

## Розділ VIII. ХУДОЖНЄ ОСВОЄННЯ І ХУДОЖНЄ УЗАГАЛЬНЕННЯ

### § 1. МИСТЕЦТВО ЯК ОСОБЛИВИЙ СПОСІБ ОСВОЄННЯ СВІТУ. МИСТЕЦТВО І НАУКА

**П**итання про те, як мистецтво співвідноситься з дійсністю, чим художня діяльність відрізняється від наукової діяльності і що їх об'єднує, притягувало до себе широку увагу протягом всієї історії естетики. При всьому розмаїтті суджень у вітчизняній естетиці найчастіше лунали (і лунають) голоси, що мистецтво і наука становлять дві форми пізнавальної діяльності, загального пізнавального процесу, що мистецтво як універсальна форма пізнавальної діяльності здатне робити відкриття, зокрема в сфері суспільних наук; що як вид пізнання мистецтво покликане „забезпечити авторитет, переконливість інтуїтивного судження”, доповнити логічне пізнання інтуїтивним осягненням істини <sup>[1]</sup>; лунають заклики „ототожнити силою розуму естетичне і логічне у всіх відношеннях”, розділених лише „категоріально” й „ідейно” з часів Дж. Локка, Г. Лейбніца, А. Баумгартена, І. Канта, Г. Гегеля і т. д. і т. п.

Дехто вважає, що між художньою і науковою діяльністю немає принципової різниці, вона полягає лише в оформленні її результатів; мистецтво їх закріплює в образній формі, а наука – в поняттях. І вчений, і художник у рівній мірі користуються одними й тими самими методами і прийомами: абстрагування, узагальнення, аналіз, спостереження тощо. Наукова теорія Всесвіту, твердить Наум Габо, збігається з концепцією Рафаеля в мистецтві, а вся таємниця „Сікстинської мадонни” – в пафосі відмови від геоцентричного світогляду церковників і в утвердженні людини як вершини творчості Всесвіту. Чотирирівмірність музики Моцарта, на думку іншого автора, базується на тих само засадах, що і чотирирівмірність теорії А. Ейнштейна, а спільні наукові основи, евклідова і не-

евклідова геометрія, інтелектуальні конфлікти, потяг до надособового, космічного споріднюють вченого з Достоєвським, романи якого завдяки цьому набрали мелодійності впливу [2].

Справді, в свій час Ф.М.Достоєвський уважно придивлявся до розвитку математики й геометрії, зокрема в „Братах Карамазових” виявив інтерес до неевклідової геометрії, його романи справді „філософські”. Проте вони стали фактами художньої творчості не тому, що він розв’язував у них наукові проблеми і створив наукові теорії, виходив у „надособисте”: його твори повернуті обличчям до живої людини і є не холодним судженням аналітичного розуму, а криком людини збентеженої і переляканої нелюдськістю оточуючого світу. Змішування завдань мистецтва і науки, митця і вченого часом призводить до висновків, до яких дійшов німецький фізик Вільгельм Освальд, який у своїй книзі „Великі люди” заявив, що „один практикуючий лікар Кох (який виділив і вивчив бактерію сухот) – зробив людству незрівнянно більшу послугу, ніж усі класичні літератури світу”.

Тенденція гносеологізації духовного світу людини коріниться в раціоналістичній, насамперед, класичній німецькій філософії, положення якої були перенесені на російський ґрунт в ХІХ столітті, а звідти – в радянську естетику. Причому не враховувалась та обставина, що поняття „духовний світ”, „духовна культура”, „свідомість” набагато ширші за поняття „пізнавальне” „наукове”, „знання”, а людина як суб’єкт життєдіяльності не є виключно „гносеологічною” істотою, якимось „гносеологічним Робінзоном”, що між мистецтвом і наукою існують не кількісні, а якісні відмінності, і полягають вони не в формі як такий, а в предметі, засобах, результатах і їх функціонуванні. Це визнавав і родоначальник гносеологізму в естетиці Гегель, говорячи, що аналіз мистецтва „з погляду однієї тільки думки” недопустимий, що художня діяльність вимагає іншого органу, що відрізняється від наукового мислення [3]. Як царина аксіологічного, пов’язане з життєдіяльністю людини у всій її повноті, мистецтво виражає, насамперед, ціннісно-орієнтаційне, соціально-сміслові і емоційно-особисті, тому до нього більше підходить термін „освоєння”, ніж термін „пізнання”. Освоєння пов’язане з „хотінням”, „бажанням”, „прагненням” тобто з динамікою життєдіяльності людини у всіх її проявах і

характеристиках. Пізнання ж покликане, розкривши сутність явищ і процесів дійсності, закріпити це як знання в певних абстракціях і формулах, логічне поєднання яких становить теорію.

Як складові системи духовного виробництва суспільства наука і мистецтво представляють його „полюси”: абстрактно-логічний і ціннісно-орієнтаційний, які взаємодіючи, знаходяться в безсумнівному протиборстві, що було помічено істориками культури і соціальними психологами. І в голові людини відмічається два основних види об’єднання, одне з яких є відтвореною логікою об’єктивного існування і об’єктивних закономірностей як незалежного від людини і людства, друге — об’єднання почуттями і є логікою суб’єктивного, особистісного, незавершеного, залежного від людини і складає емоційно-сміслову, емоційно-особисту. „Мисляча голова”, писав К. Маркс, освоює світ виключно властивим їй чином, який відрізняється від художнього, релігійного, практично-духовного освоєння цього світу<sup>[4]</sup>. Положення К.Маркса про „мислячу” і „духовно-практичну” голову підтверджується фізіологією і психологією, зокрема вченням І. П. Павлова про мислительний і художній типи, а також сучасним відкриттям асиметрії у фізіологічних функціях мозку, що виникло в процесі його еволюційного розвитку: права півкуля відповідальна за орієнтацію, емоції, інтуїцію, здатна здійснювати оціночну реакцію і образно-художню функцію, ліва ж півкуля одержала можливість аналізувати, узагальнювати різноманітні факти, головним чином, факти соціального життя і представляти їх у вигляді умовних знаків, символів. Різниця між функціями півкуль первинно визначається не використанням матеріалом, а способом його переробки, причому обидва способи переробки інформації являють собою немовби дві взаємодіючі підсистеми єдиної системи духовного світу людини і відносини між цими двома складовими не є ієрархічними<sup>[5]</sup>. Виявлено, що кожний аналізатор сприймає, відображає світ у двох формах: *пізнавальній* і *емоційній*. На рівні центральної нервової системи цій закономірності відповідає факт двоканального проведення імпульсів у кору головного мозку — по лемніскових і екстралемніскових системах (специфічні, і неспецифічні відділи головного мозку)<sup>[6]</sup>. Про поділ мозку на дві протилежні і, водно-

час, взаємодіючі функціональні системи згадував ще Ч. Дарвін, коли писав у „Автобіографії”, що надмірне заняття наукою не тільки позбавило можливості насолоджуватися мистецтвом, а й призвело, фактично, до ушкодження і атрофії центрів, які управляють почуттями і образністю.

*Наука* – це та форма суспільної свідомості, основною метою якої є знання про дійсність, її процеси і явища в їх об’єктивності, тобто незалежності від ставлення до них людини, відтворення логіки їх об’єктивного існування і об’єктивних закономірностей. Як спеціалізована діяльність, основною метою якої є знання – теоретичне привласнення реальності на загальнолюдському рівні – наука впорядковує всю сукупність знань на основі певних принципів і специфічних для неї методів (аналогії, формалізації, математизації, моделювання), системність і логічність є суттєвою ознакою науки, обов’язковою умовою побудови наукової теорії.

Якщо розглядати науку як складову суспільного виробництва, то обидві її галузі – природнича і гуманітарна покликані забезпечувати його всебічними знаннями про природу, суспільство, людину, її матеріальне буття і психічне життя. За допомогою науки суспільство пізнає природу, розвиває виробництво, вдосконалює виробничі відносини, створює „людське середовище” і „людські умови” існування; збагачує інтелект і формує світогляд людини, надає чіткі орієнтири і змогу прогнозувати, формуючи гіпотези щодо майбутнього природи, суспільства та її самої. Сила науки не тільки в об’єктивності знань, переконливості аргументації, чіткій логічності, а й у здатності вчасно реагувати на запити і потреби суспільства, виробництва, культури, людини; не в обсязі знань і широті наукового пошуку, а в здатності служити гуманізму і прогресу, насамперед, розвитку людини. Особливо актуальним стає це в наш час, коли долі людства багато в чому залежать від знань і їх застосування, від громадянської позиції вченого, який несе моральну відповідальність за наслідки своєї наукової діяльності.

Позаяк наука історично виникла з потреби мати об’єктивну картину світу, а її найвища мета – істина, яка „однозначна” і не „перетлумачується”, то для науки важлива, насамперед, логічна ясність і здатність відобразити об’єктивну закономірність. Тому мова науки – мова абстрактних символів і

універсальних понять, обернута щодо людини „назовні”. Наука намагається зживати в собі все емоційно-особисте і замовчує те, як пізнані нею об’єкти входять в життєдіяльність людини і яку вони відіграють в ній роль. Наука за своєю суттю глибоко раціональна, а вчений у пізнанні керується логікою і вірить виключно їй. А. Ейнштейн говорив, що будівля наукової істини може бути зведена виключно з власних матеріалів науки, закріплених логічними операціями, і не вказує на позанаукові цілі<sup>71</sup>. Це прагнення до відходу від часткових питань і намагання дати об’єктивну загальну картину Всесвіту розриває науку з очевидністю, схематизує, огрубляє, омертвляє відображену в людському мозку дійсність. Тому наука, замість барвистої і цілісної картини дійсності, дає лише систему логічних доведень і, як це не парадоксально, породжує в людині відчуття перервності і кінцевості її буття, залежності і несвободи. Отже, аби виконувати свою гуманістичну роль у суспільстві і служити прогресу, наука має тісно взаємодіяти з іншими формами свідомості, зокрема з мистецтвом.

*Мистецтво* (естетично-художня діяльність), будучи включеним, як і наука, в загальну систему соціальних зв’язків і відносин, виконує низку спільних із наукою функцій; як і наука є засобом комунікації і базується на єдиній „людській” мові, вони впливають одне на одне і все ж „працюють” у різних системах суспільних смислів і значень, кожний із них має свою власну мову, цілі і засоби, свій процес освоєння світу і закріплення його результатів, споживання того, що вироблено, і зворотного впливу на споживача цих продуктів. Якщо наука має своєю метою об’єктивне знання, істину, а її мова обернута „назовні”, то мистецтво обернуте, насамперед, до людини, до її внутрішнього світу, освоюючи, передусім, соціально-сміслові і емоційно-особисті: ідеї, ідеали, думки, почуття, переживання, настрої. Передаючи за допомогою особливих засобів і прийомів живу реакцію людини на ситуацію, що складається, на відносини і взаємодію, мистецтво немовби заповнює „гетерогенним”, „обезлюдненим” утилітарним ставленням і пізнавальним пошуком світ, надаючи йому вигляд обжитості і одухотвореності, багатобарвності і живості. Мистецтво, хоча і включає як матеріали знання (переважно тільки художня література), воно не переводить поняття в образи, як це твердять в естетиці і теорії

мистецтва деякі автори. Як свідчить практика, будь-яка спроба використання художніх засобів для втілення науково-понятійного призводить до невдачі навіть найвідоміших майстрів. Так, наприклад, запланований С. Ейзенштейном переклад „Капіталу” К. Маркса на мову художнього кіно був заздалегідь приречений на поразку. Сутність роботи літератора, художника, композитора, на думку багатьох авторитетів у галузі мистецтва, не в пізнанні і одержанні істини, і не в „ілюстратизмі”, а в освоєнні людських цінностей і подоланні „прозаїзму” мовного матеріалу і піднесенні його до рівня поетичного пафосу. Визнання як рівноправної сторони суб’єкта творчості, суб’єктивного спонукання потребує включення в змістовний аналіз мистецтва всього духовного світу особистості, а не тільки пізнавального, знання і думок.

