

Розділ ІХ. ДІЙСНЕ І ХУДОЖНЕ

§1. ХУДОЖНЯ УМОВНІСТЬ

Проблема художньої умовності в свій час обговорювалась науковою громадськістю, її висвітлювали часописи „Вопросы философии”, „Вопросы литературы”, „Театр”, „Искусство кино”, „Творчество” та інші видання. Частина авторів, розуміючи умовність її трактування теоретиками сучасного формалізму і авангардизму як “необмеженої свободи” і свавілля творчості, заперечували її як немовби чужу реалізму і духу мистецтва. Висловлювалась думка, що самим визнанням факту, що мистецтво освоює соціальне – ідеї, думки, почуття, настрої, – “цілком знімається і необхідність у винаході будь-якого роду обмовок і “лазівок” для допущення так званих “умовних форм” у літературі і мистецтві. Ніякого питання про їх “законність” не виникає”^[1]. При цьому супротивники умовності часто посилались на відоме висловлювання В.І. Леніна в „Матеріалізмі та емпіріокритицизмі”, де він, критикуючи “теорію символів” Гельмгольца і “теорію ієрогліфів” Г.В. Плеханова, пише, що “умовний знак”, символ, ієрогліф суть поняття, що вносять зовсім непотрібний елемент агностицизму”. Але супротивники умовності не беруть до уваги ту обставину, що Ленін не проти умовності і символіки взагалі як неминучого моменту процесу пізнання й закріплення його результатів, а проти тверджень, що відчуття і уявлення людини є не копії, образи дійсних речей і явищ, а умовні знаки, символи, ієрогліфи і тому подібне ^[2].

Тобто, йдеться про невизнання, зокрема Гельмгольцем, першого ступеня пізнання – “живого споглядання” як обумовленого об’єктивною реальністю і причинно-наслідковими зв’язками, без чого неможливе пізнання істини і одержання правильної картини світу природи і суспільства. Слід також зауважити, що “живе споглядання” завжди *безумовне*, будь-яка ж знакова система – *умовне*, оскільки слугує певному означенню відображуваної реальності, що “умовний знак”,

“символ”, “ієрогліф” — не тотожні умовності, тим більше умовності в мистецтві.

Однак визнання умовності як закономірного для будь-якого мистецтва ще недостатньо для розуміння його сутності і природи художньої творчості. Прихильники “гносеологічної” концепції мистецтва готові визнати в ньому умовність тільки на тій підставі, що вона є “конкретне, наочне вираження гносеологічного методу мислення”^[3].

Як зауважив відомий англійський лінгвіст Ж. Вандрієс, людина виробила системи знаків і, надавши знакам об’єктивну значимість, набула можливості змінювати їх до безмежності завдяки умовності^[4]. Людина як істота безмежних форм активності й відносин має численні комбінації матеріальних кодів, за допомогою яких вона здійснює фіксацію пізнаного і освоєного, обмін знанням і різною інформацією. Якщо раніше був відомий один-єдиний код — людська мова, як вираження процесу і результату пізнання мислення, то після відкриття, наприклад, біологічних кодів, мовний апарат людини постав як найрозвинутіший, але все-таки частковий вид коду^[5]. Тому, визнаючи за мовою функцію упорядкування, накопичення, збереження і передачі певної інформації, не можна вважати її якимось метавідображенням, тобто відображенням відображення. Мова як “дійсність мислі” не тільки не охоплює всього обсягу відображуваного, психічного, ідеального, але й сама думка на рівні внутрішньої мови може залишитись невираженою в звуковій або графічній формі, тобто не перетвореною комунікативно. Навіть у науці спостерігаються операції, що не підлягають формалізації, в яких окремі ланки вислизають, а знання стає “нелогічною проблемою”^[6]. Встановлено, що більша частина відображеного, психічного, ідеального, яким володіє суб’єкт, не оформлена в словах (інвербалізована). Зокрема, “інвербалізованою” залишається емоційно-особиста сфера, яку не можна зафіксувати в звичайних мовних формах або наочних схемах. Існування неусвідомлених або неадекватно усвідомлених “непредметних” почуттів, емоцій переживань, настроїв свідчить про наявність у духовному світі людини широких “полів невизначеності”, які, однак відіграють в житті людини цілком визначену і важливу роль, оскільки забезпечують індивіду духовну цілісність, живий зв’язок з дійсністю, творчість.

Мистецтво, на відміну від інших форм духовно-практичної діяльності, зокрема науки, покликане привести в рух усі компоненти психіки, весь запас відображеного і відображуваного, включаючи “підсвідоме” і “надсвідоме”, “вербалізоване” й “інвербалізоване”. Для того, щоб динаміка життя і духовний світ людини знайшли своє найбільш повне виявлення, художник за допомогою “вилучених” із зовнішнього світу “олюднених” елементів створює особливу “значиму” форму, обернуту “всередину”, до внутрішнього визначення людини; форму, яка б не тільки не затемнювала яскравості безпосереднього переживання, але ще на додаток підносила б те переживання понад рівень буденної дійсності, надавала б йому коли вже не якимсь вище, символічне значення, то, бодай, будила в душі читача певні суголосні тони як частини якоїсь ширшої мелодії, збуджувала б у ній певні тривкі вібрації, що не втихали б і з прочитанням твору, вводили б у неї хвилювання, згідно з її власними споминами, і таким чином робили би прочитане не тільки ментально пережитим, але рівночасно частиною, відгуком чогось недавно пережитого і похованого в пам’яті¹⁷.

Умовність, включаючи в себе момент подвійного прочитання, дозволяє за допомогою звичайного і звичного побачити щось нове і незвичайне, виводячи його із розряду тривіального в розряд художнього, із форми об’єктивно-нейтрального стану в форму людського життєвого процесу. Вже в найбільш ранніх формах мистецтва художник і той, хто сприймає, повинні давати собі звіт, що відтворюване, те, що відбувається, є “несправжнє”. Художник немовби заздалегідь домовляється із тим, хто сприймає, аби той вірив йому, його почуттям і думкам, діям і переживанням і не займався співставленням відтворюваного в мистецтві і об’єктивно існуючого. „Найбільш строгий, найелементарніший реалізм, — пише А. Валлон, — повинен повідомити про фікцію, якщо він хоче зберегти... різницю між тим, що існує, і тим, що зробило його існуючим, тим, що потрібно закликати для того, аби підтримати або розвернути його існування”¹⁸. Тому, виконуючи танок “бізона”, “страуса” чи “тюленя”, туземць, розуміючи, що такий танок — своєрідна гра, час від часу піднімає маску, щоб нагадати глядачам, що дія, яка відбувається, умовна гра, яку не можна приймати за дійсну подію і дію.

Художня реальність створюється і функціонує за власними законами і правилами. Як зазначав Лессінг, здивування в житті і в мистецтві зовсім не співпадають. Якщо в житті нас здивувала б тварина, що говорить, то в мистецтві все залежить від форми, в якій введеться ця розмова: якщо вона ведеться як явно стилістична умовність, як літературний прийом, тоді ми цьому дивуємося не більше, ніж нашим щоденним подіям. У байці, наприклад, тварини як „олюдені персонажі”, з одного боку, сприяють стислості і виразності характеристик, а з іншого боку, слугують для „осторонення”, „віддалення” або, як говорить Л.С. Виготський, „для того, аби затемнити емоцію». Якщо ж тварину замінити людиною або ж за основу алегорії взяти звичайну схожість, то байка стане „плоскою” і втрачить будь-який смисл^[9].

Певна „денатуралізація” відтворюваного не тільки не заважає мистецтву, але й стає необхідним компонентом творчого процесу, умовою, яка дозволяє художнику більш рельєфно відтворювати життєво важливе для людини, посилювати емоційно-сміслову. У мистецтві в кожному явищі, фрагменті, деталі, фразі, уривку, закладена можливість подвійного прочитування, багатозначності, наповнення тим чи іншим смислом, оскільки умовність немовби усуває заважаючі цьому зовнішні видимі зв'язки між ідеальним мотивом і конкретним явищем природи і суспільства. Умовність дає можливість зобразити, закарбувати не тільки наявне, але й те, що ще не визначене, що змінюється і розвивається; іншими словами, ще невідображену частину змісту як суб'єктивну спрямованість до ідеалу або в давно минуле, як пам'ять і досвід людства.

Міра умовності залежить від історичної епохи, рівня і характеру її художньої культури, запитів суспільства чи соціальних груп, цілей і завдань, які ставить перед собою художник, від його бачення і майстерності, засобів і конкретних художніх рішень. Умовність залежно від цього може бути чинником, який стверджує, стимулює, активізує, виховує. Але вона легко може стати і свавіллям, засобом „відведення” від реальності, вираженням безсилля розуму і суб'єктивної замкнутості. „Вся справа в тому, – писав відомий письменник К. Паустовський, – що існує умовність, яка радує нас легкими одкровеннями, і друга умовність, яка скоує людський дух”^[10], а не в тому, визнавати

чи не визнавати взагалі умовність. Немає самої реалістичної чи нереалістичної умовності як такої: її характер виявляється в загальній системі образності і залежить від призначення твору мистецтва, від затвердженої художником ідеї і особистого пафосу художника. Тому невиправдано і безпідставно зараховувати художників до реалізму або модернізму тільки на підставі застосування прийомів достовірно-предметного зображення або умовно-асоціативних прийомів. Тим більш історично неправомірно приписувати так званим “нереалістичним течіям” у мистецтві заслугу відкриття умовно-асоціативних форм.

Умовність характерна для мистецтва з самого початку його існування. У самій ідеї перенесення життя, природи, суспільства, людини на сторінки книжки, на полотно, у мармур тощо з використанням композиції, сюжету, тих чи інших прийомів і засобів, вимислу лежить принцип умовності. В образотворчому мистецтві, наприклад, відсутність у відображуваному і закарбованому запаху, тепла, звуку тощо, двовимірність в живописі, монохромність у скульптурі і графіці – це умовність, так би мовити, пов’язана з технологією, не кажучи вже про “первинні” умовності як нетотожність образу, ідеального – предмету, речі, яка приймається як встановлений і не вимагаючий доведення факт.

