

## Розділ другий

### Мистецтвознавство, культурологія, філологія, історія

УДК 1(092)

**Федоренко Микола Олександрович**

Кандидат філософських наук, доцент

*Національна музична академія України імені П. І. Чайковського***ХРОНОТОПІЧНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ**

*У статті здійснено естетико-філософський аналіз феномену художнього образу. Акцентується увага на важливості залучення поняттєвого арсеналу теорії культури для дослідження мистецтва. Зазначається на тому, що культурологічний аналіз дає змогу побачити залежність художньо-образних структур від соціально-економічних умов суспільства, зрозуміти своєрідність їх феноменологічного та онтологічного статусу. Викладаються певні загальнокультурні закономірності художньої образності, що знаходять вираження в її внутрішній структурі. Аргументується теза про те, що часово-просторова характеристика мистецтва є мірою його художності.*

*Ключові слова:* *хронотоп, художній час, художній простір, культура, естетика, художній образ*

**Актуальність.** Естетика і мистецтвознавство розглядають мистецтво як самостійне культурне явище, ізольоване від ширшого соціально-історичного контексту. Адже останній, як свідчать здобутки культурологічного і структуралістського підходів, надає певної специфічності не лише соціальним формам буття мистецтва, а й визначає його внутрішню структуру. Мистецтво з точки зору таких досліджень не тільки створює «обличчя» кожної культури, але і є її формою самосвідомості. Мистецтво бере участь у створенні і функціонуванні будь-якої форми культури, що дає змогу вбачати в ньому не лише художні, а й загальнокультурні змісти споживання.

**Огляд літератури.** Серед українських естетиків культурологічна тематика досліджень мистецтва є актуальною. Серед публікацій, що є особливо значущими, варто виокремити наукові розвідки, зокрема, В.Панченко [5]. Дослідниця розглядає історичну єдність мистецтва не в спекулятивному, на зразок Гегеля, а в культурно-феноменологічному вимірі. З огляду на це, художні виміри інтонації, первісної символіки, становлення архітектури постають у тісному зв'язку із організацією соціального простору. В монографії Р.Шульги [9] тематизація зазначеної проблематики аналізується крізь призму розуміння сутності мистецтва як засобу задоволення базових потреб особистості, насамперед, пов'язаних з необхідністю виживання.

**Мета** дослідження полягає у з'ясуванні залежності існування мистецтва від причин позаестетичного і позахудожнього характеру на прикладі часово-просторової структури художнього образу.

**Вклад основного матеріалу.** Для розуміння специфіки мистецтва як феномену культури важливим є не лише дослідження процесу творчості, але й результату цієї творчості – завершеного твору мистецтва. Останній можна досліджувати як певну об'єктивовану форму (літературний текст, музична партитура, полотно живопису і т.п.), так і з огляду на втілений у ньому духовний зміст (образ). Очевидно, що проблематика соціально-культурної обумовленості художнього твору стосовно зазначених двох форм буде рухатися в різних площинах. Осмислення цієї обставини в естетичній літературі передусім виражається в розрізненні особливих фаз руху художнього образу від художника через об'єктивованій твір до сприймаючого. У відповідності з цим виділяють такі стадії, як «образ-процес», «образ-твір», «образ-сприйняття», «ідеальний художній образ» і т.п. [6]. Такий підхід дозволяє зосереджувати увагу на особливостях взаємин названих фаз, викривати однобічність натуралістичних та суб'єктивістських тлумачень творів мистецтва.

Однак, зазначена структура все ж ґрунтується на основі уявлень про певне фізично-просторове переміщення – від художника до твору, від твору до реципієнта, – і тому її складно застосувати до аналізу внутрішніх вимірів власне естетичної реалізації. Зазвичай, і проблеми культурної детермінації художнього образу вона формулює в площині зовнішніх відносин.