Мистецтво є надзвичайно складним і багатоаспектним явищем. Воно формується на основі багатьох різноманітних джерел і чинників: об’єктивних і суб’єктивних, предметно-речових і духовно-сміслових, раціонально-нормативних і емоційно-особистих. Мистецтво „асимілює” всі інші форми свідомості, не підкоряючи їх собі і своїм закономірностям. Особливо тісно мистецтво взаємодіє з мораллю, релігією, виконуючи цілу низку спільних функцій. Зокрема, як і мораль, воно утверджує добро і бореться із злом, надає людині позитивні ціннісні орієнтири і гуманізує її. Для мистецтва і релігії спільними є віра, фантазія, розрада, пророцтво, які належать до окультного, а також задоволення потреби в „дивовижному” і „чарівному”. Але взаємодіючи з іншими видами духовної діяльності, мистецтво не розчиняється в них і не виконує ролі „П’ятниці” при „Робінзоні”. Воно має свій специфічний предмет, свої цілі, засоби і функції, мистецтво у всій сукупності своїх видів і форм створює „художню реальність”, яка перебуває в особливій кореляції з актуальною соціальною і предметно-речовою реальністю.

Сутність праці художника, літератора, композитора, вважає багато авторитетів у галузі мистецтва, не в „ілюстратизмі”, а в подоланні „прозаїзму” мовного матеріалу і піднесенні його функцій до рівня поетичного пафосу. „Мистецтво, – писав В.Г. Белінський, – не допускає до себе абстрактних філософських, а тим паче розсудкових ідей: воно допускає тільки ідеї по-

етичні; а поетична ідея — це не силогізм, не догмат, не правило, це — жива пристрасть, це *пафос*”. Якби ми допустили, що метою художньої творчості є тільки розсудкове, зауважує Белінський, то „ми б убили цим не тільки мистецтво, але й саму можливість мистецтва”<sup>[8]</sup>.

Осмиленість — обов’язкова умова будь-якої діяльності людини, її діянь і поведінки. Мистецтво, безумовно, не виключене із загального процесу освоєння і усвідомлення світу, і в цьому сенсі містить у собі і пізнавальне (включає в сферу своїх інтересів питання, які містять пізнавальне, яке тим не менше не стає засобом досягнення художньої цілі). Відомо, що прекрасні твори мистецтва створювались художниками, що не мали школи і наукових знань, досить назвати таких художників-самоуків, як грузин Ніко Пірасманішвілі, українки-селянки Катерина Білокур, Марія Примаченко, Олександра Селюченко.

Визнання як рівноправної сторони суб’єкта творчості, суб’єктивне побудження, що базується як на процесах і явищах, котрі відбуваються в об’єктивній дійсності, так і на емоційно-особистнісному, вимагає включення в змістовний аналіз мистецтва всього духовного світу особистості, а не тільки пізнавального, знання і думок. Особливо якщо врахувати, що думка — не остання інстанція в духовному світі людини, і сама „народжується не із іншої думки, а із мотивуючої сфери нашої свідомості. За думкою стоїть ефективна і вольова тенденція. Тільки вона може дати відповідь на останнє „чому” в аналізі мислення”<sup>[9]</sup>. „Не треба особливої проникливості, — писав Л. С. Виготський, — для того, аби помітити, що найближчі причини художнього ефекту приховані в несвідомому і що, тільки проникнувши в цю сферу, ми зуміємо підійти впритул до питань мистецтва”<sup>[10]</sup>.

Художник при виборі ним ліній, фігур, звукових тональностей, мелодій, гармоній, різних візуальних або ансамблів, що акустично сприймаються, навіть характеру сюжетів і персонажів, опирається „переважно не на те, що формалізується, тобто на психологічні процеси і мотиви, які залишаються неоречевленими” художником (не вербалізованими, словесно не сформульованими, „безвідчитними”) і тому погано і навіть зовсім не усвідомлюваними...”<sup>[11]</sup>. Ф. В. Бассін, О.С.Прангшвілі,

О. Е. Шерозія в своїй статті пишуть, що мистецтво буквально пронизане активністю несвідомого на усіх своїх рівнях, але саме опора на несвідоме і забезпечує художнику специфічну гостроту бачення, здатність застосовувати, вживати той чи інший колір, провести ту чи іншу лінію, відтворити певний звук тощо. Тільки глибока і немінуча суб'єктивність бачення художника, що несе відбиток його особистості і його душевного змісту, опора на внутрішній „оптичний світ” і внутрішні мотиви вибору, корені якого ідуть глибоко в ірраціональне і забезпечують щирість і правдивість художнього твору. Без цього, підкреслюють автори статті, „*підривалась би сама сутність художнього процесу, порушувалась би найінтимніша його психологічна структура, разом із нею розпадалась би та сила проникливого бачення, та можливість осягнення „того, що не розкладається на дискретне”, яке складає прерогативу і основу культурної значимості будь-якого справжнього мистецтва*”<sup>[12]</sup>.

Митець цікавиться світом людини в його цілісності і неподільності. Він не займається експериментами і не обґрунтовує наукових теорій та прогнозів, не підміняє спеціалістів фізики, економіки, політики, педагогіки, психології, моралі тощо, хоча внаслідок своєї професії вторгається в галузі цих наук, скажімо, як науковий фантаст. Але жоден фантаст не ставив перед собою завдання підміняти вченого в трактуванні явищ природи і законів науки. Митець створює іншу цінність, дістає інший результат, а саме – художню цінність, яка має задовольняти специфічну духовну потребу. Твір мистецтва містить у собі зовсім іншу систему оцінок, уявлень, ідею, результат і висновки. Мистецтво не може пізнавати внутрішньоядерні процеси, проблеми генетики, ракові пухлини, відкривати нові зіркові системи тощо. І якщо письменники, митці прагнуть розповісти про певні наукові процеси, то вони виступають, насамперед, як художники, а не як учені: вони створюють естетично-художню цінність. Коли Л. Толстой у „Війні і мирі” говорить про „диференціал” і „інтеграл” історії, він ні в якій мірі не претендує на теоретичний виклад цих наукових категорій.

Всупереч твердженням деяких авторів формальні ознаки самі як такі ще не надають художності науковому трактату. Як відомо, філософ стародавнього Риму Лукрецій Кар у поемі „Про



природу речей” виклав у віршованій формі свої філософські погляди, а французький поет Нікола Буало виклав у своєму віршованому „Каноні” – естетику академізму; революціонер-народоволець Микола Морозов в ув’язненні заримував періодичну таблицю Менделєєва; Володимир Маяковський не цурався римувати реклами для вивісок і торговельних закладів. Але кожний із згаданих творів не став справжнім твором мистецтва, що зумовлювалося вже вихідною установкою, змістом освоюваного і відтворюваного.

Мистецтво має власний спосіб освоєння світу фіксації його результатів і передачі їх суспільству. Результати ці суттєво відрізняються від результатів наукового пізнання, навіть у тих випадках, коли предметом виявляється один і той самий об’єкт. М. Цветаєва в своїй праці „Пушкін і Пугачов”, аналізуючи дослідження О. С. Пушкіна „Історія Пугачовського бунту” і його ж художній твір „Капітанська дочка”, присвячений тій саме темі, показує, що різні установки, цілі, засоби, завдання зумовили принципово відмінні характеристики персонажів, опис подій, зміст і форму обох праць. Виступаючи як дослідник, Пушкін дає характеристику Пугачову і бунту відповідно до документів і свідчень, в яких усе це постає як кривава вакханалія, а Пугачов як жорстокий і немилосердний вбивця. Як художник, що орієнтувався на створений народом романтизований образ Пугачова, він надає йому привабливих рис.

Належачи до системи засобів освоєння дійсності, мистецтво має змогу вибирати саме ті явища, риси, сторони, які відповідають його власному призначенню, і відображає дійсність в тих аспектах, які сприяють виконанню його власної функції. Воно створює свою „художню реальність”, яка набагато відрізняється від дійсності і реальності, створюваної за допомогою наукової діяльності і наукових знань. Як щось протилежне утилітарному і раціональному, мистецтво має в собі власну логіку, що є не стільки логікою знань і об’єктивності середовища, скільки логікою людського духовного і душевного життя, його порухів і динаміки, логікою незавершеності і плінності. У мистецтві важлива не експериментально перевірна на істинність висвітлюваних наукою знань, а перевірка їх на духовний, естетичний, політичний, ідейно-виховний вплив. Але мистецтво – не анархічний розрив із дійсністю, зі знанням, мо-

раллю, раціонально-нормативним; і не винахідництво заради „форм”, не „ребуси”, від яких немає справжньої людської радості. Будь-які спроби звести відмінність від науки і мистецтва лише до відмінності і застосування форм і методів заздалегідь приречені на невдачу. Зв'язок мистецтва та науки фактично є незворотнім. Навіть у тих випадках, коли окремі елементи наукового знання включаються в зміст твору мистецтва, а твір мистецтва підпадає під науковий аналіз: ніякі середні статистичні дані щодо розподілу голосних і приголосних у поетичній і непоетичній (прозовій) мові не можуть пояснити чарівність прозових творів Гоголя або поетичних рядків Т. Г. Шевченка чи інших видатних художників слова. Визнання за мистецтвом тільки інформаційного коду, що має образну форму і пізнавальне значення без відповідної естетично-художньої „надбавки”, без емоційно-особистого підтексту, без того, що не контролюється суворою логікою розуму, важко збагнути неперехідну цінність Венери Мілоської – витвору скульптора Стародавньої Греції Агасандра, портрет Монни Лізи (Джоконди) Леонардо да Вінчі, „Лебединого озера” П. І. Чайковського, „Апасіонати” Бетховена. Ще важче сказати, що рухало первісною людиною, коли вона примітивними знаряддями й інструментами вирізала фігурки тварин і людей або мінеральними фарбами малювала їх на стелях печер.

## § 2. ІСТИНА І ХУДОЖНЯ ПРАВДА

**І**стина – адекватне (правильне) відображення об'єктивної реальності (або її фрагмента) суб'єктом, який відтворює об'єкт, що пізнається таким, яким він існує незалежно від нього. Тобто в істині фіксується об'єктивний бік пізнання, вона – його рівень і показник глибини осягнення суті об'єкта, пізнавальний образ, суб'єктивна форма якого повністю підкорена об'єктивному змісту знання. Істина – гносеологічна категорія, і перевіряється вона шляхом співвідношення знань з об'єктивно існуючими речами, явищами, процесами як такими; вона об'єктивна, однозначна і не підлягає перетлумаченню.

Але людина, здійснюючи насправді „людську дійсність” і утверджуючи себе в своїх родових якостях, не тільки пізнає, але й „радіє”, „страждає” „сподівається”, „розчаровується” тощо і, насамперед, завдяки цьому сприймає і усвідомлює своє „я”. Тобто, крім пізнавально-об’єктивного, людина виявляє емоційно-особисте ставлення і здійснює специфічну предметну діяльність, в результаті якої створюються продукти, мета яких викликати певні духовні рухи, протилежні тим, які викликаються пізнавальною діяльністю і її продуктами.

Суттєвим моментом виникнення мотиву художньої діяльності, таким чином, є потреба в предметі специфічного переживання як прояву, специфічного ставлення до дійсності, характерного лише людині. Як форма особистого вираження суспільно-історичних смислів, художня творчість передбачає значний відхід від суто наукового пояснення в бік життєво-індивідуального, що надає відбитому і закарбованому в мистецтві глибоко інтимний, емоційний характер.

Категорія ж істини не тільки не виражає емоційно-особисте, переживання і настрої, але й всіляко чинить опір усьому цьому, воно вилучається наукою з нещадною послідовністю. Говорити про істину в мистецтві доречно лише оскільки, остільки воно базується на досягнутому рівні духовної культури, зокрема і на досягнутому рівні знань.