„Якщо позбавити мистецтво умовності, – пише відомий російський письменник К. Федін, – воно втратить свою сутність... І тому ніякий реалізм письменника не може цуратись будь-якої умовності. Природа мистецтва – ілюзія, реалізм у “чистому вигляді” – абстракція”^[11].

Умовність характерна і для гри, адже гра за своєю суттю, характером, функціями і впливом дуже близька до мистецтва: безкорисливістю, невимушеністю впливу, багатофункціональністю, розважанням, задоволенням тощо. Це дало в свій час І.Канту і Ф. Шіллеру можливість говорити, що мистецтво безпосередньо походить із гри. Поезія, музика, театр, художня проза, на думку Канта, це гра ідей, образів, почуттів, вражень. Багато пізніше, вже у ХХ столітті, Й. Хейзінге в своєму дослідженні “*Nomo Ludens*” зауважив, що в сфері гри знаходяться не тільки церковні і шлюбні церемонії, різні форми поєдинків і змагань, але й усі способи і всі сфери художнього формоутворення: театр, комедія тощо, а танок – це гра в чистому вигляді.

Хто стане сперечатися, що актор кіно і театру або музикант “грає”? І в діяльності поета-художника, поета-письменника, народного майстра є багато того, що можна назвати ігровим моментом. І все ж “мистецтвом-грою”, або “грою-мистецтвом” можна назвати тільки художню діяльність дітей молодшого віку.

При всій подібності мистецтва з грою між ними існує істотна різниця, яка і слугує “демаркаційною лінією”. Вона полягає, насамперед, у тому, що результат художньої діяльності виключно ідеальний, хоча і закріплений у матеріальній формі: для мистецтва характерні суб’єкт-суб’єктні відносини, “серцем до серця”, в той час як для спілкування в грі це необов’язково; якщо для гри естетичне не обов’язкове і похідне, то для мистецтва це обов’язкове і атрибутивне; мистецтво ніколи не зливається з дійсністю і не претендує бути дійсністю, на той час як, наприклад, у карнавалі, за висловом М.М. Бахтіна, „саме життя грає, а гра стає самим життям”. Вже в силу цього „... основне карнавальне ядро цієї культури не входить в сферу мистецтва. Воно знаходиться на кордонах мистецтва і самого життя, це – саме життя, але оформлене ігровим способом”^[12].

§2. ДЕФОРМАЦІЯ ЯК ХУДОЖНІЙ ПРИЙОМ

Вирішення проблеми художньої умовності буде неповним без розгляду поняття “деформація”, яке одержує все більші права “громадянства”, зокрема у вітчизняній естетичній літературі. До недавнього ж часу віддавалась перевага термінам “трансформація”, “перепоеднання», “гіперболізація”. Терміни ці нерівнозначні. Загальним для них є те, що під будь-яким із них розуміють прийом, за допомогою якого здійснюється певна зміна зовнішності відображуваних і відтворюваних у творах мистецтва речей, предметів, явищ, подій. Зупинимось все-таки на понятті “деформація”, що розуміється як навмисне порушення звичайних зв’язків між речами і викривлення форм, що сприймаються чуттєво з метою надання відображуваним предметам не властивих їм соціальних функцій.

Деформація – універсальне явище, неминучий результат взаємодії суб’єкта і об’єкта, детермінованості цієї взаємодії

об'єктом – природно-суспільним і суб'єктом – соціально-психічним, що має певний рівень культури, потреб, інтересів, володіє ідеями, знаннями, досвідом. Неприборкувана потреба в змінах, перетворенні глибоко закладена в самій суспільно-практичній природі людини. „Вже переший потяг дитини, – пише Гегель, – містить в собі практичну зміну зовнішніх предметів. Хлопчик кидає камінці в річку і захоплюється кругами, що розходяться по воді, споглядаючи в цьому своє власне творіння. Ця потреба переходить через найрізноманітніші явища впритул до тієї самої форми самовиробництва в зовнішніх речах, яку ми бачимо в творах мистецтва. І не тільки з зовнішніми речами людина поводить таким чином, але й з самою собою, зі своєю природною формою, яку вона не залишає такою, яку віднаходить, а навмисно змінює її”^[13].

Поєднання тих властивостей, рис, зв'язків, особливостей, з якими зустрічається в своєму буденному житті людина, є лише деякими із можливих поєднань. Людина, що діє заради задоволення своїх потреб, здатна розкрити нові властивості, риси, зв'язки, поєднання предметів і явищ дійсності або ж силою свого розуму, творчої уяви перебудувати їх, перепоеднати для того, аби вийти за рамки усталених стереотипів предметності і штампів уявлень.

Здійснювана суб'єктом навмисно чи ненавмисно деформація, як прояв активності, розумності, соціальності, споживання і обміну, взаємодії і перетворювальної діяльності, слугує самоутвердженню людини в навколишньому світі, досягненню бажаних цілей та ідеалів. Винятком є, звичайно, деформація, яка є результатом “природних” відхилень, викликаних:

1. порушенням нормальної діяльності свідомості під впливом природних або соціальних чинників;
2. фізичними недоліками (патологією відображуючого, зображуючого, діючого);
3. невмінням об'єктивізувати, виконувати зображення^[14].

У першому випадку як приклад можна навести деформацію, викликану почуттям жаху перед обличчям смертельної небезпеки або при афектах захоплення, радості; в другому – картини відомого художника Поля Сезанна, вроджений дефект зору якого сприяв тому, що плани на його художніх полотнах немовби наповзають один на одного, а прямовисні лінії “па-

дають”, що приносило прикрість і самому автору; в третьому – дитячі малюнки, творчість дітей взагалі.

У мистецтві художник, трансформуючи, перепоеднуючи, конструюючи, гіперболізуючи, перебільшуючи, стилізуючи згідно зі своїм завданням, ціллю, наявними засобами, матеріалом і законами жанру, тим самим деформує природний стан предметів, явищ, процесів, навіть у тому випадку, коли не хоче цього. Відомий графік В. Фаворський казав, що зорова активність порушує статику предметів, і від цього страждають їх контури, а російський живописець Петров-Водкін зазначає, що тіла при їх зустрічі і пересіченні змінюють свої форми: сплющуються, видовжуються, сферизуються, і тільки із цими поправками, перенесеними на площину картини, вони стають “нормальними” для сприйняття.

Спостереження художників-практиків підтверджені дослідженнями психологів і фізіологів. Зокрема, доведено, що сигнали нервового збудження і сигнали-образи розміщуються на крайніх рівнях шкали якісно-структурних форм організації сигналів і що спостерігач може подолати не тільки природну систему викривлень об’єкта на сітківці, але й систему викривлень, що утворилась в даний момент. Тим самим відкидається твердження гештальтпсихології про першопочатковий ізоморфізм оптичного, мозкового і феноменального полів і доводиться, що критерій адекватності оптичного і феноменального полів виробляється не тільки зоровою, але і живою системою в цілому^[15].

Оскільки деформація супроводжує людину і людство протягом усієї історії як вияв активності людини і її зацікавленого ставлення до світу, то вона завжди присутня і в мистецтві в тій чи іншій формі й вигляді. Навіть на найнижчих шаблонах цивілізації і художньої творчості деформація природних форм, трансформація і карикатурність у їх передачі, як зазначав Гегель, є усвідомленою зміною згідно із змістом свідомості творців. Деформація тіла “палеолітичних Венер” і гіпертрофія вторинних статевих органів у цих скульптурах, витягнуті форми фігур і тварин у наскальних малюнках, величезні ікла у тигра і бивні у мамонта тощо, – це не свавілля і “недоумство” первісного художника, а вираження його ставлення до світу предметів і явищ, виявлення його розуміння і вкладуваного змісту,

показник його духовного рівня і його бажань. Міфологічні образи Зевса, Геракла, Аполлона, Афродіти та інших — явні гіпертрофії тих чи інших властивостей і якостей, деформація об'єктивно існуючих зв'язків, невідповідність вкладуваного змісту і навколишньої дійсності. Але всі вони, за висловом Гегеля, є виходом шукаючої фантазії, яка за допомогою викривлень “виштовхує” особливі образи за межі чітко окресленої особливості, відриваючи їх одне від одного, збільшуючи і роблячи їх безмірними^[16].

3. Фрейд бачив джерело деформації в мистецтві у викривленні снів, у хворобливих фантазіях і галюцинаціях, які художник намагається втілити в художню форму. Якщо щодо С. Далі, який був прихильником його вчення, це в певній мірі виправдано, то загалом із цим погодитись не можна. Більш правильним буде пояснити це всією сукупністю умов сучасного життя художника в суспільстві, яке докорінно змінює саму людину і деформує її психіку. Якщо колись фовісти, футуристи, симультаністи за своїм бажанням перекроювали дійсні зв'язки, природну послідовність в ім'я вирішення вузьких колористичних чи інших фахових завдань, зокрема вираження-зображення “всесвітнього динамізму”, то деякі сучасні художники, як-от представники „мистецтва абсурду”, довільно деформують речовий матеріал і подобу відтворюваних об'єктів під виглядом неприйняття живої реальності, яка несумісна з художньою формою, оскільки вимагає різкої акомодатії нашого перцептивного апарата, як це твердить Ортега-і-Гассет. Він назвав мистецтво ХХ століття „косооком”, „аномалією”, поза-як воно наслідувало правду життя і, на його думку, занадто захоплювалось зображенням людини. Справжнє ж покликання мистецтва, на думку Ортеги-і-Гассета, „стилізувати дійсність, сміливо деформувати, зламати її людський аспект, дегуманізувати її”^[17].

Близькими до них є погляди, що деформація в художній творчості є іманентною для діяльності художника і пов'язана з індивідуальними психічними реакціями, насамперед, афектними. Так, Г. Маркузе виходить з того, що під час сприйняття нового, того, що відхиляється від звичного і стереотипного, спрацьовує „ефект несподіваності”, утворюючи новий деформований образ. Цей психічний феномен, твердить Маркузе, і є

основним принципом художньої творчості, тобто обумовлює імпульсивну ірраціональну діяльність і виправдовує суб'єктивізм.

