограма внутрішніх станів, уявлень, переживань. У її силовому полі також втілюються, формуються та реалізуються сенсожиттєві інтенції людини, бодай і не завжди нею усвідомлені. У такий спосіб вкотре спрацьовує знана ще з античних часів здатність мистецтва захоплювати, «заражати» вкладеними в нього почуттями.

Надзвичайно сильний **каталізатор почуттів, образ звернений до внутрішнього світу суб'єкта і розрахований на його особисту реакцію**, яка кожний раз формується як унікальна модель сприйняття у його загальному соціокультурному функціонуванні, у якому він об'єднує багатьох людей спільним переживанням і його похідною – певним стимулом до життєтворення. Подальше життя сприйнятої через образ «програми» світовставлення здійснюється в системі внутрішніх регулятивів особистості: вона здатна не лише корегувати її поведінку, а й докорінно змінювати увесь сенсожиттєвий проект. Загальнолюдська історія підтверджувала це багаторазово; відповідні докази кожний легко може відшукати й у власній біографії.

Яскравою ілюстрацією надзвичайного впливу художньої образності на людину є герой одного з оповідань Г. Успенського – учитель Тяпушкін, який, випадково потрапивши до Лувру, був зачарований Венерою Мілоською. Ця зустріч, що палила пам'ять, спричинила духовний переворот: «Щось, чого я зрозуміти не міг, дунуло в глибину мого зібганого, скаліченого, змученого ества і випрямило мене, мурахами тіла, що оживає, пробігло там, де вже, здавалось, не було чутливості, змусило всього хруснути саме так, коли людина росте, примусило так же бадьоро прокинутись, не відчуваючи навіть ознак недавнього сну, й сповнило розширені груди, увесь зріслий організм свіжістю і світлом» [7, с. 247].

В усіх моделях творення **художньої образності** її **джерелом** так чи інакше є **навколишній світ**, чіє освоєння в загальній системі саморозвитку Людини здійснюється в різних формах. Так, поряд з мистецтвом чи не найпотужнішим способом нарощування людськості виступає наука. Їх зіставлення має давню традицію, що сформувалась на гносеологічному ґрунті – з'ясуванні їх пізнавальних можливостей. Між полюсами їх ототожнення чи протиставлення історично окреслились різні підходи.

Однак перш ніж було з'ясовано, що здійснення пізнання в просторі мистецтва не означає, що за своєю природою та культурно-історичним буттям воно є виключно формою знання, перш ніж було висловлено думку, що специфічність пізнавальних засобів, притаманних художній та науковій діяльності, свідчить про їх родову самодостатність, питання вирішувалось шляхом, так би мовити, технологічного порівняння гносеологічних моделей: «почуття – образ» / «думка – поняття»; емоційна насиченість суб'єктивного бачення / емоційно нейтральне раціональне обґрунтування; індивідуально-особистісна позначеність продукту / знеособленість отриманого результату тощо.

Розуміючи, що **здатність до пізнання не вичерпує собою специфіки мистецтва та його суспільної значущості**, слід визнати, що і в досить вузькому

ракурсі з'ясування його евристичного потенціалу образ «підтверджує» своє визначальне значення для художньої діяльності. (Цього не спростовують відкрита психологією присутність елементів образності в мисленні вченого, припущення теоретиків щодо їх наявності у будь-якому акті творчості, а також ставлення до емоцій як до рушійних мотивів думки. Сучасний етап розвитку знань красномовно засвідчує, що в їх здобуванні абстрактно-логічне і художньо-образне почало не альтернативні: наявність їх взаємного перетікання та взаємодії, тенденцію до посилення художніх принципів мислення наука демонструє все більш послідовно. Сьогодні це яскраво виявлено у філософії, що у своїй аналітиці широко використовує неформалізований естетичний досвід, нерідко перетворюючи науковий текст на художній.)

Коли виникає питання про вірогідну протилежність наукової і художньої діяльностей як «мислення в поняттях» і «мислення в образах», відповідь виходить за гносеологічні межі: на тлі художнього *специфіка науки*, яка шукає істину на основі чіткого категоріального базису, звільнюючись від випадкового та суб'єктивного, рухаючись до сутності через вивчення явищ, *розкривається як прагнення об'єктивної всезагальності в її суто практичному значенні для людства*, у той час як у мистецтві спрацьовує інша закономірність, обумовлена не пошуком об'єктивних характеристик явища, а розкриттям його зв'язку з людиною, його значення для неї.