У вітчизняній літературі останніх десятиліть ціла низка авторів схилилась до того, що для мистецтва більш важливим є емоційно-особисте і оціночно-орієнтаційне, а не об’єктивно-предметне і гносеологічно-пізнавальне; що існуючий у художньому творі емоційний заряд підкоряє наявні в ньому елементи науково-понятійного мислення, який у мистецтві відсунутий на задній план; і „навіть суто пізнавальні судження, які належать до творів мистецтва... є не судженнями, а емоційно-афективними актами мислі”<sup>[13]</sup>; що образне осягнення світу взагалі „само по собі не забезпечує аналізу причинно-наслідкових відношень і однозначного взаєморозуміння між людьми”, що характерно для наукового знання<sup>[14]</sup>, а „багато візуальних і слухових асоціацій за подібністю контрасту зовсім не пов’язані з мислительною, розумовою діяльністю мозку”<sup>[15]</sup>; що мистецтво впливає на людину не тими його частинами, які споріднюють його з інтелектом, а тими, які пов’язані з пере-

живаннями, тому воно слугує не стільки знаряддям пізнання, скільки організовує ідеї і особливі емоції.

Звичайно, було б неправильним зводити мистецтво до емоційно-особистого і „вираження” людської суб’єктивності, що може зрештою перерости в суб’єктивізм. Не можна також вилучати із пізнавальних процесів емоції на тій підставі, що художнє переживання приховує в собі акт пізнання. Це визнав навіть ірраціоналіст в естетиці А. Шопенгауер. Однак у мистецтві все визначається не відповідністю істині і об’єктивності а, здатністю викликати потрібний афект, настрої, переживання, стан, тобто всім тим, що не вкладається ні в які силогізми або математичні рівняння. Сама художня мова, її поетика, метафори, порівняння, різні „естетичні атрибути” не забезпечують об’єктивності і безсторонності, а обов’язкова для мистецтва краса як ціннісно-орієнтаційне, що є „якимось специфічним негносеологічним продуктом духовної діяльності”, встановлюється „безпосередньою реакцією суб’єкта” в формі переживання <sup>[16]</sup>, виключає зведення результатів художньої діяльності до істини.

Художня картина світу формується на основі багатьох джерел та чинників і складається із сукупності найрізноманітніших відомостей, вражень, уявлень, утворюючи якусь неподільну цілісність, в яку входить об’єктивне і суб’єктивне, пізнавальне і оціночне, раціонально-нормативне і емоційно-особисте тощо. З урахуванням усього цього, а також переважного для мистецтва ціннісного відношення, можна говорити, що здобує в процесі художньої діяльності різноманітне і багатогранне відображення життя одержує статус *художньої правди*. Це зовсім не означає, що істина в художньому творі завжди має статус художньої правди: терміни ці не синонімічні; істина виражає потребу людини в знанні, а художня правда – в цінностях, передусім, у красі, благові, добрі. „Потреба в красі, – наголошував Й. Р. Бехер, – не тотожна потребі в істині... Слід розділяти ці поняття, тобто зберігати чистоту кожного із них, а не змішувати їх і розчиняти одне в другому, інакше зацарює хаос понять”<sup>[17]</sup>.

За звичаєм слово „правда” пов’язують з поняттям „істина”, протиставляючи їх „вимислу” і „обману” („брехні”, „нещирості”). При більш близькому розгляді виявляється, що за-

лежність тут дещо інша: правда хоч і близька за змістом до істини, але не тотожна їй, а вимисел не тільки виключає її, але, як це не здається парадоксальним, виявляє з нею смислову близькість і в значній мірі обумовлює її. *Правда* — це знання, частина якого не підлягає доведенню і перевірці через його неповноту або наявність в ньому елемента суб'єктивного.

Від твору мистецтва читач, глядач, слухач вимагають не істини в її „голому” вигляді, а глибини хвилювань і переживань, не логіки і доведень, а щирості і переконливості. В цьому смислі навіть у науці, яка загалом орієнтована на істину, не все є істиною, хоча і одержане за допомогою раціонально застосованих наукових засобів. Отже, не тільки мистецтво як те, що включає оціночне і емоційно-особисте не дає істинне знання, але й не всі науки можуть претендувати на це в рівній мірі<sup>[18]</sup>.

Якби мистецтво мало завданням досягнути істину, то художній твір повинен був би функціонувати як об'єктивне знання, думка, і сприймати все слід було б як усе вирішене і таке, що не потребує доведень. Тим часом сама художня мова, „естетичні атрибути”, на відміну від „логічних”, характерних для науки, передбачає свободу суджень і прийняття багато чого на віру й перевірку на переживання, що не властиво для істини як об'єктивного знання. Навряд чи доречно говорити, що, наприклад, балерина була істинною в „Лебединому озері” або в „Кармен-сюїті”, тим більше називати „істинним” орнамент на вазі, ту чи іншу мелодію тощо. Якби художні твори вимірялись істиною, то за, висловом Л. Виготського, дев'яносто дев'ять відсотків „у світовому мистецтві виявилось би викинутим за борт — належало б тільки історії”<sup>[19]</sup>.

Висловлювання таких авторитетів, як О. Пушкін, А. Герцен, Л. Толстой, М. Горький, І. Франко, Л. Виготський та багатьох інших дають підставу говорити, що термін „істина” неадекватно виражає характер і сутність художньої діяльності, а істинні знання не є її ціллю: істина в мистецтві є лише компонентом більш широкої системи оцінок життя і поведінки людини. О. Герцен говорив, що мета мистецтва не безпристрасна істина, встановлення об'єктивно існуючого, а одержана можливість насолодитись „видовиськом розвитку духу”. „Істина пристрастей, правдоподібність почувань, — писав О. Пушкін, ось що вимагає розум від драматичного письмен-

196

ника”. Істина, на думку Л. Толстого „викриває обман, руйнує ілюзії, головну умову краси”<sup>[20]</sup>.

Прихильники гносеологізації мистецтва в своє виправдання наводять вислів К.Маркса про англійських романістів ХІХ століття – Діккенса, Теккерея, Бронте, Гаскеле, котрі „в яскравих і красномовних книгах розкрили світу більше політичних і соціальних істин, ніж усі професійні політики, публіцисти і моралісти, разом взяті...”<sup>[21]</sup>, але це зовсім не означає, що ці літератори на перше місце ставили позахудожні цілі, а їх твори підміняють собою наукові трактати. Маркс мав на увазі те, що мистецтво володіє здатністю втілювати весь параметр аксіологічного і соціально-сислового, раціонально-нормативного і емоційно-особистого і прагне до злиття з ідеалами і бажаннями людей, а не з фізичною реальністю, проникати в потаємні глибини людського буття і людської душі, тому і оцінює книги англійських романістів як „яскраві” і „барвисті”, що після їх використання в науковій праці одержали гносеологічне функціональне навантаження.

Мистецтво, аби впливати і виконувати свою суспільну функцію, не обов’язково має відображувати світ, строго слідуєчи „законам життя” і логіці теоретичного мислення. Потреба в якомусь розширенні і олюдненні, дійсності, жадоби дивовижного і незвичного, спонукає художників не тільки виходити за межі предметно-речового і відходити від істини, а й допускати „речові” алогізми і навмисну безглуздість, словесну гру, дивацтва, як це мало місце в російському дописемному фольклорі і лубочній літературі, або в творах улюбленого дитячого письменника Корнія Чуковського.

Відхід від принципу об’єктивності і логіки здорового глузду характерний і для класичної літератури. Д. С. Виготський говорить, що Шекспір у „Гамлеті” згушує і підкреслює безглуздість поведінки, декламацій, подій заради проникнення в глибини смислу. Це немовби громовідводи безглуздя, які з геніальним розрахунком розставлені автором у найнебезпечніших місцях своєї трагедії для більш глибокого проникнення в обставини, ситуацію, характери. Тому логіка в творі мистецтва є скоріше засобом, кістяком, який дозволяє надати життєвому матеріалу певну оформленість і цілісність. Але більш важливим і для художника, і для сприймаючого його

твір є внутрішня дія, приховані смисли, душевні переживання.

Мистецтво як ціннісно-афективне підкоряє все власній логіці, що суттєво відрізняється від логіки понять, від дискурсивного мислення. Це *логіка емоцій*, логіка почуттів, логіка особистісних смислів, специфічної духовної потреби в естетично-художньому, за допомогою якої художник об'єднує роз'єднані частини в одне струнке ціле, знаходить живий зв'язок і послідовність у всьому зовні розірваному і нерозв'язаному, і приводячи в рух приховані пружини, досягає того, що недосяжне науковому знанню і логічному мисленню.

Обов'язковою умовою художньої творчості є „закоханість” художника в ідею, що і робить її *поетичною ідеєю*, а це свідчить про зміщення акцентів і смислового центру в бік емоційно-особистого, іншими словами – ціннісного відношення і судження. На відміну від „абстрактної” ідеї науки – „плода розуму”, поетична ідея є „плід любові і пристрасті”, пристрасті суто духовної, яку доречніше називати *пафосом* і виявляється вона в художньому творі, насамперед, як прекрасне, піднесене, трагічне, естетичне взагалі. Саме естетичне, передусім, прекрасне як утвердження ідеалу і специфічне ставлення до дійсності є тим критерієм, з яким „узгоджується” відтворюване і його сприйняття споживачем. Хибна висхідна ідея, внутрішня невпевненість автора, соціальне замовлення, яке суперечить життєвій правді, ворожа природі і сутності мистецтва ідеологія не можуть породити високе мистецтво. Ідеї, ідеали, теоретичні положення, які не стали внутрішніми переконаннями, джерелом натхнення, „власністю” художника, його глибоким внутрішнім переконанням негативно впливають на його творчість і знижують художньо-естетичний рівень його творів. Саме з цих мотивів М. Добролюбов називав „бідними” і „тріскучими” „замовлені” вірші О. Пушкіна, в яких допущено викривлення дійсності в „угоду теорії”.

Логіка життя, логіка характеру, совість художника, утверджені ідеї й ідеали – ось що визначає цінність художнього твору і складає його правду. Не „справжність” дій і обставин, не встановлення факту як він є, а висока правда людських стосунків, почуттів і думок, радостей страждань перемог і поразок. Правда в мистецтві – це уміння відтворити найбільш сут-

теве в бутті людини, вміння проникнутись усім тим, чим вона живе і що її хвилює, а не зовнішня правдоподібність як така.

Підсумовуючи, виділимо кілька значень терміна „правда” в мистецтві: як вірність позахудожній дійсності; як послідовність у відтворенні характеру зображуваного; як відповідність засобів зображення-відображення предмета; як щирість і відвертість автора; як ступінь впливу на того, хто сприймає твір мистецтва; як втілена ідея; як світоглядна і громадська позиція автора.

### § 3. МИСТЕЦТВО ФАКТУ. ОСТОРОНЕННЯ (ОЧУЖДЕННЯ)

Д

умка, що в основі художньої творчості лежить прагнення художника відтворювати дійсність в таких формах, які властиві самій дійсності, сягає аж в античну епоху.

Зокрема, Платон писав: „будемо вважати встановленим, що починаючи з Гомера, всі поети є (простими) наслідувачами примар добродчинності та інших речей, про які вони складають вірші, що самої істини вони не стосуються”<sup>[22]</sup>. Наслідування речам, явищам природи мислителі-просвітителі XVIII століття вважали головним завданням мистецтва і показником майстерності художника. „Страх наслідування, – говорив Вольтер, – нерідко штовхає служителів мистецтва на пошуки обхідних шляхів; вони віддаляються від прекрасної природи, яку вдалося тонко схопити їх попередникам. Їхні зусилля і хитрування приховують на час недоліки їхніх творів”<sup>[23]</sup>. М. Г. Чернишевський вважав, що „прекрасне в об’єктивній дійсності цілком задовольняє людину”, що мистецтво народжується зовсім не з потреби людини заповнювати недоліки прекрасного в дійсності”<sup>[24]</sup>. Засновники натуралізму XIX століття Еміль Золя і брати Гонкури, приймаючи суспільство за щось статичне, а факт за якусь об’єктивну даність, вище за все цінували точність бачення і точність судження про те, що спостерігається на основі знань і досвіду. „Словом, вся справа в тому, – писав Золя, – аби взяти факти з життя, а потім вивчити їх механіку, змінюючи обставини і середовище, ні на крок не відступаючи від законів природи”<sup>[25]</sup>. Запеклими



захисниками факту, борцями проти будь-якого відходу від нього в Радянському Союзі в 20-ті роки були ЛЕФовці Б. Арватов, М. Чужак та інші. Все, що відволікало художника від „точної фіксації факту”, шельмувалось як антипролетарське, занепадницьке, „буржуазне реставраторство”<sup>[26]</sup>. Естетизації факту і побутових деталей дотримувався неореалізм в італійському кіно після Другої світової війни. Натуралізація факту, слідування події було взято на озброєння й деякими іншими кінематографістами Заходу і наприклад, молодими американськими режисерами Лайонелем Рогозіним, Робертом Френком, Бертом Стерном, братами Сандорс та іншими, які виразили своє творче кредо в „Маніфесті Молодого американського кіно” – факт проти брехні, фільми „кольору крові” замість фільмів „рожевої водички”, принцип „прихованої камери” замість кінотрюків. Усі ці й інші висловлювання є поглядом натуралізму як мистецтва відображення „голої наявності”, порушення обов’язкових для художньої діяльності принципів відбору, умовності, перевідтворення, тобто погоня за безпосередністю і правдоподібністю без розкриття сутності, ковзання по поверхні, отже, викривлення дійсності, навіть всупереч намірам автора.