Те, що деформація є звичним, традиційним художнім прийомом свідчить сама історія мистецтва. Мікеланджело, Босх, Ель Греко, Гойя, Гоголь, Рівера, Сікейрос, Чаплін, Довженко, Булгаков та багато інших видатних письменників, художників, режисерів, композиторів усіх часів і народів застосовували деформацію з метою загострити увагу, збільшити смисловий об'єм, звільнитись від штампів і стереотипів, розсунути межі освоюваного і розширити сферу впливу, поглибивши і посиливши його. Сутність явищ, їх справжній смисл художник може досягнути тільки „роздягаючи” їх від „зовнішньої пристойності” шляхом сміливої, навіть карикатурної деформації. Л.С. Виготський називає деформацією будь-яке неспівпадання або зміну оригіналу, перенесення на інший матеріал тих або інших властивостей даного реального предмета, речі, явища (наприклад, фарби на шовк, зміни в сюжеті, в формі тощо). Деформацією також є і такі суттєві психічні явища, як радість, обурення, горе, любов, ненависть, що як об'єкти мають для мистецтва найбільший інтерес і вимагають для свого зображення – вираження особливого пересполучення слів, ліній, ракурсів, об'ємів тощо.

Закон відбору, згущення, концентрації, типізації, ідеалізації, умовності тощо, функціонування художнього твору і розрахунок на його вплив, роблять необхідним зміну ліній, пропорцій, форм, положення тощо відповідно до естетично-художньої концепції автора, його майстерності і особливості художнього бачення. Мікеланджело, наприклад, добивався величезного враження складними ракурсами фігур, особливо під час розпису стелі Сікстинської капели. Ель Греко, сміливо деформуючи людські фігури за допомогою „протилежних ракурсів”, добивався дивовижного ефекту в картинах „Есполю”, „Апостол Петро”, „Святий Мартін і жебрак” та в інших. Причому, що особливо важливо відмітити, незважаючи на різку відміну його манери від традиційного виконання, за ним завжди визнавалась висока художня якість його картин, а незвичні зображувальні прийоми, зокрема, деформація, не шкодили його репутації як художника. Адже силою, що спонукала де-

формацію як прийом, послужила у нього деформація духовного світу цієї глибоко набожної людини в бік містичного, відстороненість від дійсного і речового в бік ідеального, самозаглибленість і візінерство, збентеження і скорбота.

Людські омани і вади, забобони і непристойні обмани, які Ф. Гойя критикує в серії офортів „Капрічос”, обумовили і те далеке від “натури” обличчя, яке породила фантазія і майстерність художника. Сміливе перебільшення ефектів Ван Гогом створювалося контрастом або гармонією кольорів, використаних як для того, аби збільшити силу емоційного впливу і психологічної значимості, так і виразили драму життя художника, почуття приреченості в чужому для нього світі. Пікассо деформує, а часом руйнує і розчленовує відтворюване, як це зроблено ним у відомій „Герніці”. Шляхом нещадної деформації зовнішнього вигляду він виразив з оголеною ясністю свій жах перед військовою кастою і фашизмом, які занурили Іспанію в морок смерті і океан горя. Деформація тут слугує вираженням тотального розпаду суспільного життя, зображене уособлює страхітливі сили руйнації і смерті, впливає як гнів і протест автора і його намагання викликати аналогічну реакцію і у глядачів. У фільмі Орсона Уелса „Процес” за однойменним романом Кафки показані найтонші звивини людської думки і рухи людських почуттів, зчеплення страхітливих патологічних марев безнадійно хворої і приреченої душі, зміщення і змішування дійсного і фантастичного, примхливе сплетення облич, персонажів, подій. Зсунутий і деформований світ і зсунута, деформована психіка немовби накладаються одне на одне, підкреслюючи ефемерність відображуваного світу і засилля ірраціональних сил, перед якими безсила і приречена людина. Сюрреалістичні картини Сальвадора Далі „Вечірній павук приносить надію”, „М’яка конструкція з вареними кістками”, „Атмосфероголовий бюрократ за доінням черепної арфи”, „Палаючий жираф”, „В передчутті громадянської війни” та інші, за визнанням самого автора, мали на меті матеріалізувати образи конкретної ірреальності з межевою чіткістю для того, аби світ уяви набрав такої самої переконливості і об’єктивності, як і зовнішній світ реальних речей і явищ.

Справа, звичайно, не в деформації як художньому прийомі, а у її меті і характері. Гоголь, наприклад, широко користувався нею як „зухвалим прийомом” в літературі. Зокрема, коли дає ха-

рактеристику героям своєї повісті „Як Іван Іванович посвари-лася ж Іваном Никифоровичем”: „Краще можна взнати характери із їх порівняння... Іван Іванович дещо боязливого характеру. У Івана Никифоровича, навпаки, шаровари в таких широких складках, що якби роздути їх, то в них можна було б вмістити весь двір з амбарами і будівлями”. Співставлення, дивне погляду зовнішнього зв’язку, має глибокий внутрішній зв’язок і обґрунтування: боязкий, гречний, делікатний Іван Іванович і невихований, безцеремонний Іван Никифорович являють собою одне потворне соціальне явище, деформовані характери, аномалії людського. Шляхом такої деформації художник намагається розкрити справжню сутність явищ, повз які люди пройшли б, якби художник не створив такий образ, який, не копіюючи і значною мірою відходячи від речової достовірності, створює образ, що більше відповідає справжній суті, бо все другорядне, зайве, несуттєве усунуто, проте виділено важливе і характерне. Навіть такий художник-реаліст, як В. Серов у своїх знаменитих портретах „Єрмолової”, „Іди Рубінштейн”, „Г. Л. Гішман” та інших для загострення характеристики зображуваних застосовував деформацію, досягнувши за допомогою неї глибокого враження. Широко застосовував деформацію в поезії російський поет Сергій Єсенін, зокрема, у вірші «Сповідь хулігана» для вираження стану свого ліричного персонажу, що знаходиться в повному розладі з оточенням і з самим собою.

Звичайно, було б неправильно твердити, що деформація — єдина ознака художності і що тільки за її допомогою можна створювати художні шедеври і долучатись до великого мистецтва. Не меншою помилкою було б вважати, що будь-яка деформація є формалізмом, даремною і навіть шкідливою працею, суб’єктивізмом і свавіллям, а ретельне відтворення зовнішності речей і явищ — „справжній реалізм”. Насправді фотографізм у мистецтві є тим само порушенням законів мистецтва і формалізмом, з тією лише різницею, що формаліст-копіїст, посилено підкреслюючи зовнішню схожість і зображуючи поверхові зв’язки немовби „підморгує” простачку-глядачу (слухачу, читачу), деформуючи його свідомість відтвореними подібностями речей, позбавлених глибокого соціального і особистого смислу і нездатних викликати глибокі почуття і переживання.

Деформація, як і умовність, перетворюється у формалізм

тоді, коли замість розкриття суспільно-змістовного, утвердження найвищих гуманних цінностей нав'язується дисонуючий їм смисл, коли ілюзорне, ірраціональне, суб'єктивістське видається за дійсне, а реальні форми заперечуються або спрощуються, трансформуються, деформуються впритул до втрати будь-якого зв'язку з суспільним життям і реальною людиною. Заміна соціально-сміслового неусвідомлено-суб'єктивним обриває внутрішні зв'язки мистецтва з духовною культурою суспільства, життям народу і його окремих представників. Свавільне сполучення вирваних із контексту дійсності і позбавлених реального ґрунту тих чи інших випадкових рис, сторін, властивостей предметів і явищ призводить до того, що зображене-виражене художником стає світом “наживоріт”, а вжиті художником прийоми і засоби слугують створенню „ребусів” або демонстрацією розщепленої психіки людини. Така деформація руйнує не тільки обов'язковий для мистецтва принцип достовірності і умовності, а й саме мистецтво. Тоді воно виступає як організована „відсутність смислу”, абсурд або ж втілення в художню форму хворобливих галюцинацій і фантазій. Ірраціоналізм і психологічний автоматизм, орієнтація на несвідоме, біологічні спонуки, потяги, імпульси, інстинкти компрометують мистецтво. Таке мистецтво роз'єднує і дегуманізує людей, замість того, аби об'єднувати і олюднювати їх.

Таким чином має йтися не про визнання чи невизнання деформації при сприйнятті суб'єктом тих чи інших об'єктів, а про дослідження її причин. Заперечення повинна викликати не деформація як така, неминуча в силу індивідуалізації сприйняття і особливостей органів відчуття потреб й інтересів, умов і обставин, прийняття деформації як висхідного принципу діяльності і єдиного виправдовувального аргументу щодо продукту художньої діяльності, як це має місце в сучасній естетичній теорії і мистецтвознавстві.

§3. ХУДОЖНІЙ ВИМИСЕЛ І УЯВА (ФАНТАЗІЯ)

В

ластива людині потреба в якомусь розширенні і прагненні до „кращого”, жадоба бачити минуле і майбутнє як наявне, а

ідеали як здійснені, спонукає її до створення уявлень, уособлень, образів, які б викликали не стільки розуміння і думки, скільки певні почуття і стан, тим самим заповнивши прогалини в знанні і компенсувавши відсутнє за рахунок особливого синтезу. Постійно спонукувана хотіннями, бажаннями, ідеалами людина віддає перевагу „ймовірному неможливому” щодо “можливого”, але „банального”.

Вимисел здебільшого пов’язують з фантастичним, а останнє – із неможливим і незвичайним. Ця традиція бере свій початок ще від Аристотеля. Однак при більш уважному читанні Аристотеля, виявляється, що вимисел у нього полягає, насамперед, у створенні „дивовижного” за допомогою навмисної „помилки”.