Маючи своїм предметом людину й, таким чином, від початку *виходячи з її сутності, митець зосереджується на явищах – явленнях цієї сутності*, що багатші за неї багатобарвністю своєї індивідуальної реалізації. І якщо наукова аналітика заради досягнення мети як завгодно розчленовує предмет дослідження, *мистецтво має справу з людською цілісністю*, складною неподільною структурою, *яка виявляє себе в цілокупності своїх стосунків зі світом*. Теоретичній аналітиці вона не доступна, адже будь-яка спроба розібрати її на окремі якості та характеристики знищує предмет осягнення, який потребує іншого – адекватного своїй цілісності – ключа.

Ним і стає *художній образ*, який завдяки своїй почуттєвій природі *здатний відображувати людину в усій її повноті*, що розкривається в конкретному контексті її існування, самореалізації, досвіду та поведінки як неповторної особистості. Цю його властивість підкреслював і Гегель, виступаючи проти розуміння художньої творчості як утілення в образі готового поняття й, таким чином, використання образної форми лише як «прикраси», «зовнішнього вбрання» абстрактних роздумів. Філософ зауважував, що продукти художньої діяльності вимагають сприйняття, відмінного від наукового мислення, адже в художніх образах, «втомившись від строгої сили законів та зосередженості думки, ми шукаємо спокою та свіжості життя... звертаємось до радісної, повнокровної дійсності» [1, с. 11], а «в художньому зображенні по-справжньому глибокий інтерес викликає в нас лише конкретна суб'єктивність, так що ми бажаємо бачити... абстракції не самі по собі, а лише в ролі моментів і сторін людських характерів, їх особливих і цілісних образів» [1, с. 233].

Створений митцем образ резонує із самосвідомістю людини, «де нескінченне багатоманіття і плинність явищ зведені до порядку, у якому людина може „споглядати саму себе”» [8, с. 110]. Це вимагає узагальнення на зразок теоретичного,

однак наповненого всіма соками життя, а головне – відчуттям подібного до реального «безпосереднього оволодіння». Слід погодитись, що в створенні цього практично-духовного синтезу, суттєвого для саморозвитку людини, «мистецтво не має рівних» [8, с. 110].

Художній образ сучасна наука розглядає як *спосіб і форму освоєння дійсності в мистецтві*. У цьому значенні він оформився як естетична категорія досить пізно: суттєвою характеристикою художнього твору образ був визнаний завдяки дослідженням Гегеля, хоча його універсальність не була сприйнята однозначно, а часом навіть ставилась під сумнів.

Проблема художньої образності – одна з найскладніших в естетиці. Розглядаючи її, ми виходимо з розуміння мистецтва не як сховища мертвих художніх творів, а як основи діяльності, що постійно розвивається. Виникнення художньо-образної форми свідомості пов'язують з первісним етапом розвитку культури, зокрема, вбачаючи її начала в особливому переживанні, осмисленні та оформленні первісною людиною найбільш соціально цінних й значущих для неї способів практичної діяльності, спрямованих на їх виявлення, утвердження та закріплення [див.: 3, с. 180]. Сприяла її формуванню й характерна для первісної свідомості відсутність меж між природним і людським, матеріальним і духовним, реальним і уявним. Для неї, на відміну від логічного мислення, «предметом відображення і пізнання був... не об'єктивний світ як такий, а світ як цінність, світ олюднений, одухотворений, розглянутий у нерозривному зв'язку з людським життям» [3, с. 181].

Сучасна наука має багатий і різноманітний матеріал, що свідчить про пронизаність художнім усього життя первісної людини – від процесу споглядання навколишнього світу до практичної діяльності. Синкретичності естетичної свідомості відповідала біоантропоморфічність художніх образів, а стосунки з об'єктивною реальністю, відкритою для постійного осягнення, формували їх як особливу єдність емпіричного і надчуттєвого, що сприймалась як природна частина життя. **Поетичні, пісенні, танцювальні, драматичні образи супроводжували вже перші етапи світовлаштування людини**: формуючись на основі непростих стосунків наших прадавніх предків із загрозливими силами природи, вони **закладали духовний фундамент внутрішнього космосу** – людської суб'єктивності – як вершини еволюції.

Принцип соціально-культурної детермінації художньої діяльності людства є всезагальним, пов'язаним з перетворенням зовнішніх чинників у внутрішні. Всі наступні **етапи розвитку мистецтва демонструють існування сталої залежності його образної структури від конкретно-історичної міри протистояння художньої свідомості і реального буття** [див.: 4, с. 61], яка обумовлює певний рівень естетичної сприйнятливості людини до світу як форми духовної небайдужості до нього. Візьмемо «людськість» античної скульптури, що «зводилась на симетрію людського тіла, на його просторове та вагове положення, на ритм його поведінки, на позу, на жест і взагалі на тримання себе» [5, с. 421]: визначальним для неї, на думку вчених, є те, що «вона виникла на основі рабовласницької формації, на основі того рабського способу виробництва, коли виробником є живе і одухотворене людське тіло, що організується і направляється в

міру його фізично-безпосередніх можливостей» [5, с. 421].