Натуралізм, претендуючи на так звану „правду життя” декларуючи вірність дійсності, об’єктивність відображення, насправді виявляє нездатність до аналітичної і синтетичної діяльності, демонструє бідність ідейного змісту, відсутність особистого пафосу художника. Відображення життя таким, яким воно є, принцип „репортажу” перетворює художника в „копіювальника”, „відображувача”, а хвалена об’єктивність перетворюється в свій антипод – крайній суб’єктивізм. Адже замість орієнтації на соціально-сміслову і духовно-суспільну художник стає на позицію людини, для якої головне є не правда дійсності, відбивається зовнішня „оболонка”, зовнішність речей і явищ. У такому випадку не береться до уваги все багатство проявів людського життя і духовного світу людини, що в ході її розвитку виникають нові і нові форми та якості, все нові цінності і об’єкти інтересів; що постійно змінюється характер і зміст духовного, яке натуралізм розглядає як продукт розвитку простих психічних елементів. У такому випадку залишається осторонь динамізм життя людини і суспільства, а твори мистецтва виявляються застиглими продуктами віджилого і відчуженого суб’єктивізму.

Мистецтво факту ніколи не витримувало критики з боку практики мистецтва. Твори, що відображають і втілюють „голі факти”, неодмінно перетворюються в щонайдальші від дійсності вже тому, що всі речі існують лише як пов’язані просторовою і часовою єдністю, причинними зв’язками і певними узагальненими смислами.

Витворення дійсності в „формах самого життя” — не є завданням мистецтва і художньої творчості. Гете говорив, що „наслідувач лише подвоює об’єкт наслідування, без того, аби що-небудь до нього додати або ж повести нас далі; він втягує нас в коло одиничного і у найвищому ступені замкнутого існування, ми дивуємось можливості подібної операції, ми навіть зазнаємо певного задоволення, але задовольнити по-справжньому такий твір не може, бо йому не вистачає правди мистецтва, цієї ознаки краси”. Навіть дуже вдале наслідування, зауважує Гете, — не мистецтво, бо той, хто малює собаку в такому випадку тільки збільшує поголів’я собак, або створить канон-взірець, цінний для науки, але не задовольняючий душу як твір мистецтва<sup>[27]</sup>. Якби мистецтво відображувало світ людини і суспільства таким, яким його сприймали і розуміли художники минулих епох, то відбувся б розрив між художніми культурами, а твори мистецтва були б відкинуті як непотріб.

Мистецтво є одним із виявів потреби людини в духовному стимулі, у творчому імпульсі, у задоволенні від своєї могутності і людяності, це не просто повторений і закріплений досвід, а постійний намір людини вийти за межі свого досвіду і умов існування. Якщо ж мистецтво — лише наслідування, то воно, як говорив Гегель, схоже на черв’яка, який силкується угнатись за слоном, і тоді воно замість справжнього життя дає лише його оболонку. Звичайно, мистецтво „створить у формі зовнішніх і тим самим природних явищ”, „однак необхідна для мистецтва природність не є тим суттєвим і головним, що лежить в його основі. І хоча людині приносить певне задоволення і навіть радість наслідування і визнавання, їй слід більше радіти тому, що є плодом творіння її рук”. Адже принцип наслідування носить зовсім формальний характер, коли його перетворюють в самоціль. Тоді із мистецтва зникає критерій оцінки, смаку, переживання, здатність бачити різницю між прекрасним і потворним, мало того, „в ньому зовсім зникає *об’єктивно прекрасне*”<sup>[28]</sup>.

Мистецтво має не долучати людину до „інвентаризації” існуючого в дійсності, а спонукати в ній щось більше ніж кінцеве, допомогти їй піднятися над грубою матеріальністю, одухотворити чуттєве. Кожний історичний факт, відображений у художньому творі, підноситься до художності тільки тоді, коли він підноситься над рівнем банального і пересічного, і мірилом його значимості стають суспільні ідеали та інші найвищі цінності, норми поведінки.

Звичайно, було б несправедливим заперечувати факт як висхідне або як компонент художньої творчості: можна навести безліч прикладів, коли той чи інший факт послужив відправним пунктом для створення видатних творів. Від конкретного факту починав Л. Толстой при написанні „Воскресіння”, „Анни Кареніної”, „Хаджі Мурата” та інших творів, які стали світовою класикою. Жива безпосередність як актуальна тождність відображуваного буття і його чуттєвого переживання є суттєвою ознакою художнього твору, мистецтва загалом. Мало того, безпосередність і невимушеність є першоосновою впливу мистецтва. Але безпосередність як така належить ще нерозвиненій або ще невисокого рівня свідомості. Тільки суспільні ідеали, ідеї, норми, установки, весь духовний зміст людини позбавляють безпосередність байдужості, переводять із форми одиничності в форму загальності, опускаючи в ньому суто випадкове і байдуже, утримуючи в ньому тільки суттєве. Тим самим перетворюючи безпосередньо сприйняте в уявлення, образ, у зміст якого входить не тільки вплив зовнішнього світу, але й внутрішній стан суб’єкта як функціонуючої одиничності, такі його стани, як гнів, радість, обурення, каяття, ніжність, захват, помста тощо, а також і те, що належить до *загального* — до політики, права, моралі, релігії, блага, добра, прекрасного. Тому предмет, що сприймається в своєму чуттєвому бутті, перетворюється в щось „зняте”, в якесь „чуттєво загальне”. Отже, для людини безпосереднє вже не є ні суто чуттєве, ні тільки мисленнєве, а є щось нове, що містить у собі те й інше, але не як складену суму, а нову якість. Свідомість, здібності і сили людини, все те, що Гегель називає „інтелігенцією”, знімає простоту безпосередності в ній, що є негативним щодо неї.

Мистецтво, зазвичай, вище за безпосередність зовнішнього речового світу, адже між дійсністю і глядачем (читачем,

202

слухачем) стає художник, котрий володіє певним світоглядом, світовідчуттям, майстерністю, здатністю бачити (чути) і виражати побачене (почуте). Навіть імпресіоністи, які керувались у своїй творчості безпосереднім враженням, не могли до кінця дотримуватись цього принципу. Так, наприклад, Дега, який заявляв, що „не було мистецтва, більш безпосереднішого, ніж мое”, тим не менше чітко визначав своє творче кредо, окреслював коло своїх художніх інтересів об’єктів, складав „програми” спостереження і вивчення; музиканти з їх інструментами; булочки з їх продукцією; серія, присвячена трауру; серія різних видів диму; сюжети із життя балерин тощо.<sup>[29]</sup> Сезан, який звертався, насамперед, до споглядальної сили своїх відчуттів, все ретельно обдумував, незважаючи на зневагу до сюжету і твердження про свою неупередженість. Едуард Моне, аби досягти враження живої безпосередності від портрета Єви Гонзалес, щовечора після сеансу змивав обличчя начисто, щоб наступного дня починати писати його заново, і таким чином переписав його 40 разів.

Лозунгу „я так бачу”, „я так відчуваю”, принципу „дурної безпосередності” дотримується *натуралізм* у всіх його різновидах. Максимальне зближення відображення з відображуванням, сюжетного простору і часу з реальним дійсним простором і часом, „постулат безпосередності”, що розуміється в дусі автоматизму ситуації „суб’єкт—об’єкт”, не знаходить достатньої опори в практиці мистецтва. Для людини важливішою, ніж безпосередність предметно-речового і грубо-чуттєвого, є безпосередність переживань, глибоке проникнення в життя людини і суспільства, безпосередність людських доль, вчинків і поведінки, почуттів і думок. Безпосередність як небайдужість, як момент найвищого злиття людини із світом, з іншими людьми; це момент найбільшої широти і найвищого пафосу, тобто це все те, що Гегель назвав „законом серця”, який суттєво відрізняється як від законів природно-речового, так і від законів науки і логіки понять.

Естетичне, прекрасне, як обов’язкова умова художньої творчості й існування мистецтва, за висловом Ф. Шіллера, диктує мистецтву „подвійний закон: безумовної формальності і безумовної реальності”. Залишаючись з боку кольору, звуку, форми тощо одиничним спогляданням і безпосередньо визначе-

ним, твір мистецтва діє на нас і збуджує нас не безпосередністю зіткнення з матеріальними речами як такими, не об'єктивністю як такою, а здатністю викликати певне ставлення і стан. Тому твір мистецтва, зберігаючи чуттєвий зв'язок з дійсністю, не повинен претендувати на визнання відображеного в ньому за дійсне, художник має здійснити акт, названий В. Шкловським „остороненням” („остранение”), який виводить людину із автоматизму сприйняття, примушує подивитись на предмет (річ, явище) немов би збоку, отже заново побачити і пережити. Б. Брехт, який також розробляв цю проблему, назвав цей ефект терміном „очуждення” („очуждение”).

За Б. Брехтом, ефект очуждення полягає в тому, що річ, котру потрібно довести до свідомості, на яку слід звернути увагу, треба перевести із звичної, відомої, що лежить перед нашими очима, в іншу несподівану, але власну. В своєму театрі Брехт вводить ефект очуждення для того, аби зруйнувати „театральну ілюзію”, яка робить актора просто діючою за наперед установленим текстом особою, а глядача — таким, котрий автоматично сприймає і мислить, несвідомо, занурений у світ емоцій і думок, тим, що має стереотипні уявлення. Брехт бачив у очужденні можливість і актору, і глядачеві зайняти активну життєву позицію, виконувати роль активного учасника подій, мати власну позицію щодо подій і явищ, які відображуються-виражаються в мистецтві, розширить „кут зору” самого мистецтва.

Ефект осторонення (очуждення) сприяє основній меті мистецтва і художньої творчості — примусити того, хто сприймає, увійти в створюваний автором „художній простір”, зображувану ситуацію, примусити переживати означене в творі мистецтва як щось своє, але винесене поза власний життєвий досвід. Тому завжди існує якась „демаркаційна лінія” між дійсними речами, подіями, особами і відображеним у художньому творі. Дені Дідро в „Парадоксі про актора” говорить, що гра актора — „ілюзія”, яка існує тільки для глядача, — це „чудове мавпування”, про яке він забуває, як тільки знімає грим і костюм, що „сльози актора ллються із його мозку”, що в актора „голова тільки інколи хвилює його нутро. Він плаче, як священник, що не вірить, промовляючи про страсті Христові; як спокусник коло ніг жінки, яку він не любить, але хоче обдурити; як жебрак на вулиці або біля дверей церкви, втративши

надію розчулити вас, або як куртизанка, яка, не відчуваючи нічого, вдає, ніби зомліває у ваших обіймах”<sup>[30]</sup>.

Схожу думку висловив Б. Брехт, говорячи, що актор не перевтілюється в Ліра, Гарпагона, Швейка, він тільки показує цих людей. „Він передає їх висловлювання з усією можливою природністю, він зображує їх манеру поведінки, наскільки це йому дозволяє його знання людей; але він зовсім не намагається переконати себе (а тим самим й інших), що повністю „перевтілюється”<sup>[31]</sup>.