Вимисел багато в чому будується на догадці і вірі, тому неминуче включає у себе поряд із достовірним і правильним, недостовірне і неправильне. Втрачаючи в науковій об’єктивності й істинності, людина, користуючись вимислом, вирає в переконливості внутрішнього уявлення, у здатності надати відображеному особливій „рельєфності” і „олюдненості”. Те, що у вимислі йде від фантазії і почуття, не дозволяє винести відображуваному остаточний вирок, підвести його під загальні формули і застигли схеми, а властива нормальній людині “пильна розсудливість”, що базується на знаннях, нормах, ідеях, ідеалах, надає глибокому переживанню і сильному почуттю спрямованість, визначеність, розумність; „фантазія, позбавлена розуму, – писав Ф. Гойя, – продукує чудовиська; поєднане з ним, вона – мати мистецтва і джерело його чудес”^[18].

Вимисел, фантазія – необхідний момент життєдіяльності людини. Фантастичні уявлення взяті із дійсності: боги, кентаври, сфінкси, відьми, чорти, привиди, духи тощо при ближчому розгляді виявляються викривленими відображеннями реальних відносин людей, тому і стають якоюсь реальною силою і в повсякденному житті, і у міфах, легендах, казках, творах мистецтва.

Вимисел, зокрема фантастичне і ймовірне, є проявом прагнення людини осягнути своє буття ширше і далі, ніж це дозволяє їй сучасна дійсність або конкретна ситуація, іншими словами, це один і виявів її незадоволеності і неспокою, намагання компенсувати нездійснене бажане.

Фантазія стає переконливою силою, коли вона вривається в реальність повсякденного життя. Свідоме застосування фантазії робить її могутнім засобом перетворення і перевідтворення. За допомогою фантазії людина творить нову дійсність, яка не доступна простому сприйняттю і пасивному уявленню, що дозволяє уникнути всього прісного, дріб'язкового, буденного, переходити із сфери позірної й ілюзорної в сферу справжньої дійсності. Маючи справу скоріше з образами і почуттями, ніж з поняттями і думками, фантазія дає простір асоціаціям і емоційно-особистому, що вносить елемент безпосередності і динамізму, випадкового і свавільного. Гегель писав, що царство фантазії – це „те, що вислизає від будь-якого наукового обґрунтування”^[19].

Фантазія, уява, умовність, як обов'язкові елементи художньої творчості розкріпають людський дух від оков розуму, що ревниво оберігає істину і обстоює своє право єдиного тлумача пізнаного світу, і від розсудкового мислення, яке, як звичайне „здоровомисліє”, підкреслює схожість і шукає однаковість, постійність, сталість. Воно, як правило, – метафізичне і фактично розділяє, замість того, аби об'єднувати, воно схоплює предмети і явища в їх визначеності і незмінності, замість того, щоб схопити їх у русі і розвитку. Визначення розсудком завжди відрізняються консерватизмом, антиісторизмом, відірваністю від живої дійсності. „Але здоровий людський розум, дуже поважний супутник у чотирьох стінах свого домашнього вжитку, переживає найдивовижніші пригоди, як тільки він зважиться вийти на широкий простір дослідження”^[20].

Головне завдання мистецтва полягає в утвердженні людського як прекрасного і доброго, як прагнення до ідеалу. Саме це дає мистецтву можливість проникати в душу людини, посягати на фундаментальне в її природі, в її ставленнях до людей і суспільства, дозволяє переходити „рису буденності”, а буденне піднімати до рівня незвичайного і дивовижного. У цьому смислі художнику „все дозволено”, все виправдовується. Ідеали, ідеї, смисли як нормативне, світоглядне, громадянська позиція і особистий пафос художника дозволяють йому встановлювати ту „межу”, на якій повинна зупинитись його уява. Духовне життя суспільства, суспільні інтереси, утверджені ідеали, втілювані смисли як змістовне утворюють

своєрідні опори для художньої форми, визначаючи задум, за-
соби і результати.

Оскільки сила мистецтва в утвердженні ідеалів і вираженні
найвищих пристрастей людини, найглибших рухів її душі, то
дійсне відіграє другорядну роль. Так, наприклад, у багаторазово-
му трактуванні біблійного епізоду „Таємна вечеря” композиція,
атрибутика, одяг, обстановка в кожного художника різні; головне
в цій темі — зрада, драматизм людських стосунків, моральні
цінності. Це і стало спільним для таких різних за виконавською
майстерністю і сюжетами „Таємних вечер” художників епохи
Відродження, як Джотто, Роселлі, Гірляндайо і Леонардо да Вінчі.

„Демон” М. Лермонтова і М. Врубеля — це, безумовно,
фантазія, плід уяви, але це «реальна фантазія», позаяк Демон
— це величавий і владолубний, страждаючий і скорботний
людський дух, поетичний вираз конфліктів епохи, роздуми ве-
ликого художника про час і людину. „Фантастичним реалізм-
мом” називали творчість Гоголя. Чаклуни, відьми, чорти, не-
чисть, весь цей фантастичний і зсунутий світ у Гоголя слугує
прийомом, за допомогою якого він засуджує зло і мерзотне,
утверджує добро і прекрасне, піднесене і високоморальне.
Письменник, „обманувши” наше буденне уявлення, але не
інтелект, примусив нас повірити в добро і красу, в народне і
багатирське, пристрасно ненавидіти зло і жорстокість, зраду і
підступність, виразив прихований у народі сум про кращі часи,
про свободу і братство.

Вимисел, таким чином, виявляється не продуктом свавіль-
ля і не проти правди, він також правда, але не в її буденному,
часом дріб'язковому смислі, а та, що впливає із субстанціо-
нальних інтересів людини і людства, із невичерпних фондів ду-
ховних цінностей народу, із внутрішньої схвильованості худож-
ника про долі світу, про нужди людей. Коли ж вимисел є
вільною репродукцією своєрідних станів розуму, або ж як
підступний обман, за допомогою якого навіюється довіра до
ворожого людині абсурдного світу, замість того, аби розкрити
їй очі і відтулити вуха на реальність в її сутнісному вигляді, тоді
гра розуму і почуттів стають процесом вилучення волі того, хто
сприймає твір мистецтва, або ж формуванням негативізму і во-
рожості щодо інших людей і суспільства, що часом має хвороб-
ливий характер. Тоді може сформуватись думка, що все в мис-

тестві, у дійсності „брехня”, „обман”, що принижує людину і людське.

Таким чином, межа між тим мистецтвом, яке прийнято називати реалістичним і нереалістичним, встановлюється не за вимислом і фантастичними ситуаціями, а за утвердженням ідеалом та іншими неперехідними цінностями, а також за громадянською позицією і пафосом художника. Вимисел є обов'язковим прийомом художньої творчості, навіть у творах, які побудовані на документальній основі і висвітлюють життя історичних прототипів. Якщо знамениту повість Гоголя “Тарас Бульба” можна вважати цілковитим вимислом і щодо персонажів, і щодо епізодів, то знятий О. Довженком фільм “Щорс”, – присвячений реальній постаті, як художній твір теж загалом є художнім вимислом, про що говорить і сам його автор. Називаючи його найкращим своїм фільмом, якому він віддав весь свій життєвий досвід, всі знання, набуті за дванадцять років роботи в кінематографі, О. Довженко пише: „Я робив його з любов'ю і великим напруженням всіх своїх сил, як пам'ятник народу, як знак своєї любові і глибокої поваги до героя... Я хотів бути гідним народу”^[21]. Саме це виявилось сильнішим за життєву правду і документальні свідчення, а також свідчення друзів і соратників Щорса. Коли Довженко прочитав свій сценарій про Щорса двом із його бойових друзів, то вони були здивовані тим, настільки все це відтворено і точно записано, усе до найменшого епізоду.

Другий товариш приєднався до цієї оцінки. „Мушу вам признатися, що жодного епізоду точного нема. Я все вигадав, – сказав я”^[22].

Знатний киргизький письменник Чингіз Айтматов про свої твори говорить, що в них „прямого відображення немає – вимисел переважає”, а події у відомому романі „Буранний полустанок”, пов'язані з описуванням контактів із позаземною цивілізацією, і все, що відбувається з цієї причини, – зауважує Ч. Айтматов, – не має під собою абсолютно ніякого реального ґрунту... Вся „космологічна” історія вигадана з однією пише ціллю – загострити в парадоксальній, гіперболізованій формі ситуацію, що тяжіє потенціальними небезпеками для людей на землі”^[23]. Іншими словами, Ч. Айтматов здійснив „обман” заради правди життя і утвердження гуманістичних ідеалів.

Л. Толстой, який багато замислювався над цією проблемою, писав, що „вигадка інколи більша від правди, більша, ніж сама правда”^[24], що справа не у вимислі як такому, а в тому смислі, який вкладає автор, тому “гідкими можуть бути вимисли, за якими нічого не виступає”. Л. Толстой зазначав, що є купа книжок, в яких описані різноманітні життєві подробиці, але все це породжує тільки брехню і буває, що казкове, чудесне, легенди, байки – все це правда^[25].

Коли О. Пушкін писав: „Над вимислом сльозами обіллюсь”, то мав на увазі, що його і як художника, як читача приваблювала не достовірність фактів і предметно-речового, а щось більш близьке – притаманно-людське, неперехідно-цінне. Саме щира гуманність і висока громадянськість насичує своїм змістом все відображуване, перетворюючи його в *художню бувальщину*, в *художній твір*, який створюється за своїми специфічними законами, із дотриманням певних правил і використанням своїх прийомів, з-поміж яких — “вимисел”, “умовність”, „деформація” «типізація», ідеалізація», “уява”.

§4. ДЕМОНІЧНЕ І ЧАРІВНЕ

Д

емонічним, чарівним, дивовижним для людини є все те, що небагато перевищує звичайні людські сили, масштаби і дії, суттєво відрізняється від „натуральності” речового світу і повсякденності, а ще більше від абстракцій наукового мислення з його інваріантністю і обезлюдненою логікою. Демонічне, чарівне, дивовижне має глибокі історичні корені і таїться в житті людини фактично повсюдно, супроводжуючи впродовж усього її життя, існуючи в формі певних уявлень і специфічної знакової системи.