При всій повазі до об'єктного типу взаємодій, все-таки останні підпорядковані реалізації основного призначення мистецтва – перетворенню внутрішнього світу людини. З огляду на певні відмінності в характері духовної діяльності художника та реципієнта, саме існування мистецтва передбачає певне співпадіння

глибинних напрямків цієї діяльності, що і реалізується в єдиному феномені художності. У свою чергу, ця єдність має свої закономірності, що вимагають певного абстрагування від зазначених об'єктних фаз руху.

У своїх визначеннях процес художньої творчості і його результат мають певні відмінності. Якщо формування задуму у свідомості художника можна розглядати як первісний результат його творчої активності, то для сприймаючого це виступає передумовою осягнення твору. Більше того, на рівні міжособистісного спілкування художній образ продовжує свій розвиток, постаючи певною цілісністю, що породжується не лише співтворчістю реципієнтів, а і є змістом цієї співтворчості, її смисловим центром. Теоретико-культурний рівень розгляду дозволяє розкрити формотворчі принципи духовно-практичної активності людини, пов'язані з її залученням у процес розвитку зазначеної цілісності – процес її створення, сприйняття, оцінки, соціального осмислення і т.д. Якщо при розгляді процесу художньої творчості необхідно враховувати результат цієї творчості (передусім сам твір мистецтва), то і аналіз останнього передбачає звертання до його процесуально-творчої основи. Але якщо у першому випадку феномен художності постає у своєму предметно-історичному розгортанні, то теоретико-культурний аналіз звертає увагу головним чином на його духовно-смислових аспектах. Безпосереднім предметом дослідження тут постає духовний зміст само витвору мистецтва – художній образ.

Отже, художній образ співвідноситься з процесом творчості, але не може бути повністю зведений до нього. Очевидно, що його особливості неможливо вивести і з матеріального субстрату твору мистецтва. Але якщо створений художній образ продовжує своє життя, то за цим стоять механізми детермінації особливості реальності: суб'єктивні по формі реалізації і об'єктивні у своїх витоках. Власне, про це і йдеться, коли мають на увазі культурні форми детермінації художнього образу. Адже «прочитування» художніх текстів залежить від особливостей культурного середовища, в якому вони відтворюються. Межі індивідуальному сприйняттю та інтерпретації тексту кладе не лише твір мистецтва, але й певні «регулятивні настанови», вироблені культурою.

Будь-який ідеальний образ реальності постає не пасивним, дзеркальним її відображенням, а детермінованим практикою результатом певної психічної діяльності суб'єкта. Вочевидь, саме цей суб'єктивний бік спеціально фіксується, набуваючи смислу художньо значущого переживання. Сприйняття будь-якого геометричного образу, як і образу в мистецтві, є певною внутрішньою діяльністю суб'єкта. Але якщо у першому випадку суттєвим є об'єктивний результат цієї діяльності, то у другому – власне вона сама, тобто не просто об'єктивна точність відтворення реальності, а наше переживання її.

Діяльнісний підхід, який був пануючим в радянський період української естетичної думки, розглядав художній образ як динамічне утворення, акцентуючи увагу насамперед на його часових характеристиках. Значущу роль в програмуванні темпорального розвитку образу як в «часових» (музика, література), так і в «просторових» (архітектура, скульптура) мистецтвах відіграє специфічна «неточність» витвору мистецтва, що обумовлює відносність кожної наступної інтерпретації. А це очевидно спонукає до більш глибокого осягнення твору.

Обумовленість специфіки образів мистецтва вираженням в них певного людського досвіду в його часовому розгортанні дозволяє співвідносити ці образи з реальним історичним досвідом людства, фіксувати в ньому людське самопочуття в світі, що змінюється. В відомих роботах представників потембінської школи історична відкритість художнього образу тлумачилася значною мірою формально – «естетична нерухомість» образу і його «історичний рух» мислилися з самого початку відокремлено. Більш конструктивним є розгляд художнього образу не як статичної форми, зовнішньої стосовно історичного процесу, а як вираження власної динаміки останнього крізь призму персоніфікованого людського досвіду. «Людський» аспект мистецтва при цьому розкривається як його спроможність не лише передавати різноманіття людських характерів, але й зображати долю людини у світі, обумовленому зіткненням всіх цих характерів з реальним історичним часом. (Так, втілення в творчості Шекспіра основних рис людини Ренесансу невіддільно від геніального розкриття неминучості життєвого краху цього типу особистості). Системою своїх образів мистецтво робить доступним для безпосереднього співпереживання сукупність соціокультурних форм суб'єктивного людського досвіду в їх розвитку. Водночас, воно збагачує і людську моральність реципієнта.