У сучасній світовій естетиці і теорії мистецтва деякі автори трактують це явище як дистанціювання від соціальних процесів, від участі в суспільному житті. Зокрема, Е. Баллоу, автор „теорії дистанції” вважає, що чим більше мистецтво віддаляє глядача від житево-практичного, звичайного, речового, тим менш воно реалістичне, тим більше воно досягає цілі<sup>[32]</sup>. Представники так званої „відкритої емоційності”: Р.Гутузо, П.Пікассо, К. Кольвіц, Д.Сікейрос, В.Мазарель та інші, долаючи об’єктивістську відстороненість і споглядальність художників минулого, стали прагнути до суб’єктивістської відстороненості, яка б дозволила „відкритій емоціональності” скоротити шлях від явищ дійсності до глядача. Наприклад, кубізм в особах Ж.Бракка, П.Пікассо та інших, намагався за допомогою цього прийому активізувати глядачів.

Певне „осторонення” від матеріалу, теми, інколи необхідне і художникові для осмислення, „відстою” ідей і мотивів, почуттів і думок. Так, наприклад, Л. Толстой був на Кавказі 24-літнім, але в ті роки він не написав ні „Козаків”, ні „Хаджі-Мурата”. В. Шкловський з цього приводу пише: „Для того, аби побачити Кавказ, Толстой повинен був повернутись до себе в Ясну Поляну, передумати все, закохатися в селянку, вчити дітей грамоті, мріяти змінити життя”<sup>[33]</sup>. Сам Толстой писав, що за деякі серйозні речі він „надто рано взявся.., коли ще не був зрілим для них...”. На думку В. Шкловського, „осторонення” Л. Толстого проявилось і в стилі його творів, дещо корявому, немовби нештучному, безпосередньому за допомогою якого він всіляко усував себе, бо не хотів як письменник-художник ставати якоюсь призмою між читачем і життям, тим самим досягаючи ілюзії присутності того, хто читає, і співучасті його в подіях, що відбуваються в художньому творі.

Ця особливість творчості характерна для всіх справжніх художників слова, пензля, звуків. Якщо бути до кінця послідовним, то мистецтво взагалі не може не „осторонювати” вже в силу характерної для нього умовності, алегоричності, метафоричності, вимислу, до яких в тій чи іншій мірі вдаються художники, для того, аби надати своїм творам більшої повноти і живості, викликати у тих, хто сприймає їхні твори, більш сильні відгук і враження.

#### § 4. ВІДБИР, ОБМЕЖЕННЯ, РОЗШИРЕННЯ

**Я**к представник специфічної сфери діяльності, що продукує предмети для задоволення специфічної духовної потреби, художник, діючи в світі речей і явищ, подій і процесів, форм і ліній, кольору і світла тощо, здійснює відбір тих елементів, частин, деталей, із яких буде створена нова єдність, або, як говорив С.Ейзенштейн, „нова якість цілого із співставлення окремого”, – художній твір.

Речі, властивості, деталі, форми тощо сприяють не тільки створенню „фізичної відчутності” світу; всі ці „дрібниці” допомагають розкрити глибокі людські смисли, вони також – показник спостережливості і майстерності художника, життєвості самого мистецтва. В умінні відбирати ту чи іншу деталь, властивість, рису виявляється розуміння художником світу людини і світу природи, його знання людських характерів і його ставлення до навколишньої дійсності, тому відібране повинно бути єдино можливим і виразним. Якщо без відібраної-підібраної деталі художній твір перетворюється в схему, за висловом Чехова, в палицю від копченого сіга, то інша крайність – надмірні подробиці, деталізація, надміра „дрібниць”, несуттєвостей створює для того, хто сприймає „негативну надмірність”, „надміру життєвості”. Він також зауважував, що подробиці, навіть якщо вони дуже цікаві, втомлюють увагу. Загальновідомо, що Чехов був відомим майстром відбору деталей. Зокрема, він намалював вражаючу картину ночі за допомогою лише трьох деталей:

пляшки, що виблискував при місячному світлі, і неясної тіні, яка промайнула.

Усвідомлення навколишнього середовища органічно вплетене в людське життя, але цей діалектично суперечливий процес складається не стільки у визнанні самого акту усвідомлення, скільки в тому, *що* людина усвідомлює і *що* виключається з свідомості. У повсякденному житті речі усвідомлюються насамперед, у їх життєво-суспільно-суттєвих властивостях, закріплених досвідом, практикою. Ці „сильні” властивості або сторони предметів і явищ за законом негативної індукції гальмують усвідомлення інших сторін і властивостей. Тому „вичленення”, „виділення”, „відбір” є, так би мовити, *захисною* функцією художнього відображення і обов’язковою умовою художньої творчості. Освоюючи дійсність з позицій певних ідеалів у руслі специфічної духовної потреби, художник вдається до опущення несуттєвого в даній ситуації, опосередковує зміст відображення спеціалізованим інформаційним зв’язком, що забезпечує захист від деформаційного впливу інших чинників. Надміра деталей, смислове перевантаження, подробиці, нагромадження фактів не тільки ускладнюють сприйняття і осмислення, але й призводять до взаємонейтралізації самих елементів твору, а відповідно і до збіднення змісту і звуження впливу. Аби створити художню форму, художник вимушений займатись обмеженням багатого різноманітністю матеріалу реальності. Принципи „опущення”, „обмеження”, „неповноти” обумовлені закономірностями мистецтва, специфікою творчого процесу, функціонуванням художнього твору. Вже сам як такий мовний, знаковий характер мистецтва вимагає не повного, а часткового відтворення предметно-речового, тому завжди має місце певна диспропорція між мовними засобами мистецтва і тим, що повинне бути зображено-виражене. Залишаючись загалом відповідним середовищу, предметам, явищам, кожен із видів мистецтва має свої можливості їх відображати-зображати, свій аспект, властивості, риси. Так, музика опускає речевість, скульптура – колір, література позбавлена зорового сприйняття.

Сила і могутність багатьох творів мистецтва часто обумовлена неповнотою відображуваної предметності за рахунок багатозначності мови мистецтва і багатства асоціацій наших пси-



хічних процесів. Відомий кінорежисер С.М. Ейзенштейн у статтях „Монтаж 1938”, „Дікенс, Гріффіт і ми” та інших, приділивши цій проблемі багато уваги, пише, що твір мистецтва як ціле будується з урахуванням здатності психіки того, хто сприймає, звести проміжки між ланками твору до мінімуму. Образні засоби, передусім, монтаж, слугують своєрідною художньою мовою, за допомогою якої ведеться схвильована емоційна розмова, а неповнота, стиснутість дають змогу створити щось таке, що може у того, хто сприймає, розвернутись як пружина, впритул до того вибухового впливу, який досягається метафорою „заревли камені” — кам’яний лев, що зіскочив і в люті заревів у його фільмі „Панцерник Потьомкін”, — образ обурення проти кривавого злочинства самодержавства.

Однак сказане не має нічого спільного з так званим принципом „економності”, якого дотримуються деякі художники-модерністи. Зокрема, В. Кандінський і особливо К. Малевич, вважали, що художник повинен іти по лінії економного вираження енергетичної дії, досягти лаконічності, як у картині „Чорний квадрат”. Спроби звести мистецтво тільки до геометричних форм, кольорових плям, до „звільненої енергії” тощо суперечать самій природі і сутності мистецтва. Лаконізм — велике достоїнство художнього твору, якщо це обмеження без обмеженості, прояв великої майстерності, однак, надмірна канонічність може призвести до позбавлення художнього твору широти і багатства людських стосунків, думок і почуттів, всього того, що, власне, і цікавить людину, підмінивши його мертвим символом, кольоровою плямою, геометричною фігурою, або набором позбавлених смислу слів.

„Мистецтво, — писав Е. Делакруа, — не алгебра, де спрощення фігур сприяє успішному вирішенню завдань; успіх мистецтва не в скороченні, а в тому, аби посилити, якщо це можливо, і продовжити відчуття, застосовуючи всі засоби”<sup>[34]</sup>.

Опущення, згущення, насиченість, обмеження мають свої межі і свою міру, переходячи яку шкодять художності твору і його сприйняттю. П. І. Чайковський вважав, що таким недоліком страждає творчість Вагнера, його твори надто „багаті”, надто „рясніють” матеріалом, який свідчить, що автор не здійснив ретельного відбору і не розподілив належним чином смислове і емоційне, яке і породжує справжнє велике мистец-

тво: “Це музикальна уха, яка дуже швидко породжує відчуття пересиченості”.

Художник має враховувати ту обставину, що у здорової людини в її мозку, ідеально (віртуально) підкоряючись закону асоціацій, існує величезний фонд із знань, почуттів, пам’яті, свідомого і несвідомого, із якого складаються ті чи інші ланцюги уявлень. Навіть у понятті, де зібрані загальні й істотні ознаки, несуттєве і часткове для нього не усунене назовсім, а тільки *відсунуте на другий план*. Оскільки ж людський мозок функціонує як цілісний орган, то не тільки поняття виявляють вплив на ці „відсунуті” на другий план елементи відображеного, але й вони самі вторгаються в зміст поняття, привносячи те часткове й індивідуальне, що дозволяє відійти від схеми до живого, конкретного і багатоманітного світу.

Відомий французький психолог Жан Піаже зазначає: що в процесі сприйняття відбувається немовби фіксація деяких точок фігури, що сприймається і як опущення інших. Асоціація фактично і складається, і полягає в тому, аби об’єднати новий елемент із попередньою схемою діяльності, до якого б рівня відображення і розвитку вона не належала, а не просто об’єднати як механічне, і шляхом своєрідної асиміляції складових створити нову картину реальності<sup>[35]</sup>.

Асоціації як „безперервний ряд торкань кінця попереднього рефлексу з початком наступного” (І. Сеченов) створюють враження безперервності відчуття світу і цілісності його сприйняття. Тому найменший зовнішній натяк на частину тягне за собою відтворення цілого.

У мистецтві асоціативність набуває особливого значення, позаяк вона, з одного боку, не обов’язково має відображувати предмет (явище), у всіх його параметрах і характеристиках, а з іншого, говорячи словами Аристотеля, зображення однієї і притому цілісної дії, і частини подій, повинні бути так складені, щоб при зміні або вилученні якої-небудь з них змінювалось і приходило в рух ціле<sup>[36]</sup>.

Таким чином, зв’язок окремих частин у творі мистецтва не повинен бути простою цілісністю, а установка на асоціативність як прагнення до використання зв’язків психологічних станів має підлягати певній ідеї, в іншому разі вона може перетворитись в свою протилежність — у незв’язність, у низку образів, до

яких не можна застосувати ніякий смисл і які суперечать здоровому глузду. Такого принципу, як відомо, дотримується сюрреалізм, а широко знаний французький кінорежисер Рене Клер продемонстрував це в своєму ранньому фільмі „Антракт”, в якому без зв’язку і пояснень виникають різні предмети і образи, зняті в незвичних ракурсах і ритмі. Врешті-решт з’ясовується, що все це сприйнято присутнім за кадром гулякою, який повеселився на ярмарці, і в його мозку неупорядковано проносяться уривки побаченого і привидженого.

### § 5. ТИПІЗАЦІЯ ЯК СПОСІБ ХУДОЖНЬОГО УЗАГАЛЬНЕННЯ

**О**тже, завдання мистецтва не зводиться до відтворення одиничного і випадкового факту, явища, процесу. Якби це було так, то, скажімо, в літературі не з’явився й Дон Кіхот, Раскольников, Анна Кареніна і багато інших літературних героїв: „Мойсей” Мікельанжело, „Даная” Рембрандта, „Мислитель” Родена та інші в образотворчому мистецтві. Це твори, в яких здійснено певний відбір і узагальнення, зокрема за допомогою художньої типізації.

Як один із видів узагальнення типізація бере усталене, стабільне, стандартне, еталонне і застосовується в цілій низці сфер духовно-практичної діяльності людини, зокрема в соціології, де за допомогою цього прийому „реальні індивіди” підводяться під „індивідів класових”, „етнічних”, „групових” тощо. До типового звертаються і тоді, коли хочуть підкреслити невідповідність, закономірність того чи іншого явища, процесу, вчинку. Такий прийом, зокрема, досить часто використовував у політичній публіцистиці В. І. Ленін, наприклад у своїй статті „Пам’яті графа Гайдена”.