Тяжіння до демонічного і чарівного, як того, що могутніше за людину і виходить за межі буденного і звичного, базується на одвічному протиставленні Добра і Зла, тому і смислова динаміка демонічного і дивовижного розкривається через низку бінарних опозицій: добро-зло, високе-низьке, праведна людина – нечиста сила тощо. На цей двоїстий вияв демонічного вказував Гете, який говорить, що воно і просвітлює, і затемнює жит-

тевий шлях людини; ця свавільна сила „любить темні епохи”, і щодо цього споріднена з демоном, але маючи „діонісійське походження”, вона є не руйнівною силою і „дияволом” християнської релігії, а слугує, насамперед, для виявлення сили і живучості творчої енергії людини. Стикаючись з тим, що перевищує звичні масштаби і впливи, людина хоче надіятись, що вона переможе цю силу, інакше ця сила придушить її.

Гете, на запитання свого секретаря Еккермана; чи не присутні демонічні сили в Мефістофелі, відповів: „Ні, Мефістофель надто негативна істота: демонічне проявляється виключно в позитивній енергії”^[26].

Демонічне, чарівне сприяє розмиканню кола предметно-речового середовища, розсуванню простору у часі, виходу за межі очевидного і наочно-речового, кінцевого взагалі, спрямуванню у безмежність, залишаючись екзистенціональним для існування людини в сучасності. Демонічне чинить опір усталеному і звичному, дає змогу людині віддаватись тим пристрастям, які вирують у глибинах людської душі, виливаючись у своєрідний духовний продукт, в якому примхливо змішались і острах, і веселощі, і пересторога, і грайливість, і зворушливість, і хибне, і моральне.

У народній демонології, зокрема в українській, її персонажами є „потойбічні сили”: чорти, відьми, нечиста сила тощо як витвір фантазії, в якій утверджується Добро і засуджується Зло. Вони здавна сприймаються як рівні людині і мінливі у своїй поведінці та вчинках, тому демонічне і дивовижне в українській народній творчості не лякає і не придушує, не викликає скорботи і смутку, що відповідає національній психології і характеру українців, зате живить фантазію і спонукає до роздумів.

Демонічне і дивовижне входить обов’язковим елементом у мистецтво і є, за висловом Гете, необхідною умовою як для генія-художника, так і для шедевра мистецтва. Детермінованість мистецтва об’єктивно-речовим і соціально-смысловим не суперечить тому факту, що воно має і власну „чаклунсько-антимічну” структуру, що воно вражає не чуттєвою або речовою достовірністю, істинністю і логікою, а „зачаровує”, „обплутує чарами”, дивує своєю матеріалізацією і дематеріалізацією, казковими перетвореннями і змінами зовнішності, деформаціями і алогізмами, як це має місце, наприклад, у казках. І не

тільки: це можна зустріти і в „серйозній” літературі для дорослих, наприклад, у художній фантастиці або в театрі. Демонічне Гете відносив до тієї сфери, яку не здатний осягнути ні розсудок, ні розум, але саме тому художній твір і справляє таке могутнє враження^[27].

Про магічну, чаклунську, гіпнотизуючу силу мистецтва говорили і писали багато разів і з різного приводу, але спільною є думка, що відтворюване в мистецтві світить особливим гіпнотичним чаклунським світлом, за допомогою якого художник навіює те, що не підвладне логіці здорового глузду і розуму; ми не завжди даємо собі звіт, чому ми віримо, скажімо, в те, що написано Гоголем в оповіданнях „Вечори на хуторі біля Диканьки”, повістях „Вій”, „Страшна помста”, „Ніс”. Відомий російський письменник Ю. Бондарєв пише: „Мистецтво – це зачарування; стихія чорного і білого; чаклунство; боротьба Бога і сатани; друге життя; виявлення смішного і трагічного; утвердження і заперечення аморального, і аморальність, що породжує мораль; форма як виявлення змісту; пізнання світу і людини; пошук і пізнання істини людиною і в людині”. Прекрасне завжди таємниче, воно завжди підкоряє нас внутрішньою інтригою не пізної до кінця краси”^[28].

Л.С. Виготський у „Психології мистецтва”, аналізуючи трагедію Шекспіра „Гамлет”, порівнював її вплив на людину із станом сну, з тим передсвітанковим часом, коли прийшов вже ранок, але ще ніч: ранок немовби занурено в розливу навколо ніч і він немовби плаває в ній. У час, що триває, може всього лише наймізернішу часточку секунди, все-все – предмети і обличчя – має немовби два різних існування або одне роздвоєне буття, нічне і денне, вранці і вночі. Міфічний персонаж і міфічний сюжет сприймається як реальне під впливом панівної та такої, що підкоряє, непоясненої сили художнього гіпнозу і навіювання. Із цієї містичної реальності трагедія вимальовується як другорядне; вся решта: образи діючих персонажів, фабула, діалоги тощо, все це підкоряється головному – трагічній безодні, яка відчувається за кожним словом, надає всій п’єсі свій смисл. Будь-яка трагедія, завершує свій аналіз „Гамлета” Л.С. Виготський, урешті-решт, непоясненна, рухається в недослідженому, в якійсь іншій – позачасовій і позапросторовій реальності; „і вся вона – немов завіса, немов покрив, тон-

кий і тріпотливий, зітканий із болю і пристрасті, туги і страждання, — накинута на останню таємницю”^[29].

Подібний „гіпнотично-шоковий” ефект має місце і в образотворчому мистецтві, коли сила пафосу і майстерність художника при зображенні-вираженні важливого факту або події співпадає із запитом на це споживача. Тоді відбувається „диво”: в цей момент сам зір людини, котра сприймає, перероджується, бо є активним боком взаємодії і „конструює” сприйняття вже „по-своєму” за рахунок асоціацій і впливу сил гіпнотичного характеру. Яскравим прикладом такого сприймання і дії є „Герніка” Пікассо, яка при крайній умовності її сюжету, форм, композиції, примушує не зважати на технічний бік і відсунути його на другий план, зате найвищою мірою проникнутись соціально-смісловим, яке стає несподівано зрозумілим і вражаючим, а зображене зло перекидається в утвердження добра.

О. Пушкін у „Капітанській дочці”, за висловом Марини Цветаєвої, дав найстрашніше зачарування зла, що на хвилину стало добром: ми зачаровані Пугачовим через те, що він — „живий страх”, наш дитячий сонний смертний страх, який буває „добрим” і здатним „любити”.

Твір великого майстра завжди містить магічне, незвичне сполучення умовного і реального, непояснимо і, водночас, дивовижне вміння об’єднувати і роз’єднувати предмети, речі, фарби, деталі, елементи, особисте і суспільно-значиме тощо. Назавжди залишиться загадкою, як, скажімо, Андрій Рубльов, користуючись звичайними фарбами і створивши просту композицію, зміг досягти такого вражаючого ефекту в своїй знаменитій „Трійці”? Чому Пушкін, Шевченко, Єсенін, Леся Українка та багато інших видатних поетів, користуючись звичайними словами, зуміли досягти такого вражаючого впливу, що чарують і дивують сучасного шанувальника поезії? На це, мабуть, не може відповісти ніхто, зокрема і самі художники.

Л. Толстой у листі до Страхова 26 квітня 1866 року з цього приводу пише, що майже у всьому, що він писав, ним керувала потреба збирання думок, зчеплених між собою для вираження себе... Саме ж зчеплення складене не мислю (на мою думку), а чимось іншим, виразити основу цього зчеплення безпосередньо словами ніяк не можна, а можна тільки опосередковано словами, описуючи образи, дії, положення^[30].

Ясна річ, йдеться не про якусь містику, а про своєрідний магнетизм, який іде від творів мистецтва, і про найпрекраснішу і найглибшу емоцію, втрата якої, як зазначали Ейнштейн, В.О. Сухомлинський та інші, перетворює людину в мертвяка. Зачарування як особливий перехідний стан, який фактично не можна пояснити, зате можливо відчуту і пережити, — це одвічна потреба людини в дивовижному, „чаклунському” і „кращому”, як постійна спрямованість до ідеалів краси, добра і блага.

Сучасне раціоналізоване і технізоване життя фактично витіснило з духовного світу людей демонічне і дивовижне, що було органічною частиною менталітету народу, оспівувалося в минулому в думах і піснях, переповідалося в легендах і казках і, як висловився О. Довженко, „пішло в непам’ять”: «божества, святі, сатана, душа, дух, Демон, потойбічне життя, рай, пекло, чистилище, пророцтво... Величезні проломи на їх місці заповнено іншим, розумним смыслом. Вся, так би мовити, психодинаміка нашої нової, радянської людини, та й не тільки нашої, стала іншою. Зникли таємниці, невідомі землі»^[31].

Пожерши, мов дракон, демонів і духів попередніх культур, сучасна раціоналізована і утилітаризована цивілізація вилучила із життя суспільства дивовижне і казкове, зробила людину одномірною і неукоріненою, нездатною зачудовуватись і дивуватись, і вона дедалі все більш переходить на позиції холодного раціоналізму, прагматичного цинізму, садистської жорстокості і дикого бузувірства. Це одна з причин згасання казкового і дивовижного не тільки в народній творчості, але й у професійному мистецтві, яке дедалі стає все більш раціональним і пісним.

§5. УПІЗНАВАННЯ І СХОЖІСТЬ

Без упізнання як співставлення того, що сприймається, із зафіксованим у досвіді, одиничного із загальним взірцем, неможливе ні пізнання, ні оцінювання, а, відповідно, ні знання, ні переживання.

„Людина дивиться в дзеркало, — пише Л. Фейербах, — і відчуває задоволення, розглядаючи свою зовнішність. Це за-

доволення є необхідним, мимовільним наслідком досконалості і краси людини”^[32].