При цьому варто зазначити, що *в історичному розвитку мистецтва структура художньої образності*, сутнісно залежної від процесів духовно-практичної самореалізації людини, *постійно змінюється*: сформована в утилітарно-художньому просторі, вона з появою художності, непов'язаної із прямими практичними потребами, позбувається своєї прикладної домінанти, щоб перетворити її із структурного стрижня на художній прийом, один серед багатьох. У зв'язку з цим згадуються експерименти представників кубізму, що заради досягнення максимальної образної виразності вводили в структуру живопису предметні елементи (шматки газет, афіш, одягу тощо) та природні фактури (гравій, пісок).

Виявляється ця тенденція і в постмодерному мистецтві, зокрема в так званих асамбляжах – тримірних композиціях, скомпонованих з будь-яких предметів утилітарного вжитку чи їх фрагментів у замкненому просторі якоїсь коробки й запропонованих «просунутому» глядачу як оригінальний та самодостатній станковий твір.

У добу «ПОСТ-культури» (саме так, на думку деяких теоретиків, слід називати сучасний етап розвитку культури, позначений відмовою від усієї системи традиційних цінностей та абсолютизацією ірраціоналізму, алогізму, абсурду) так формується *антипод класичного художнього образу – симулякр*, що увійшов у креативний простір новітніх арт-практик зухвало і претензійно. Він – *«образ відсутньої дійсності, правдоподібна подібність, позбавлена оригіналу, поверховий, гіперреалістичний об'єкт, за яким не стоїть якась реальність. ...пуста форма... артефакт, оснований лише на власній реальності»* [6, с. 409]. Однак і такі «хірургічні» втручання у внутрішнє ядро творчого процесу парадоксальним чином виявляють *незамінність художнього образу як детермінанта духовно-практичного характеру мистецтва*: варіативність використання образності є виявом її універсальної сутності.

Зміна художніх способів відображення світу – факт неспростовний, при цьому *образність є постійною складовою мистецтва, його сутнісною, а не якісною характеристикою*, що виявляється впродовж всієї його історії. Вона живить наше сприйняття своєю причетністю до всього масиву життєвого і духовного досвіду людини, синтезуючи його в особливий – художній – світ, непідвладний просторово-часовим обмеженням, де кожний, залишаючи позаду рівень буттєвої щоденщини, «форматує» себе в одиницях загальнолюдського, піднімаючись до своєї універсальної сутності. Художній образ – унікальний продукт культури – таким чином повно «реалізує здатність бути не лише «цим» емпіричним індивідом, що існує тільки «тут» і «тепер», у рамках наявної соціальної структури... а й самостійним суб'єктом своїх загальнонародових визначень, виразником „людськості” як цілого» [8, с. 114], що створює передумови для багатостороннього розвитку особистості. В цьому виявляється життєздатність художнього образу як суспільно-значущого месиджу.

Література:

1. Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 4 т. Т. 1 / Г. В. Ф. Гегель. – М. : Искусство, 1968. – 311 с.
2. Иванов В. П. Человеческая деятельность – познание – искусство / В. П. Иванов. – К. : Наук. думка, 1977. – 251 с.

3. Каган М. С. Морфология искусства / М. С. Каган. – Л. : Искусство, 1972. – 440 с.
4. Канарский А. С. Диалектика эстетического процесса. Генезис чувственной культуры / А. С. Канарский. – К. : Вища шк., 1982. – 192 с.
5. Лосев А. Ф. О специфике эстетического отношения античности к искусству / А. Ф. Лосев // Эстетика и жизнь : [сб. ст.]. – Вып. 3. – М. : Искусство, 1977. – С. 376–421.
6. Симулякр // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под. ред. В. В. Бычкова. – М. : РОСПЭН, 2003. – 607 с.
7. Успенский Г. И. Собрание починений : в 9 т. Т 7 / Г. И. Успенский. – М. : Гослитиздат, 1957.
8. Художественная деятельность. Проблема субъекта и объективной детерминации / В. И. Мазепа, В. П. Иванов, В. А. Малахов и др. ; под. ред. В. И. Мазепы. – К. : Наук. думка, 1980. – 295 с.
9. Человек и мир человека (Категории «человек» и «мир» в системе научного мировоззрения) / В. И. Шинкарук, В. П. Иванов, И. Н. Молчанов и др. ; под ред. В. В. Шинкарука. – К. : Наук. думка, 1977. – 165 с.