Якщо в працях вченого зв’язок одиничних подій і загальних закономірностей встановлюється і передається тільки через загальне за допомогою системи універсальних понять і дискурсивної мови, які пояснюють загальні властивості речей або повторювальні процеси, то в мистецтві ж навпаки цей зв’язок переживається і передається через безпосередню наочність

того, що є одиничним і неповторним, через особливі життєві ситуації особистості і її інтимні переживання, за якими приховуються певні загальні зв'язки, конфлікти і тенденції, які художник виражає за допомогою засобів і форм, властивих різним видам художньої творчості.

Визнаючи типізацію однією із умов створення художніх творів, слід зауважити, що зловживання нею приховує в собі небезпеку перетворення персонажів у прості „рупори часу” і заміни живої історії „принципами”. Прикладом вдалого застосування художньої типізації є творчість Бальзака, який не тільки дав переконливу панораму суспільного життя свого часу, а й широку галерею людських типів, що значною мірою й обумовило і художню, і соціальну цінність його творів.

Необхідність типізувати — зв'язувати характери з реальними обставинами має для мистецтва важливий методологічний смисл, однак це не означає, що художня типізація здатна охопити весь зміст мистецтва і підміняє собою інші художні прийоми. Інакше довелось би вилучити всі принципово важливі прийоми і чинники, предметна сфера яких виходить за межі узагальнення закономірного і загальнолюдського в індивідуально-неповторне скажімо, сфера емоцій, настроїв, смаків, належного тощо. На цій підставі ціла низка авторів вважає, що типізація хоч і важливий, але не повсюдний спосіб художнього узагальнення. Так, наприклад, М. С. Каган зауважує, що „...без типізації художнє освоєння обходиться досить часто — у сфері прикладних мистецтв і танцю, в казці і декоративному розпису, в релігійному мистецтві середньовіччя і сюрреалістичному мистецтві нашого часу”<sup>[37]</sup>. А Л. С. Виготський писав: „Художник зовсім не дає колективної фотографії життя, а типовість зовсім не є тією якістю, якої він обов'язково добивається. І тому той, хто, очікуючи знайти всюди в літературі цю типовість, буде намагатись вивчати історію російської інтелігенції за Чацьким і Печоріним, ризикує залишитись при зовсім хибному розумінні виучуваних явищ”<sup>[38]</sup>. Аналізуючи оповідання І. Буніна „Легке дихання”, Л. С. Виготський зауважує, що основне зусилля автора „спрямоване не на те, аби... розкрити життя російської гімназистки до кінця у всій її типовості і глибині, сутності, а якраз навпаки в зворотний бік; до того, аби примусити жахливе говорити на мові легкого дихання, і до того,

аби житейську каламуть примусити дзвеніти і дзвеніти, як холодний осінній вітер"<sup>139]</sup>. „У центрі уваги письменника, — пише академік М. Б. Храпченко про твір О.С. Пушкіна „Історія села Горюхіна”, — не герої з їх типовими особливостями, а суттєві, примітивні факти, події, котрі висвітлюють підневільне життя селян"<sup>140]</sup>.

Художник, узагальнюючи, не повинен обминати увагою те, що реальна людина завжди відрізняється від соціально-історичного типу особистості, який зафіксований у нормах моралі, права, в соціальних еталонах і взірцях, що вона завжди залишається неповторною індивідуальністю, суверенним суб'єктом життєдіяльності. Кожна людська індивідуальність входить тисячами функціональних зв'язків у структури сучасного їй суспільства, реагуючи на зовнішні впливи не тільки загальним, встановленим, визначеним чином, але й суто особисто, варіантно, непередбачувано, неоднозначно. Логіка життя конкретної реальної людини — щось інше, ніж логіка закону, норми, правила, еталону; тут багато стихійного, випадкового, алогічного, того, що базується на особливостях природи, характеру, звичок. Саме це практично безмежне „розбіжжя” індивідуальностей, характерів, здібностей, вчинків, духовних рухів, переважна більшість яких входить у прихований і глибинний масив людських доль, складає справжнє багатство суспільства і слугує невичерпним джерелом мистецтва. Зведення ж дійсності, життя індивідуума до визначеності встановленого, загального, станів „добра”, „падінь”, „піднесень” загрожує перетворенням персонажів у якісь символи, загальнолюдські смисли, канони, взірці, в щось те, що обірвало живі зв'язки з реальним життям і живими людьми, між тим, як мистецтво покликане допомогти людині „ввійти” в сучасність „особисто”, відчувати її дихання і пульс, проникнутись її проблемами і тривогами і взяти посильну участь в історичному процесі.

## § 6. ХУДОЖНЯ ІДЕАЛІЗАЦІЯ

Т

ермін „ідеалізація” в радянські часи був настільки скомпрометованим, що тракту-

вався в сфері мистецтва і взагалі як „ілюстрація”, „прикрашення”, „лакування”, засіб „ідеологічної ілюзії”, що вороже будь-якому мистецтву. Або трактування ідеалізації як узагальнення без індивідуалізації і протилежне типізації. Вважалося, що типізація властива реалістичному мистецтву, а ідеалізація – романтизму, вона характерна лише для минулих епох, де типізація й ідеалізація послідовно змінювали одне одного. Щодо мистецтва соціалістичного реалізму, де панує типізація, то йому ідеалізація може завдати тільки шкоду<sup>[41]</sup>.

Частково це від неправильного трактування цього терміна, звуження його змісту лише до одного із його компонентів. Гегель, який увів цей термін, під ідеалізацією розумів зведення, зняття зовнішнього і переведення його у внутрішній план, у духовне. Фактично те ж саме мав на увазі і К. Маркс, коли говорив, що „ідеальне є не що інше, як матеріальне, але пересаджене в людську голову і перетворене в ній”. У сучасній науці термін „ідеалізація” вживається в різних випадках; це і мисленнєве конструювання об’єктів, яких ще немає в дійсності, але є підстави вважати їх реальними („абсолютно тверде тіло” або „абсолютно чорне тіло” тощо); ідеалізація як вивчення нових зв’язків і пошук ефективних способів поліпшення виробництва, умов життя, самої людини, своєрідна „проекція” її розвитку і долучення до ідеалів Блага, Добра і Краси. Ідеалізація як рух від людини до Бога, вихід за свої межі в нескінченність, як мрія про „золотий вік”, рай тощо. Ідеалізація як мрія про надлюдину, якою Ф. Ніцше, наприклад, прагнув замінити міщанський ідеал Боголюдини. Ідеалізація характерна для історії і політики. Соціал-утопісти ідеалізували майбутнє суспільство і людину. Слав’янофіли ідеалізували допетровські часи, за винятком, хіба що, епохи Івана Грозного. Український романтизм – козаччину і гетьманщину. Має місце ідеалізація конкретних історичних постатей: царів, політиків, полководців, учених, художників тощо: Октавіана Августа, Наполеона, Леніна, Сталіна, кінозірок та ін. Ідеалізація застосовується як політичний засіб і прийом реклами. В такому випадку ідеалізація є „прикрашенням”, „лакуванням”, „ідеологічною ілюзією”, „користолюбним обманом”, вульгарним оптимізмом, парадністю, славослів’ям, наміром не бачити або не показувати реальні суперечності, труднощі, негаразди. Таку

ідеалізацію можна назвати „поганою ідеалізацією”. Сюди можна віднести і пусту „мрійливість”, орієнтацію посадових осіб тільки на „позитивну інформацію”, „ідеалізацію” суперника чи ворога шляхом перебільшення його сили і переваг; ідеалізація війни і вбивства, яка фактично стає „зниженням” і вже виступає як *антиідеалізація*. Ідеалізація має місце і в особистому житті: мати завжди ідеалізує свою дитину, закохані – своїх коханих (краса дівчини не на її щоках, а в очах закоханого. – Рескін).

Якщо взяти до уваги те, що одне із значень терміна „ідеалізація” виражає одвічне прагнення людини до „кращого”, до ідеалу, так би мовити, „вписування в перспективу”, що вона не може собі дозволити думати про себе, погано (тут спрацьовує механізм „психологічного захисту”), то ідеалізація є для неї тим необхідним „психологічним якорем”, який забезпечує їй самооцінку і благополучну перспективу. І не тільки собі: жінка, яка жде дитини, в своїх думках вже збудувала їй щасливу долю, вже намітила низку заходів із її виховання, навчання, професії тощо.

Мистецтво, як говорив М. Горький, також мати, мати для кожної людини і для всього людства. Воно завжди „вагітне” майбутнім і вже сьогодні турбується за завтрашній день. Воно вже сьогодні намагається підготувати суспільство до майбутнього, аби воно забезпечило належними умовами розвиток людини. Справжнє мистецтво в будь-якій формі не просто відображає дійсність, а й ставить питання про відношення наявного до належного. Більше того, суперечливість ідеалу і дійсності є тією специфічною життєвою суперечністю, яка рухає сферу естетично-художнього освоєння, що відбувається „за законами краси”. В ідеалізації проявляється потенціальна безмежність і, водночас, такий дискретний процес, який передбачає якусь відправну точку і наступний за нею крок. Оскільки поняття потенціальної безмежності базується на ідеальних передбаченнях здійснення, то воно не може бути безпосереднім („прямим” або „дзеркальним”) відображенням тих процесів, які мають місце в природі або суспільстві. У науці такі спроби приписуються процесам об’єктивної дійсності, хоча здійснювати це можна незалежно від матеріальних можливостей за допомогою „заміщення висхідного реального об’єкта його гіпотетичним опи-

санням, яке функціонує як реальна нездійснювана модель об'єкта"<sup>142</sup>. Натомість, художник, добиваючись не безпристрасної об'єктивності, а насамперед, певних вражень і специфічного переживання, маючи більшу в порівнянні з ученим можливість творити, за допомогою насиченої емоціями уяви схоплює те загальне, належне, те, що „хочеться”, існує тільки в натяку, в тенденції і розвиває його в цілісний образ. Ідеалізація – це також невідворотність майбутнього, яке завжди виростає із минулого. Це відчуття художник повинен перенести в свій твір, підкоривши цій меті всі свої вміння і засоби. Це не романтизація як така, а побудова на основі минулого і наявного – майбутнього, так би мовити, „проекція” і картина того, що ще не здійснилось, але бажане, потрібне, необхідне. Дійсність ще не реалізована детермінує дії, за допомогою яких вона реалізується<sup>143</sup>.

„Найвище завдання будь-якого мистецтва, – писав Гете, – є видимістю створювати ілюзію більш високої дійсності. Але порочно надавати цій видимості правдоподібність, доки не залишиться одна лише буденщина<sup>144</sup>.”

Мистецтво в своєму історичному розвитку відображувало не тільки те, що відбулось і змінилось, а й створювало нові моделі світу, вносячи в нього нові риси і передбачаючи нові процеси і факти, вловлювало і втілювало в яскравих образах приховані процеси зародження і формування нових сил, які рухають історію. Ідеалізація, таким чином, може мати смисл потенційної здійсненності, але лише в тому разі, коли художник не відривається від дійсності або працює не на замовлення тих сил, які вичерпали свій потенціал і втратили історичну перспективу.

Ідеалізація – це, насамперед, логіка розвитку подій і характерів у руслі ідеалів, а через їх зображення – показ шляхів розвитку всього суспільства. Людина не бажає задовольнитись сьогоdnішнім і малим. Вона випробовує постійну потребу в безмежному та диві, і не відчуває себе як удома, доки ця потреба не задоволена. Мистецтво не просто „оприходує” наявне, виконуючи роль „фіксатора”. Розковане безкористям і красою, воно виходить за межі встановленого та моменту і, становлячись формою пошуків смислу людства, що розвивається, вводить людину в безмежний світ історичного простору й світової



культури. У зв'язку з тими чи іншими причинами, соціальними завданнями, особливостями творчого процесу тощо художник може звернути більшу увагу на суще або належне, історичне чи логічне, одиначне чи загальне, пізнавальне чи ціннісне, наявне чи бажане, словом зображувати життя в усіх його найбільш характерних проявах і формах, у суперечностях і боротьбі, а не створювати абстрактні символи або солодкуваті картинки, ілюзії або паралізуючі волю красивості. Ще Перікл, видатний державний діяч античної Греції, виступаючи перед громадянами Афін, говорив: "...ми любимо красу, яка проста, і любимо мудрість, яка не веде до втрати сили"<sup>145]</sup>.