Мистецтво як те, що в найбільшій мірі слугує людині і задовольняє її постійну потребу “бачити” і “чути”, передусім себе, не може обминути проблему упізнання і схожості. Однак упізнання як таке не може слугувати основною характеристикою мистецтва. І. Сеченов упізнання відносив до найпростіших із усіх психічних актів. Упізнання — це є одна із форм адаптивної поведінки, воно властиве і тваринам. Наприклад, собака, кінь, кішка “упізнають” багато чого із оточення, вже не кажучи про своїх хазяїв, або тих, хто завдав їм болю. Упізнання — особливий різновид пасивного усвідомлення і залежить від рівня і розвитку людини, епохи, обставин сприйняття тощо. В упізнанні-спогаді є момент мимовільності відтворення і момент перцептивно-мнемонічної ідентифікації об’єкта, який був раніше сприйнятим і у даний момент присутній у перцептивному полі^[33].

Упізнання як елемент свідомості і момент її функціонування носить переважно адаптивний характер. „Просте упізнання, — пише Джон Дьюї, — задовольняється, коли наклеюють етикетки, або ярлики, „відповідні” означуваному, щось таке, що слугує цілі, зовнішньому акту усвідомлення, подібно тому, як комісіонер упізнає товари за взірцями”^[34]. Гіпертрофія моменту упізнання характерна для буденної свідомості, яка, чинячи опір знанню, шукає в предметі всю повноту його живості і визначень. Зміна знань про предмет інколи настільки не співпадає із суб’єктивним образом предмета, який сформувався, що він “не впізнається” і “не приймається”.

Упізнання у людини має розумітись і як момент творчості, що полягає в певному перетворенні образів, включення моменту зміни і трансформації. Навіть у дитини упізнання зв’язане з проявом особливої людської енергії і осмислення. О. Потєбня зазначає, що дитина скляну кулю називає „кавунчиком”, тим самим пояснюючи своє розуміння нової для неї речі.

Для людини найважливішою умовою перетворення зовнішніх сигналів-подразників у образ предмета є їх значимість як засобу задоволення потреб і соціальної орієнтації, тому характеристика відображеного є *аксіологічною функцією*

образу, яка звичайно пов'язана з конкретним практичним інтересом суб'єкта. Сучасна психологія, виявивши ефект *семантичної генералізації*, дійшла висновку, що вона сильніша за сенсорну, інакше кажучи, схожість за змістом виявляється сильнішою за формальну схожість.

Гете якось говорив, що художник творить як людина і для людини, аби створене було доступне сприйняттю почуттів, збуджувало і притягувало, споживалось і задовольняло, освічувало і підносило. Для цього образ як результат процесу сприйняття має бути життєвим і безпосереднім за впливом, але опосередкованим від грубої предметності естетично-художнім ставленням творчої особистості до відображуваного в творі, і змістом, який вкладається в нього. Інакше процес художньої творчості перетвориться в просте наслідування, а вся енергія і здібності того, хто сприймає, підуть на порівняння копії з оригіналом. Здивування або обурення визначиться лише тим, наскільки співпадають або не співпадають просторово-часові та інші зовнішні параметри відображуваного в мистецтві й існуючого в дійсності. Оскільки у тих, хто сприймає твір мистецтва, спрацьовує сенсорний і семантичний механізми „звірення”, а об'єктами сприйняття й переживання є як предметні подоби, так і особисто-соціальні змісти, то для художника важливо знайти синтез наочно-предметного і семантично-змістового.

Цей принцип дотримується навіть у портреті, де художник, не викривляючи рис зображуваного обличчя, повинен виразити його духовний зміст і характер, а не зафіксувати тимчасовий фізичний стан. Гоголь у повісті „Портрет” пов'язує схожість „взятого обличчя” з його „достоїнствами”, які, чим воно „вище”, треба виставлять перед сприймаючим без дрібниць і „мотлоху життя”, зібравши в одне всі „крупні риси характеру”. Заради цього художник іде на навмисне зміщення, певну зовнішню несхожість заради внутрішньо-змістової схожості: дублювання ж навіть позитивного без творчої інтерпретації і розрахунку на співтворчість того, хто сприймає, приносить мало користі.

Стихія мистецтва – соціально-змістове і емоційно-особисте, втілене художником у належну форму, яка є не саме життя, а „видимість”, „ілюзія життєвості”, покликана задовольнити

особливі духовні запити того, хто сприймає і виводить за межі безпосередньо-чуттєвого, вказувати на щось духовне. У мистецтві особисто-сміслові, функціонально-ціннісні завжди важливіше за природно-речове і пізнавально-об'єктивне. Можна навіть говорити, що перше підкоряє друге, скажімо, в музиці головне „не наслідування, не імітація, а пошуки в інструментах виразності і емоційного тепла, властивих людському голосу” (Б.В. Асаф'єв).

Сама художня мова, установка художника на діяльність із створення продукту задоволення специфічної духовної потреби, освоювані цінності, оцінка, соціальна позиція, вимисел і відбір засобів, особисто-зацікавлене ставлення до відображуваних явищ і процесів, індивідуальне бачення і особливості майстерності, манери виконання вже передбачають деформацію і зміну зовнішності.

Буквальна схожість у мистецтві у принципі неможлива, та і не потрібна. Природність як така є оманливе наслідування фізичній зовнішності речей і явищ, і вимога цього — лише ширма, що затуляє суть справи. Найбільш повна схожість, з одного боку, полегшує сприйняття, розуміння, а з іншого — знижує оригінальність твору, додає надміру другорядної інформації, „передбачуваності” і „картинності”, тому із засобу підвищення „надійності” передачі інформації перетворюється в засіб її зниження і зменшення активності того, хто сприймає. Тоді зображене-виражене стає „позірною” схожістю, більшою неправдою, ніж відтворений об'єкт на принципі умовності і деформації. Власне художник виявляється на позиції вульгарного об'єктивіста, який думає, що робить велике відкриття, коли замість розкриття внутрішніх зв'язків речей похваляється тим, що твердо дотримувався видимості і приймає її за суттєве. Здивування в такому випадку викликає лише зовнішнє порівняння зображення із зображуваним, тоді як в справді художньому творі важлива відповідність задуму і виконання, змісту і форми, особистий пафос художника, завдяки чому відтворене є вже „одушевленою реальністю”, а не річчю, явищем, як вони є в дійсності.

Упізнавання в творі мистецтва проявляється у внутрішній дії і емоційному переживанні. Образ як результат процесу сприйняття має бути життєвим і безпосереднім за впливом,

але опосередкованим естетично-художнім ставленням художника і відстороненим від грубої предметності матеріальних тіл. Інакше, як писав Дж. Рескін, виявиться, що „розум цілком зайнятий встановленням” того факту, що передане йому не є те, чим воно здається. Він зупиняється не на враженні, а на розпізнанні обману”^[35]. Його задоволення відбувається не від споглядання правди, а від виявлення обману. Тобто вся енергія і здібності витрачаються на порівнювання копії з оригіналом, захоплення або обурення визначаються тільки тим, наскільки співпадають або не співпадають просторово-часові та інші параметри зображеного в творі мистецтва з існуючим у дійсності.

В умінні знайти межу між схожістю і несхожістю великий китайський художник Ці Бай-ші бачив секрет мистецтва. Інший видатний китайський майстер пензля і теоретик мистецтва Хуан Бінь-хун відмічав: „Існує три роди живопису: по-перше, побудований на межовій схожості. Це не що інше, як викрадення слави шляхом обману. По-друге, побудований на межовому порушенні схожості, коли нерідко під прикриттям „вираження ідеї-суті”, як мовиться, „риб’яче око видається за дорогоцінну перлину”. І тут так само ми маємо справу з обманом заради незаслуженої слави. І тільки третього роду живопис, де межова схожість сполучається з межовим порушенням схожості, можна назвати дійсним, справжнім мистецтвом”^[36].

У живописі при портретуванні завжди потрібна схожість, особливо якщо це стосується історичних постатей, але й тут справжні художники уникають копіювання природи. Один із найкращих російських портретистів В. Серов був незадоволеним тими своїми портретами, в яких на перше місце висувалася зовнішня схожість, і з гіркою іронією назвав їх „Портретами Портретичами”. Відомий і такий історичний факт: що коли Мікеланджело вказали на відсутність портретної схожості Джуліо і Лоренцо Медичі, він з пихою відповів: „Хто це помітить через десять століть!”.

Світ надзвичайно рухливий і мінливий, і якщо ми будемо ганятись за зовнішніми видимостями, ми ніколи не розкриємо сутності. Ф.М. Достоєвський писав, що „...фотографічні знімки надзвичайно рідко виходять схожими, і це зрозуміло: сам ори-

гінал, тобто кожний із нас, надзвичайно рідко буває схожим на себе. В рідкі тільки моменти людське обличчя виражає головну рису свою, свою найхарактернішу думку. Художник вивчає обличчя і вгадує цю головну думку обличчя, хоча б у той момент, в який він списує, і не було її зовсім в обличчі”^[37].

Безумовно, ізоморфна відповідність є першою і необхідною умовою співвідношення образу і об’єкта, однак воно не тільки не вичерпує взаємодію людини з середовищем, але й не є головним. Більш важливим для людини є функціональна відповідність і функціональна схожість. Тут важливо не переконання, що річ існує, а те, що вона *функціонує* як умова соціального буття людини.

§6. ДОСТОВІРНІСТЬ: ПРЕДМЕТНО-РЕЧОВА І ХУДОЖНЯ

У

буденному житті для людини достовірне все те, що є установленим й існує як „істина для нас”, тобто збіг нашого знання про об’єкт із самим об’єктом, у результаті чого відбувається визнавання. Людина не могла б навіть пристосуватись до середовища, якби її органи відчуття не давали їй правильного уявлення про нього. Але органи відчуття забезпечують людині лише безпосередню предметно-речову достовірність, впевненість в тому, що я – “цей” - бачу/чую/ той чи інший предмет, явище. Але слід ураховувати, що навіть з погляду фізіології-біології наші органи відчуття не тільки рецептори, але й аффлекторно-ефективні апарати, що обумовлює порядок із збереженням ізоморфізму між змістом об’єкта і відображуваним його суб’єктом не відтворення або викривлення деяких рис, властивостей, сторін. Практика, потреби, інтереси людини виключають річ (явище) як якесь безпристрасне *одне* або дзеркальну копію: вона повинна уявитись суб’єкту, що сприймає, вже як „суттєве відношення”. Для людини дуже важливою умовою є значимість речі (явища) як засобу задоволення потреби, матеріальної чи духовної, тому відображення не може бути тим самим, що і річ (явище), але воно повинно бути „відповідним”, „згодженим” з потребами і практикою люди-

ни і суспільства, що завжди носить відносний і конкретно-історичний характер.