Відтворення в художньому образі повноти людського досвіду передбачає включення в структуру цього образу значень, втілених у творі мистецтва. Неможливо адекватно відтворити людське переживання, внутрішнє буття людини, не звертаючись до наявної соціально-культурної ситуації. Весь цей культурний фон може бути імплікований матеріальною структурою твору передусім як безкінечна система значень, зафіксована знаками мови мистецтва. В естетичній літературі накопичений як досвід, що демонструє неправомірність повного ототожнення художнього образу зі знаками мови мистецтва, так і заперечення будь-якого зв'язку між ними. Найбільш доцільним був би розгляд знаків у мистецтві власне як одного із аспектів цілісної системи художньої образності.

Якщо компоненти матеріальної структури твору є елементами художнього образу у якості «плану виразу», що представляє певний план змісту, визначену сферу культурних значень, то, у свою чергу, дійсність самого твору і дійсність, що безпосередньо в ньому відображена, постає тут у його смислового аспекті, у проєкції на світ висхідних мотивів, цілей, ідеалів особистості. Розвиток самого осмисленого центру художнього образу – відтворюючого ним людського переживання – призводить до появи в цьому образі смислів другого порядку, які зрештою і формують кінцеву художню ідею. На всіх цих етапах залучена в образ дійсність постає у своєму структурному підпорядкуванні суб'єкту, переживання якого вона означає і формує. Власне саме цей рівень художньої образності найбільш детально досліджується в вітчизняній естетичній літературі. Очевидно, саме тут знаходить своє найбільш чисте втілення активно-перетворююче ставлення людини до дійсності, оскільки воно проявляється в мистецтві. Безумовно, і з цієї точки зору образи мистецтв кореспондують з певним культурним контекстом, але все-таки потреби в застосуванні методологічного апарату теорії культури тут не виникає.

Яким чином, за допомогою яких механізмів мистецтво вирішує проблему входження в цей світ внутрішнього суб'єктивного досвіду (і відповідно інших суб'єктів – читачів, слухачів, глядачів). Лишається проблема медіума – внутрішньо художнього посередника, що здатен ці світи зробити взаємно проникливими. І саме тому цю проблему з позицій діяльнісного підходу вирішити неможливо. Адже активність кожного діючого суб'єкта спрямовується особливими, лише йому притаманними цільовими смислами, підпорядковується вирішенню специфічних предметних завдань, крізь різноманіття яких не так просто пробитися до аналогічного чужого досвіду, на чому власне і базується мистецтво.

Потрібна очевидно точка зору, яка б виводила суб'єкта із контексту його безпосередньої діяльності. Пошук подібної «наддіяльнісної» позиції знаходить свій вираз і в тематичному змісті творів мистецтва. Прикладом може бути жанр роману, в центрі якого знаходиться «людина не на своєму місці» [8, 233] – герой, через обставини полишений звичного місця в житті, вирваний із особливостей свого діяльнісного функціонування і саме завдяке цьому набуває здатності поглянути на світ необтяженим поглядом. Показовим є і інтерес мистецтва до теми любові, що означає добровільну відмову від монологічного самоствердження.

Вочевидь кожна людина, що повноцінно сприймає художній твір, певною мірою також «людина не на своєму місці». Адже долучається вона до мистецтва не в якості працівника підприємства чи батька сімейства зі своїми «субстанційними» цілями, а як людина, що внутрішньо у змозі вийти на якусь мить за межі звичної життєдіяльності і, відмовившись від «усіякого безпосередньо-практичного цілепокладання», вільно споглядати самодостатність «іншого життя», що розгортається завдяки мистецтву.