Милостиві, безконфліктні твори, з бездоганними персонажами та їх взірцевою поведінкою і помислами завжди захоплюються владою, а політика завжди орієнтує художників на їх створення. Такий підхід і такі твори замість реальної картини суспільного життя і реальних людей поставляють ідеалізовані картинки художніх міражів, які доповнюють соціальні міражі, часом породжуючи усталений міф, оманливий оптимізм. До того ж і сучасність, і сучасник постають одномірними і схематичними.

„Погана ідеалізація” — явище таке само давнє, як і професійне мистецтво. Ще Платон вважав, що мистецтво в ідеальній державі повинне постати в рафінованому вигляді: в ньому не має бути нічого, що ганьбить вищих світу — ні цього і ні того, ні непристойних дій і вчинків, щоб зображене в мистецтві не послужило поганим прикладом для виховання. Навіть якщо твір мистецтва належить до далеких історичних часів, не можна допускати, аби Ахілла, Тесея — сина Посейдона, Піріфоя — сина Зевса — було зображено причетними до непристойних вчинків, убивства, грабунків, крадіжок. Аристократ Платон не міг дозволити, аби мистецтво зображувало богів у невивідному для них „земному” вигляді, з властивими, недоліками, вадами, пристрастями, притаманними простим людям. Тому він рекомендував в ідеальній державі вилучити із Гесіода і Гомера все, що хоч в якійсь мірі „компроментує” богів. „У зовнішності *сатирів* і *фавнів*, — писав Гегель, — втілюється те, що виключено із високого ідеалу богів, — людські потреби, життєрадісність, чуттєві насолоди, задоволення потягів тощо”<sup>146]</sup>. „Поганою ідеалізацією” користувались художники середньовіччя, академі-

зму і класицизму. Представники останніх, говорив Делакруа, „...очевидно, вважають, що природа помилилась, створивши людей такими, які вони є; вони стараються прикрасити їх, зобразити в святковому вигляді, від чого їхні персонажі не тільки перестають бути звичайними людьми, але й людьми взагалі. Ми вже нічого не бачимо під їх закрученими перуками і бездоганними драпіровками: це просто маски, позбавлені душі і тіла<sup>[47]</sup>.”

Ідеалізація у великих художників — не лакування і прикрашання як такі, а піднесення до ідеалу, апофеоз людини і людського, тому це не відрив від життя, а тверда опора на землю і життя. Важливим є, насамперед, те, в ім'я чого зображується і що утверджується, об'єктом же може бути як позитивне, так і негативне. Аристотель у „Поетиці” пише, що об'єктом трагедії не може бути ні людина справедлива і добродійна, оскільки нещастя, що випадають їй, викличуть обурення і тільки, ні, тим більше, погана людина; ні такий поворот подій, коли злодії і люди, що схибили, переходять від щастя до нещастя. Потрібна така людина, яка б не була ні зібранням добродійностей, ні тільки злодій, і наражалася на нещастя не внаслідок добродійності або лише вади, а з волі помилки, долі.

Гегель, говорячи про нідерландський живопис, відмічає ті картини, які наскрізь проникнуті невимушеними веселощами і радістю в сценах із городянами та селянами, і протиставляє їх зображенням непристойної й поганої буденщини. Тут, пише Гегель, „...не вульгарні почуття і пристрасті, а мужицькі і близькі природі риси в нижчих прошарках населення, що носять веселощі, шахрайський, комічний характер.

У самій цій безтурботній розбещеності якраз і міститься ідеальний момент; це недільний день життя, який все урівнює і вилучає все погане; люди, котрі веселі від серця, не можуть бути безумовно поганими і підлими... У нідерландців комічне скасовує поганий бік ситуації...”<sup>[48]</sup>.

Гете висловив думку, що людина як вершина природи має можливість за допомогою мистецтва подивитись на себе як на цілісну природу, але через піднесення, через ідеал. Тобто справа не в тому, аби зображувати тільки одне гарне, світле, радісне в людській природі, що було б приховуванням правди, зображенням неповним і неправильним. Мистецтво не повинне тільки догоджати людям, відшуковуючи в них лише хороше і забуваючи

похмуře і негативне. М. Горький сказав В. Луговському після того, як прочитав його книжку „Більшовик пустелі і весни”: „А ви думаєте, що єдино життєствєрджувальним почуттям є радість? Життєствєрджувальних почуттів багато: горе і подолання горя, страждання і подолання страждання, подолання трагедії, подолання смерті. У руках письменника багато могутніх сил, якими він утверджує життя. Згадайте греків, згадайте грецьку трагедію! Чи це не пафос життєствєрдження?”<sup>[49]</sup>.

Страждання, трагічна смерть є для мистецтва такими самими об'єктами зображення-вираження, як й інші боки людського життя, а за своєю значимістю часто і важливіші за них, і не в меншій мірі підлягають ідеалізації, без чого мистецтво випустило б зі свого поля зору надзвичайно важливий і могутній за своєю значимістю і впливовістю пласт людського життя і засіб впливу. Це підтверджує вся історія мистецтва. Зокрема, світ творів Достоєвського і Кафки можна назвати світом ідеалізованого страждання, світом охопленої болем людини, якій дуже незатишно жити в цьому світі. Ідеалізованим стражданням є і страждання Ісуса Христа, біблійського і кінематографічного.

О.П. Довженко, стурбований тим, що сам термін „страждання” за радянської влади набув лише негативного змісту, а зі сфери мистецтва страждання було вилучене майже зовсім, у одному із своїх виступів сказав: „Керовані хибними мотивами, ми всі, за винятком хіба одного Шолохова, вилучили зі своєї палітри страждання, забувши, що воно є також величезною достовірністю буття, як щастя і радість. Ми замінили його чимось на кшталт подолання труднощів... Нам так хочеться прекрасного, світлого життя, що бажане і сподіване ми не мислимо часом як уже здійсненне, забуваючи, що страждання буде з нами завжди, доки житиме людина на землі, доки вона буде радіти, кохати, творити. Зникнуть тільки соціальні причини страждання. Сила ж страждань завжди визначатиметься не стільки гнітом якихось зовнішніх обставин, скільки глибиною потрясінь”<sup>[50]</sup>.

Саме як таке мистецтво не здатне ні усунути джерела страждань і негараздів, ні поліпшити умови існування людей, але воно може подавати „знак бід”, попереджуючи про небезпеку, здійснювати „пророцтва”, бути своєрідним світочем надії або провісником відчаю. І все ж здоровою традицією мистецтва є підготовка ґрунту для майбутнього, сприяння його

пошуку і усунення небажаного в людині і в суспільстві. „Мистецтво, — записує Л. Толстой у щоденнику, — це вміння зображувати те, що повинно бути, те, до чого, повинні прагнути всі люди, що дає людям найбільше благо. Зобразити це можна тільки образами”<sup>[51]</sup>.

Мистецтво завжди сповнене передчуттів, і в цьому смислі в ньому раніше, ніж будь-де, народжується нове, але ще не існуюче. Воно передбачає майбутнє суспільство, а створені ним типи людей йдуть далі наявних і функціонуючих у суспільстві. Поступово під їх впливом, непомітно для сучасної людини, в неї виробляються нові. В цьому одна із переваг високохудожніх творів і одне із важливих завдань художника. Тургенєв, наприклад, — жалкував, що не ідеалізував Базарова в романі „Батьки і діти” як тип, пояснюючи це тим, що сам не був готовим до цього, і відтворений ним „базарівський тип встиг пройти через поступові фази, через які, звичайно, проходять літературні типи”<sup>[52]</sup>.

Довженко як художник романтичного складу і поетичного бачення широко користувався ідеалізацією і заявляв, що він „не прихильник лакування, ніколи ним не був”. „Можна все показувати, — говорив він, — тільки треба так робити фільми, так проектувати долю людей і такі створювати образи, щоб глядачів зачаровувало духовне багатство персонажів, багатство поривань, духовна багатогранність, висота мети і навіть глибина падінь. Саме ці багатства духовні хай будуть предметом наших зусиль і творчих битв, а не багатство гардин чи які-небудь особливі чотирикімнатні квартири, які мають зовсім не жилий вигляд. Не в цьому річ”<sup>[53]</sup>.

Довженко вважав, що „портрет сучасного героя треба писати, не влізаючи в його шкіру і не говорячи його часом конноязичною мовою, а формулювати його думки і почуття так, як він сам, можливо, сформулювати не може, бо він часом буває і недостатньо культурний, але так, як він носить у своєму серці, тобто дати його таким, яким він є насправді. Завдання митця піднести чистий художній образ героя сьогоднішнього дня, а не волочити його по землі по вибоях і рівчачах побутової натуралістики з усіма безглуздо-фотографічними подробицями”<sup>[54]</sup>. „Мені як митцеві, — зізнавався Довженко — якось хочеться ...уявити деякі здійснювані процеси уже здійсненими”<sup>[55]</sup>. Цим

він керувався, коли знімав свою „Землю”, яку задумав як твір, що провіщає початок нового життя на селі. Він хотів бачити набагато вперед, а людину кращою і вищою, ніж вона була насправді. З цією метою він ідеалізував образ відомого вченого-селекціонера Мічуріна, який „був людиною суворої вдачі, дітей своїх, сина й дочку, вигнав з дому, з дружиною жадливо поведився, як і з усіма іншими. Я його образ прикрасив з цього погляду процентів на тисячу<sup>[56]</sup>. Довженко це виправдовував тим, що країні, людям, особливо молоді потрібен взірець, уособлений приклад людини, відданої своїй справі, яку піднято на рівень загальнодержавної людини, що одержима своєю ідеєю перебудови світу в ім'я добробуту і щастя людства. Насамперед, особиста і громадська позиція, утверджені цінності та ідеали визначають і об'єкт ідеалізації, і її характер. „Ось чому виходить така річ: двоє дивляться вниз, один бачить калюжу, другий – зорі”<sup>[57]</sup>.

Саме це сприяє тому, що один і той само об'єкт у мистецтві різними художниками може бути ідеалізованим і деідеалізованим, тобто піднесеним і „зниженим”. У цьому випадку переконливим здається приклад художнього осмислення образу царя Петра I у віршованій формі двома геніями мистецтва О. С. Пушкіним і Т. Г. Шевченком.

Пушкін як дворянин і патріот Росії бачив у Петрові I взірець монарха, захисника вітчизни, мужнього полководця, перетворювача країни відповідно до потреб народу, вождя нації і виразника бажань і сподівань своїх підлеглих, хоч і усвідомлював, що насправді це далеко не так. У поемі „Медный всадник” Пушкін пише:

*...Люблю тебя, Петра творенье,  
Люблю твой строгий, стройный вид,  
Невы державное течение,  
Береговой ее гранит,  
Твоих оград узор чугунный...  
...Красуйся, град Петров, и стой  
Неколебимо, как Россия...  
...И прямо в темной вышине  
Над огражденною скалою  
Кумир с протянутой рукою  
Сидел на бронзовом коне.*

*...Какая дума на челе!  
Какая сила в нем сокрыта!  
А в сем коне какой огонь!  
Куда ты скачешь, гордый конь,  
И где опустишь ты копыта?  
О мощный властелин судьбы!  
Не так ли ты над самой бездной,  
На высоте, уздой железной  
Россию поднял на дыбы?...*

Молодший сучасник Пушкіна, колишній кріпак із заярмленої царською Росією України, Т. Шевченко побачив у побудованому в болотах на кістках багатьох тисяч людей, зокрема своїх земляків, Петербурзі і його засновникові зовсім інше:

*...Далі гляну:  
На багнищі город мріє,  
Над ним хмарою чорніє  
Туман тяжкий... Долітаю —  
То город безкрайї.  
Чи то турецький,  
Чи то німецький,  
А може, що й московський.  
Церкви та палати,  
Та пани пузаті,  
І ніоднісінької хати.*

.....  
*... От пішов я  
Город озирати.  
Там ніч як день. Дивлюся:  
Палати, палати  
Понад тихою рікою;  
А берег ушитий  
Увесь каменем. Дивуюсь,  
Мов несамовитий!  
Як-то воно зробилося  
З калюжі такої  
Таке диво...отут крові  
Пролило людської —  
І без ножа. По тім боці  
Твердиня й дзвіниця,*

Мов та швайка загострена,  
— Аж чудно дивиться.  
Гдзигарі теленькають.  
От я повертаюсь —  
Аж кінь летить, копитами  
Скелю розбиває!  
А на коні сидить охляп,  
У світі не свиті.  
І без шапки. Якимсь листом  
Голова повита.  
Кінь басує, — от-от річку,  
От... от... перескоче,  
А він руку простягає,  
Мов світ увесь хоче  
Загарбати. Хто ж це такий?  
От собі й читаю,  
Що на скелі написано:  
Первому вторая  
Таке диво наставила,  
Тепер же я знаю:  
Це той первий, що розпинав  
Нашу Україну,  
А вторая доконала  
Вдову сиротину.  
Кати! Кати! Людоїди!  
Наїлись обоє,  
Накралися, а що взяли  
На той світ з собою?...