Достовірність, таким чином, не можна пояснити одним лише чуттєвим досвідом, явищем ізоморфізму. Хоча ізоморфність є першою і необхідною умовою відповідності образу і об'єкта, яке впливає із діалектики „суб'єкт - об'єкт”, активності і неповторності суб'єкта і ситуації, воно поступається за важливістю функціональному, яке по-різному виявляється в різних видах діяльності зокрема в мистецтві.

Вже Платон, Аристотель, Буало, Лессінг та інші розуміли різницю між достовірністю того, що відбувається в дійсності, й художньою достовірністю. Платон, підходячи до мистецтва з міркою істинності і користі, вважав художні твори “результатом наслідування примарних добродетелей та інших речей”, тому вони є оманливими і більш низькими, ніж чуттєві предмети. Ф. Шіллер же, вважав художній твір як „естетичну видимість”, справою рук людини, продуктом якоїсь естетичної гри, тим, що піднімається над безпосереднім чуттєвим сприйняттям і над безпристрасною логікою розсудку. На думку Гегеля, хоча мистецтву і не вистачає істинності об'єктивної реальності і художній твір програє у порівнянні із зовнішнім світом явищ, безпосередньої матеріальності, воно вірне нашому внутрішньому світові, і в цьому розумінні ми повинні визнати за ним більш високу реальність і більш істинне існування, ніж за буденною дійсністю^[38], яке замінюється „оманливими творіннями мистецтва”.

У мистецтві, де на відміну від науки завжди зберігається безпосередньо-чуттєвий зв'язок закріпленого значення з дійсністю, необхідні значення і схожість, які забезпечують безумовність реакції і переживання: аби переконувати і вражати, мистецтво повинне бути достовірним. Але чи це означає, що художність і ціна художнього твору визначається справжністю подій і документованими фактами? Чи можна назвати критерієм мистецтва відтворення життя людини і суспільства „такими, як вони є»? Мистецтво – це породження певного часу, яке належить сучасності і так чи інакше відтворює сучасну дійсність, але його суспільна функція далеко не зводиться до „інвентаризації” предметно-речового світу і реєстрування подій.

Мистецтво переконує, але не доводить, і не справжністю документів чи аксесуарів, а естетичною ідеєю і поетичним пафосом. Якщо ж оцінювати художній твір з погляду реального факту й історичної істини, тоді воно часом не витримує будь-якої критики. Нас не задовольняє „голе буття” як таке і дотримання принципів правдоподібності і репродукування фактів, художник заради більш високої правди поступається „достовірністю фактів” і „справжністю подій”.

О.П. Довженко в ремарці до сцени похорону „батька Боженка” в сценарії фільму „Щорс” пише: “Чи це було так? Чи палахкотіли хутори? Чи такими були носилки, чи така бурка на чорному коні? І золота шабля біля опустілого сідла? Чи так були низько опущені голови тих, що несли? Або ж умер київський столяр Боженко десь в закутковому волинському шпиталі, під ножем безсилового хірурга?”. Все це не так важливо і для художника, і для глядача. Заради героїки, поетичної легенди Довженко пожертвував історичною достовірністю, зате досягнув у високохудожньому епізоді похорону Боженка величезної виразності і враження.

Заради художньої достовірності С. М. Ейзенштейн пожертвував достовірністю факту в одній із найбільш вражаючих сцен у знаменитому фільмі „Панцерник Потьомкін”, – в сцені розстрілу матросів-бунтівників, яких накривають величезним брезентом. Під час зйомок епізоду режисер рішуче не погодився з військовим консультантом, який доводив, що насправді брезент слугував лише як підстилка для захисту палуби від крові. У фільмі брезент став метафорою, що надала епізоду, крім художнього ефекту, глибокого гуманістичного і соціального смислу.

Художній твір як „естетична видимість”, як справа рук людини, продукт якогось різновиду „гри” духовних сил і спеціалізованої діяльності, програє лише при порівнянні його із зовнішнім світом явищ, безпосередньою матеріальністю, але як те, що включає в себе ідеї, ідеали, емоційно-особисте і соціально-сміслові є тим, що дозволяє художнику уникати емпіричного кінцевого і обмеженого і прокладати шлях до добра і краси. Для цього художник немовби переміщує предмет, річ, явище, подію в „інший світ”, надаючи відображуваному-зображуваному новий вигляд, нову якість,

нову функцію. Віднині недостатньо констатувати, що явище, річ „перебуває”, адже в мистецтві, як царстві „прекрасної видимості”, світові можливого і належного, все знаходиться в залежності від чогось іншого: ідеалу, ідеї, смислу тощо, тобто всього того, що ми відносимо до ідеального, яке хоча і породжене світом матеріальних речей і їх взаємин, однак діаметрально протилежне йому.

Мистецтво має спиратися на дійсність, а художник у своїй діяльності не повинен виходити за рамки суспільної детермінації навіть в уяві. Але оскільки художник створює продукт для задоволення специфічної духовної потреби і основу цієї потреби становить емоційно-особисте і соціально-смісловне, оціночне і телеологічне, а не науково-пізнавальне і причинно-наслідкове, то він має право не слідувати сліпо чуттєво-предметній достовірності, природному плину подій. Достовірність переживань, логіка почуттів, сила вражень для мистецтва — більш цінне, ніж предметно-речова достовірність і факти з історії суспільства або конкретної особистості.

„Жоден письменник, — говорив Гете, — ніколи не знав тих історичних характерів, які він зображав, а якби він їх знав, то навряд чи міг їх таким чином зобразити. Поет має знати, яке враження він хоче досягти, і відповідно до цього створювати характери своїх персонажів. Поет, не повторюючи істориків навіть при відтворенні достовірного факту, на думку Гете, “повинен іти далі і давати нам щось більш піднесене і прекрасне”¹³⁹¹.

І все ж художник, особливо письменник, вибравши тему, багато виграє від того, якщо він матиме особисті враження і переживання при знайомстві не тільки з відповідними матеріалами, а й від місця подій, особливо якщо це історична тема. Так, відомо, що Пушкін спеціально їздив в Оренбурзьку губернію збирати матеріал про повстання Пугачова; Л. Толстой, працюючи над „Війною і миром”, відвідав Бородинське поле, а кілька років по тому оглядав у Орлі в’язницю, в якій, за задумом, сиділа героїня роману „Воскресіння” Катюша Маслова. О.П. Довженко, знімаючи фільм „Щорс”, відвідав „щорсівські місця”, а працюючи над фільмом „Поема про море” довго жив серед будівників Каховської ГЕС.

Справа, таким чином, не в достовірності фактів і наявності прототипів, а в цінностях, які утверджує мистецтво в його осо-

бистому пафосі і життєвій позиції. Вагомість творів Бальзака, Толстого, Чехова, Шевченка, Франка, Лесі Українки, Гончара та інших відомих письменників не тільки в тому, що вони достовірно відобразили час і світ людини, сучасне суспільство з його проблемами і суперечностями, а, насамперед, у тому, що персонажі їхніх книг із своїми помислами і почуттями немовби зійшли з їх сторінок і вступили в реальне життя, тобто стали визнаними мільйонами читачів.

§7. ТВІР МИСТЕЦТВА ЯК КІНЦЕВИЙ ПРОДУКТ ХУДОЖНЬОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Твір мистецтва, що вийшов з-під пера, пензля, різця художника, набуває нового життя, стаючи об'єктом естетичного сприйняття читача, глядача, слухача. Віднині йому призначено прожити своє, тривале чи коротке життя. Особливістю цього сприйняття є його багатоваріантність, відповідно і діапазон суджень буває дуже великим і широким. Як складна єдність твір мистецтва являє собою систему, котра включає в себе різноманітні елементи, що співіснують і взаємодіють: матеріальне і духовне, чуттєво-емпіричне і узагальнено-абстрактне, раціонально-нормативне і емоційно-особисте, усталене і динамічне, наявне і потенційне тощо. Тобто об'єктивно існує не тільки матеріальне “тіло” художнього твору, а й цілісний, системний об'єкт соціально-історичного, культурно-художнього порядку в єдності матеріально-зображувального і емоційно-сміслового.

Будь-який твір мистецтва являє собою специфічно організовану автором-художником форму, яка є певною знаковою системою, складові якої: слова, знаки, зображення, представляючи об'єкт мають відрізнятись від нього, замішувати його, бути „видимістю”, “квазіпредметністю” і “обманом”. Особливістю знакових систем мистецтва є і те, що вони недосконалі щодо придатності бути засобом передачі абстрагованого від конкретного буття речі змісту. Насправді не тільки абст-

рактне, а й таке, як ліплення статуї, малювання картини, створення вірша чи музикальної п'єси вбачаються незручними способами передачі інформації щодо характеру і змісту твору мистецтва.

Твір мистецтва повинен володіти певним внутрішнім “енергетичним резервом”, завдяки якому художник вводить у структуру художньої мови ту чи іншу смислову інформацію, систему норм, прав, установок, цінностей тощо. У свою чергу, сприймаючий має можливість знайти те, що йому потрібне, що послугує його самореалізації і самоутвердженню, самовипробуванню і самоперевірці.

Оскільки будь-яка форма мови має, крім специфічності, загальну понятійно-смислову основу, яка, в свою чергу, базується на загальності соціально-громадського досвіду, від художника вимагається створювати такі твори, які були б зрозумілі людям і забезпечували комунікативні зв'язки як із продуктом його діяльності, так і поміж людьми. Тобто твір мистецтва повинен нести в собі цілком визначену, а відтак, зрозумілу іншим людям інформацію, яка б викликала цілком визначені емоції, почуття, думки, переживання. Тому автор — художник, письменник, композитор завжди має розраховувати на загальний і естетико-художній рівень споживача, його асоціативні і апперцептуальні здібності, суспільно-політичні і естетично-художні інтереси. Визначеність смислу і думки, дохідливість вкладеної в твір ідеї, живість і яскравість її втілення є необхідною умовою створення і функціонування художнього твору. Невизначеність, надуманість, туманність — все це розриває зв'язки між художником і тим, хто сприймає його творіння.