Зазначена позиція, що розкриває зв'язок мистецтво з досвідом споглядання (сприйняття) реальності в аспекті її самоцінності, необхідним чином закладена в самій будові художньо-образних систем. Як дійсність самого твору, так і вся об'єктивна реальність, що відображена в ньому, важливі не лише тому, що вказують на щось відмінне від них, але передусім і як такі, в їх власній неповторності. Художність образу передбачає кінцеве злиття всіх його предметно-смислових пластів – від того, що виражене в матеріальній структурі твору, до найтонших культурних алюзій – в єдиному ансамблі, своєрідно побаченим художником. Момент такої фінальної гармонії, що об'єднує глибокий зміст в чуттєво наочний вираз, і характеризує внутрішню довершеність мистецтва, повноту його образності.

Важливо підкреслити, що ця специфічна «одоухотворена» реальність, якій надають життя образи мистецтва, завдяки відображуваній природі останнього, не відокремлена стіною від об'єктивного світу: вона продовжує його в собі, і сама продовжується в ньому, переходячи в реальність, яка підлягає засвоєнню реципієнтами.

Вказана відкритість і буттєва вкоріненість художнього образу знаходить вираз у різних видах і формах мистецтва. Своєрідно вона знаходить свій прояв навіть у музиці, яка не лише розкриває людське переживання, але й ніби кристалізує його, створюючи доступний внутрішньому спогляданню світ «просторових» форм, який не дарма порівнюють з архітектурою [4]. В літературі та живописі вказана риса художнього образу реалізується більш відчутно. Варто згадати в цьому контексті творчість Достоєвського, який, як зауважив Бахтін М.М. [1, 112] не гадував дійсність, а додавав до неї свої твори.

Таким чином, ми можемо зробити висновок про те, що зовнішній світ осмислюється мистецтвом не лише в смислового аспекті, а і у ціннісному – як дійсність, що обживається людиною-носієм певного конкретно-історичного смислу, як обійстя його буття. Приклад взаємозв'язку смислового і ціннісного рівнів художньо-образного відображення світу дає аналіз його просторово-часової структури.

Відомо, що проблема простору та часу в мистецтві під тим чи іншим кутом зору розглядається в багатьох працях сучасних філософів, естетиків, мистецтвознавців, культурологів [7].

Відомо, що реальний історичний час, постаючи предметом художнього відображення, зазнає достатньо складних трансформацій – то пришвидшує, то уповільнює свій хід, часом змушує його рухатися у зворотному напрямку, зв'язуючи воедино його фрагменти. При цьому, однак, справжній художній образ

ніколи не постає мозаїкою різних дискретних відрізків часу, але перетворює їх в певну єдину, що підпорядковується власним закономірностям, тривалість. Останню неможливо ототожнити ані з вираженою майстром ідеальною «моделлю часу», ані тим більше з фізичним часом. Таким чином, тут перед нами темпоральність особливого гатунку, що відображає фізичний та історичний час, але не вичерпується ним. В той же час вона здатна бути як завгодно фантастичною і так само реальною за своїми людськими витоками.

Те ж саме з простором. Навіть в образотворчих мистецтвах в компетенцію художнього образу входить топографічно точне зображення зовнішньої дійсності. Мистецтво завжди перегруповує її елементи, змінює їх масштаб, поєднує непоєднані в фізичному просторі точки зору і т.д. Очевидно, що принципи організації художнього простору в своєму історичному поступі здатні зазнавати радикальних змін, - те, що могло видаватися європейцю 19 ст. «природним», нехитрим відтворенням дійсності самої по собі, по-іншому розцінювалося б, скажімо, в епоху середньовіччя.