.....

У Пушкіна — „ідеалізація піднесення”, звеличення, утвердження; у Шевченка — „ідеалізація зниження”, антиідеалізація, протест. У Пушкіна — виявлення краху надій молодості — повороту, який із ним відбувся після розгрому декабристів і примирення з дійсністю, якій нині щиро служить його геній. У Шевченка ж діаметрально протилежна позиція, його поетичний пафос — руйнування благосної картини і дегероїзація персонажа, зняття його з того постаменту, на який його возвели в царській Росії: Петро I постає як лютий ворог українського народу, людина, гідна не возвеличення, а ганьби.

Ідеалізація як „зниження” фактично має таку само давню історію, як і ідеалізація „піднесення”, возвеличення. Причому вона не обов’язково слугувала „руйнації” і „очерненню”. За висловом М. Бахтіна, в епоху Ренесансу зниження в мистецтві слугувало також долученню до життя, протиставленню грубо-тілесного піднесено-духовному, що було характерним для художників Босха і Брейгеля Старшого, а також для письменників Рабле та Сервантеса. Санчо у Сервантеса – прямий спадкоємець стародавніх пузатих демонів плодючості і весела тілесна могила абстрактного і змертвілого ідеалізму Дон Кіхота. Цей прийом застосував і Андрій Платонов у своїх повістях про утвердження соціалізму в СРСР „Котлован” і „Чевентур”, які різко контрастували з численними літературними творами, що створювали рожеві міфи про сучасність і „голубих” героїв.

„Зниження” в мистецтві, яке М. Бахтін назвав „гротескним реалізмом”, цілком виправданий прийом, якщо він не переростає у те, що в наш час одержало назву „чорнуха” і набрало широкого розмаху, лякаючи споживачів мистецтва і позбавляючи їх віри в світле і гуманне. Морок і страхітливе зображувати-виражати не важко, можна тільки жалкувати, що мистецтво в останні десятиліття стало на цей шлях.

Хоча в дійсності всього цього вистачає, навіть з лишком, мистецтво не повинне бути його дзеркалом. У тій само мірі, в якій соціальні міражі не мають доповнюватись літературно-мистецькими, суспільно-негативне і страхітливе не повинне ставати творчим кредо і самоціллю художника. Письменники, художники мають допомагати людям, особливо молоді, в характері якої, мабуть, стільки ж позитивного, як і негативного, розібратися, де добро і де зло, де краса, а де потворне.

Отже, типізація й ідеалізація є двома способами художнього узагальнення. Можна говорити, що в типізації розкриваються сутність і її модифікації, в ідеалізації – поступальність руху і розвитку цієї сутності і її конкретні вияви. Типізація, на нашу думку, це, насамперед, розкриття через долі окремих особистостей (явищ, процесів) долі цілих груп, класів, суспільства; це створення типових характерів, що діють у типових обставинах. Ідеалізація – це особлива форма художнього узагальнення, якою користується художник із метою виявлення змісту і логіки розвитку подій та характерів у руслі ідеалів, а через їх



зображення-вираження — показ шляхів удосконалення і розвитку всього суспільства. Таким чином, типізація й ідеалізація не виключають одне одного, а навпаки, передбачають і взаємообумовлюють, і питання лише в тому, як і в ім'я чого вони застосовуються.

## ❧ КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ ❧

1. Який зміст вкладається в поняття „пізнання” і „освоєння”?
2. У чому основна відмінність мови науки і мови мистецтва?
3. Чим відрізняється наукова картина світу від художньої картини світу?
4. Яка принципова відмінність між поняттями „істина” і „художня правда”?
5. Чи обов'язково „мистецтво факту” стає мистецтвом „натуралізму”?
6. Як ви розумієте типізацію й ідеалізацію як способи узагальнення і художні прийоми? Чи сумісні вони в одному і тому самому художньому творі?



## ЛІТЕРАТУРА



1. Античные мыслители об искусстве. — М., 1938.
2. Аристотель. Поэтика. — М., 1957.
3. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. — К., 1994.
4. Бехер И.-Р. О литературе и искусстве. — М., 1981.
5. Выготский Л.С. Психология искусства. — М., 1968.
6. Гегель. Эстетика. — Т. 1. — М., 1968.
7. Гегель. Эстетика. — Т. 2. — М., 1969.
8. Гегель. Эстетика. — Т. 3. — М., 1971.
9. Гете. Из моей жизни. Правда и поэзия. — Собр. соч. — Т. 3. — М., 1970.
10. Дідро Дені. Парадокс про актора. — К., 1966.
11. Довженко Олександр. Про красу. — К., 1968.
12. История эстетики. — Т. 2. — М., 1964.
13. История эстетики. — Т. 3. — М., 1967.
14. История эстетики. — Т. 4. — 1-й полутом. — М., 1969.

15. История эстетики. — Т. 4. — 2-й полутом. — М., 1968.
16. Каган М.С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. — Л., 1971.
17. Каган М.С. Эстетика как философская наука. — СПб, 1997.
18. Лашминов Д.П. К спорам о взаимоотношениях искусства и науки // Художественное творчество. — Л., 1982.
19. Лотман Ю.М. Избранные статьи. В 3-х томах. — Таллин, 1992.
20. Ревалд Джон. История импрессионизма. — Л.-М., 1962.
21. Смерж Л.А. Искусство как особый способ освоения объективной реальности. Искусство и наука; Истина и правда; Художественная идеализация // Искусство в свете ленинской теории отражения. — К., 1980.
22. Храпченко М.Б. Художественное творчество, действительность, человек. — М., 1982.
23. Юнг К. Феномен духа в искусстве и науке. — М., 1992.

#### **ПРИМІТКИ ДО РОЗДІЛУ VIII: ХУДОЖНЄ ОСВОЄННЯ І ХУДОЖНЄ УЗАГАЛЬНЕННЯ**

- [1]. Див.: Фейнберг Е.Л. Искусство и познание // Вопросы философии. — 1976. — № 7. — С. 100, 101, 102.
- [2]. Б. Г. Кузнецов. Эйнштейн, жизнь, смерть, бессмертие. — М., 1972.
- [3]. Гегель. Эстетика. — С. 11, 12, 99, 47, 83.
- [4]. К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч. — Т. 12. — С. 727.
- [5]. Див.: Ротенберг В. С., Аршавский В. Б. Межполушарная асимметрия мозга и проблема интеграции культур // Вопросы философии. — 1984. — № 4. — С. 79, 80.
- [6]. Див.: Шингаров Г. Физиологические основы и психологические особенности человеческих переживаний // Эстетика и жизнь. — Вып. 2. — М., 1978. — С. 139.
- [7]. Эйнштейн А. Собр. научных трудов. — М.: Наука, 1967. — С. 166.
- [8]. Див.: История эстетики — Т. 4. — 1-й полутом. — М., 1969. — С. 253.
- [9]. Див.: Л. С. Выготский. Мышление и речь. — Собр. сочинений. — Т. 2. — М., 1982. — С. 357.
- [10]. Л. С. Выготский. Психология искусства. — С. 95
- [11]. Див.: Ф.В. Бассин, А. С. Прангишвили, А. Е. Шерозия. О проявлении активности бессознательного в художественном творчестве // Вопросы философии. — 1978. — № 2. — С. 59.

- [12]. Там само. – С. 62-63.
- [13]. Див.: Л. С. Выготский. Психология искусства. – С. 69, 70.
- [14]. Див.: В. С. Ротенберг, В. Б. Аршавский. Межполушарная асимметрия и проблема интеграции культур // Вопросы философии. – 1984. – №4. – С. 79.
- [15]. Див.: Киященко Н. И., Лейзеров Н. Д. Теория отражения и проблемы эстетики. – М., 1983 – С. 99.
- [16]. Див.: М. С. Каган. Человеческая деятельность. – М., 1974. – С. 65, 74, 75.
- [17]. Й-Р. Бехер. О литературе и искусстве. – М., 1981. – С. 323.
- [18]. Див.: Д. П. Лашминов. К спорам о взаимоотношениях искусства и науки // Художественное творчество. – Л., 1982. – С. 79.
- [19]. Л. С. Выготский. Психология искусства. – С. 58.
- [20]. Див.: История эстетики. – Т. 4. – I-й полутом. – М., 1969. – С. 534.
- [21]. Маркс К., Энгельс Ф. Соч. – Т. 10. – С. 648.
- [22]. Див.: Античные мыслители об искусстве. – М., 1938. – С. 97.
- [23]. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. – Т. 2. – М., 1964. – С. 286.
- [24]. Див.: История эстетики. – Т. IV. I-й полутом. – М., 1969. – С. 293.
- [25]. Там само. – Т. 3. – М., 1967. – С. 702.
- [26]. Див.: Н. Чужак. Вместо заключительного слова // Новый мир. – 1928. – № 4. – С. 21.
- [27]. Див.: История эстетики. – Т. 3. – С. 98, 95-96.
- [28]. Гегель. Эстетика. – Т. 1. – С. 50, 52.
- [29]. Див.: Джон Ревадд. История импрессионизма. – Л. – М., 1962. – С. 134.
- [30]. Дені Дідро. Парадокс про актора. – К., 1966. – С. 24.
- [31]. Бертольд Брехт о театре. – М., 1960. – С. 145–146.
- [32]. Див.: Современная книга по эстетике: Антология. – М., 1957. – С. 424.
- [33]. В. Шкловский. Лев Толстой. – М., 1967. – С. 133.
- [34]. Дневник Делакруа. – М., 1950. – С. 398.
- [35]. Жан Пиаже. Избранные психологические труды. – М., 1969. – С. 148.
- [36]. Аристотель. Об искусстве поэзии. – М., 1957. – С. 66.
- [37]. М. С. Каган. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. – С. 312.

- [38]. Л. С. Выготский. Психология искусства. — С. 72.
- [39]. Там само. — С. 208.
- [40]. М. Б. Храпченко. Художественное творчество, действительность, человек. — М., 1982. — С. 416.
- [41]. Див.: В. Днепров. Идеальный образ и образ типический / Новый мир. — 1957. — № 7.
- [42]. М. А. Розов. Научная абстракция и ее виды. — Новосибирск., 1965. — С. 85.
- [43]. Див.: С.Л. Рубинштейн. Бытие и сознание. — М., 1957. — С. 284.
- [44]. Гете. Из моей жизни. Правда и поэзия. — Собр. соч. — Т. 3. — М., 1976. — С. 411.
- [45]. Див.: Б. Фармаковский. Художественный идеал демократических Афин. — Петроград., 1918. — С. 89.
- [46]. Гегель. Эстетика. — Т. 3. — М., 1971. — С. 153.
- [47]. Див. История эстетики. — Т. 3. — С. 553.
- [48]. Гегель. Эстетика. — Т. 3. — С. 274-275.
- [49]. Див.: Луговской В. Поэзия — душа народа. / Литературная газета. — 9 мая 1957.
- [50]. Див.: Олександр Довженко. Про красу. — С. 384.
- [51]. Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. — В 90 томах. — Т. 52. — С. 147.
- [52]. Див.: История эстетики. — Т. IV. — I-й полутом. — М., 1969 — С. 458.
- [53]. Олександр Довженко. Про красу. — С. 422–423.
- [54]. Там само. — С. 235–236.
- [55]. Там само. — С. 102.
- [56]. Там само. — С. 420.
- [57]. Там само. — С. 43.