В чому полягає специфічність художнього простору та часу? Для розуміння цієї особливості, на наш погляд, вирішальним є форма проявлення зазначеного хронотопа в культурно опосередкованій людській діяльності. Так, діяльнісна структура часу розкривається в єдності трьох своїх моментів – майбутнього (сфера людський цілей, очікувань), минулого (опредметнена діяльність) та теперішнього (сам акт діяльності). Що ж стосується простору, то він виступає як форма соціокультурного буття, яка характеризує систему наявних суб'єкт-суб'єктних і суб'єкт-об'єктних відносин, в які вплетена дана діяльність.

Отже, якщо міра часу в соціальному його розумінні задає процес діяльності, зв'язуючи воедино минуле, теперішнє і майбутнє, то міра простору обумовлена структурою соціальних зав'язків, культурними смислоутворюючими детермінаторами діяльності, що виникають на її основі та визначають її спрямованість. Або, якщо час тут «закривається» на самому суб'єкті (активному началі діяльності), то простір характеризує відношення цього суб'єкта до певної позасуб'єктної соціокультурної реальності. Саме ця форма простору та часу знаходить свій вираз у мистецтві. На основі викладеного можна зробити висновок про наявність певної залежності просторово-часових характеристик художнього образу від рівнів його організації: якщо послідовність включення тих або інших смислів в образному переживанні (смысловий рівень) якісно визначає специфіку художнього часу як такого, то безпосередньо зафіксований образами мистецтва унікальний ціннісний світ даної культури, властивий їй порядок смислоутворюючих цінностей, у свою чергу, обумовлює характер власне художнього простору. Сутнісний взаємозв'язок цих обох моментів знаходить свій вираз в хронотопічності художнього образу. Разом з тим акцентування на тому чи іншому із них призводить до того, що мистецтво може виступати і як втілення темпоральності буття, і, за К.Леві-Стросом, як «інструмент для знищення часу» [3,198].

Розуміння художньої дійсності в модусі простору представлено в історії культури не менш широко, ніж бачення мистецтва в моделі людського часу. Утвердження миттєвості буття, що переростає в видиме втілення вічності, властиве, зокрема цілому ряду напрямків китайської та японської естетичної думки [2]. На цій основі культивувався специфічний підхід до проблем «позафеноменального» художнього простору, а також і практика оформлення простору звичайної людської життєдіяльності.

Загалом, домінування ідеї художнього простору можна зустріти на різних етапах історії мистецтва і його теоретичного осмислення - там, де безпосередній предмет художнього відображення усвідомлювався як надіндивідуальна цінність.

**Висновки.** Завершуючи розгляд простору і часу у мистецтві, відмітимо наступне. Якщо внутрішня темпоральність художнього образу створює умови для відображення в ньому реального історичного досвіду людства, «великого» соціального часу, то не менш важлива роль належить і його просторовому виміру. Завдяки останньому мистецтво набуває здатності фіксувати в модусі вічності, зберігати для прийдешніх часів смислоутворюючі цінності культури.

#### Список використаних джерел

1. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве / Бахтин М.М. // Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: «Художественная литература», 1975. – 408 с.
2. Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая / Елена Завадская. – М.: Искусство, 1975. – 440 с.
3. Леви-Строс К. Первобытное мышление / Клод Леви-Стросс. – М.: ТЕРРА-Книжный клуб; Республика, 1999. – 392 с.
4. Михайлов А.В. Архитектура как застывшая музыка / Античная культура и современная наука // Михайлов А.В. – М., 1985. – С.233-239.
5. Панченко В. І. Мистецтво в контексті культури/ Валентина Панченко. – К. : ТОВ Міжнародна фінансова агенція, 1998. – 191 с.
6. Раппопорт С.Х. От художника к зрителю: как построено и как функционирует произведение искусства / Раппопорт С.Х. – М., 1978. – 237 с.
7. Трубников Н.Н. Время человеческого бытия / Трубников Н.Н. – М.: Наука, 1987. – 255 с.
8. Шкловский В.Б. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе / Виктор Шкловский. – М.: Советский писатель, 1990. – 354 с.
9. Шульга Р. Искусство в практиках культуры. Социокультурологический очерк / Раиса Шульга. – К.: Институт социологии НАНУ, Институт философии НАНУ, 2008. – 200 с.