Тим часом, незрозумілість як властивість великих творінь виставлялась, наприклад, теоретиками німецького романтизму, зокрема Ф. Шлегелем ледве не за основну ознаку художності і геніальності. Ще Гегель розумів це як поділ мистецтва на елітарне і масове, як елітарність і суб'єктивізм, що є відображенням нового етапу в історичному розвитку людства і визначаються зміною структури суспільства, свідомості, ставлення до дійсності і є симптомом майбутніх потрясінь і катастроф. Романтичну концепцію в її „іронічній формі” Гегель розглядав як феномен розпаду суспільства, як симптом загнивання, „прозаїзму” життя, „невистачання інтересу”.

Ці пророцтва Гегеля знайшли свої негайне підтвердження, зокрема, в естетиці А. Шопенгауера і Ф. Ніцше, а згодом у представників ХХ століття Ортеги-і-Гассета, Наталі Саррот та інших.

„Найпрекрасніші творіння кожного мистецтва, — твердив Шопенгауер, — найблагородніші творіння геніїв для тупої більшості людей навіки залишаються книгами за семи печатями і недоступні для неї, відділеним від них глибокою прірвою, як недоступне для черні спілкування з королями”^[40]. „Тільки люди найбільш обдаровані, — в унісон йому твердить Ф. Ніцше, — мають право на красу і прекрасне...”. Доступність, популярність, реалізм для Ортеги-і-Гассета — синоніми мистецтва „людини маси”, мистецтва нівелювання, розрахованого на людей, не здатних зрозуміти справжніх творів мистецтва. „Ми прагнемо до вузьких читацьких кіл, і у нас мало шансів дійти до широкої публіки”, — скаржиться Наталя Саррот.

На хвилі зневажливого ставлення до масового споживача мистецтва, під егідою доступності виникла сучасна „споживацька культура”, яка знаходиться в обігу сучасного цивілізованого світу. Поп-арт, оп-арт, еп-арт, окр-арт тощо — всі вони виникли задля доступності і масовості. Під цим гаслом відбувається фактично узаконене розмежування художньої культури, встановлений бар’єр між мистецтвом „натовпу” і мистецтвом „аристократів духу” як прояв різкої диференціації самого суспільства, взаємоізоляваності класів і соціальних груп. Масове мистецтво в сучасному суспільстві стало не стільки особливою знаковою системою, особливою мовою, на яких базуються комунікації в „масовому суспільстві”, скільки способом функціонування цього суспільства шляхом включення почуттів і свідомості мас у загальну систему стандартизації і стереотипізму, примусу і поневолення.

Вимога зрозумілості є необхідною умовою функціонування твору мистецтва, це дуже стара істина. Л. Толстой, який виступав палким поборником доступності і масовості мистецтва, називав “поганим” мистецтво, доступне “деяким вибраним” і твердив, що справжнє мистецтво знищує розділення між тим, хто сприймає твір мистецтва, і художником, між усіма людьми і саме в цьому бачив головну привабливу силу і призначення мистецтва. Іронізуючи, Толстой говорив, що

„сказати, що твір мистецтва гарний, але незрозумілий, те ж саме, що сказати про яку-небудь їжу, що вона дуже гарна, але люди не можуть їсти її”^[41].

Доступність і зрозумілість, обумовлюючи масовість, ще не єдиний і остаточний критерій художності і впливовості, як і прагнення вражати споживача парадоксальністю ефектів або технічними кунштниками. Доступність і зрозумілість цілком можуть виявитись дилетантизмом, що нічого не має спільного з художністю. Доступність, взнавання, переживання, відгук залежать від соціального і освітнього рівня індивідів, рівня загальної культури, художнього досвіду і естетично-художнього смаку. Розглядаючи діалектику взаємин художника і його твору, з одного боку, і споживача мистецтва, з іншого, можна говорити, що художник має бути людиною, яка дійсно стимулює і рухає вперед інших людей, а той, хто бажає насолодитись мистецтвом. “повинен бути художньо освіченою людиною” (К. Маркс).

Мистецтво має не тільки постачати „продукти” споживачам, а й пробуджувати в них художників, піднімати їх естетично-художній рівень і їхні естетично-художні смаки, їти дещо попереду своїх споживачів.

О. Довженко говорить: „Я вважаю, що сьогодні кіно як зрозуміле масове мистецтво є річ досить сумнівна, що воно виникло ні з чого іншого, як самопливу ... де так багато було дурного смаку... Мистецтво кіно мусить бути не масовим, не цілком зрозумілим і з основною установкою на масове зрозуміле кіно. Ми не мусимо сюсюкати й улюлюкати, „хвостистами” не треба бути. Ні один вид мистецтва не може стояти на рівні сучасного розуміння мас, а повинен завжди бути на кілька кроків попереду”^[42].

Мистецтво завжди на службі суспільства, а художник завжди апелює до маси, але він повинен мати на увазі, що ця маса неоднорідна і за соціальним становищем і за культурно-освітнім рівнем, що структура публіки, котра споживає, не співпадає цілком із суспільними класами і соціальними угрупованнями, тому вкладене в художній твір не може бути розкритим усіма споживачами в рівній мірі, а цінність його визначити тільки шляхом вивчення громадської думки. Тому цілком ймовірно, що по-справжньому оцінять твір мистецтва тільки наступні

покоління, як це не раз траплялось в історії художньої культури. Як приклад я б назвав творчість російського письменника Андрія Платонова, зокрема, його повісті „Котлован” і „Чевенгур” написані в перші роки радянської впади. Вони по-справжньому заявили про себе тільки незадовго до розпаду СРСР, коли з його творів була знята заборона, а гротескно зображене в них значна частина людей усвідомила як реальність.

Обов'язок художника – допомогти кожному серйозно усвідомити і відчутти прилучення до свого часу, до подій, що відбуваються, до всього людства, говорити про бажане і наболіле, „біле” і „чорне”, Добро і Зло на пристрасній мові мистецтва. Художня цінність мистецтва визначається не темою, не сюжетом, не виконавчою майстерністю, взятими як такі, а, насамперед, особистим пафосом художника, “закоханістю” в ідею, в своє покликання. Саме це, передусім, зворушує глядачів, читачів, слухачів.

Коли ми називаємо художній твір культурною цінністю, ми виділяємо бік *значення* цього твору в культурі суспільства, в розвитку, збагаченні і вихованні внутрішнього світу людини. Акумуляоване в творі мистецтва і естетично-художній досвід споживача створюють специфічну ситуацію, під час якої характерна для мистецтва квазіпредметність дозволяє сприймати зображене в специфічній формі *переживання свободи*, під час якого активізується уява, що створює суто духовну конструкцію. Якщо матеріально-фізичний бік художнього твору тяжіє до стабільності, то духовний бік перебуває в постійних змінах і динаміці, що і обумовлює історичне життя художнього твору. Це одне із пояснень того факту, що видатні твори, авторами яких є генії, великі таланти, як правило, не старіють і стають частиною духовного життя не тільки сучасників, а й наступних поколінь.

☞ КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ ☞

1. Який смисл ви вкладаєте в термін „умовне”?
2. Чи завжди те, що ми називаємо „деформацією” суперечить принципам реалізму і є ознакою модернізму в мистецтві?

3. Як ви розумієте достовірність у зображенні історичних постатей і подій у творах мистецтва?
4. Чи є різниця між предметно-речовою достовірністю і художньо-смісловою?
5. Ф.М. Достоевський назвав свою творчість „фантастичним реалізмом”. Яку він мав для цього підставу?
6. Дивовижне і казкове як феномени культури. Яке вони мали значення в стародавньому світі і тепер?
7. Зв'яжіть художній вимисел із формуванням оптимізму і творчого потенціалу особистості.
8. Чим обумовлюється довговічність художнього твору?



ЛІТЕРАТУРА



1. Аристотель. Поэтика. // Соч. - В 4-х томах. — Т.4. — М., 1983.
2. Басин Е.Я. Семантическая философия искусства. — М., 1973.
3. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. — К., 1994.
4. Вандриес Ж. Язык. — М., 1934.
5. Выготский Л.С. Психология искусства. — М., 1968.
6. Гегель. Эстетика. — Т.1. — М., 1968.
7. Дідро Дені. Парадокс про актора. — К., 1968.
8. Олександр Довженко. Про красу. — К., 1969.
9. Ингарден Р. Исследование по эстетике. — М., 1962.
10. История эстетики.—Т.4.—I-й полутом. — М., 1969.
11. Каган М.С. Эстетика как философская наука. — МПб., 1997.
12. Куликова Й.С. Философия и искусство модернизма. — 2-е изд. — М., 1970.
13. Лотман Ю.Н. Структура художественного текста. — М., 1970.
14. Малахов Н. О правде и правдоподобию. — М., 1981.
15. Михайлова А. О художественной условности. — М., 1966.
16. Раппопорт С.Х. От художника к зрителю. — М., 1972.
17. Славин А.В. Наглядный образ в структуре сознания. — М., 1971.
18. Сморг Л.А. Достоверность и вымысел. Художественная реальность // Искусство в свете ленинской теории отражения. — К., 1980.
19. Сморг Л.А. Художественная условность. Деформация.// Искусство в свете ленинской теории отражения. — К., 1980.

20. Художественное творчество. — Л., 1982.
21. Шеллинг Ф.В. *Философия искусства*. — М., 1966.
22. *Эстетика* / за ред. Л.Т. Левчук. — К., 1997.

ПРИМІТКИ ДО РОЗДІЛУ ІХ: ДІЙСНЕ І ХУДОЖНЄ

- [1]. Х.В. Приедетис. К вопросу о литературе, искусству как отражении жизни // *Вопросы философии*. — 1973. — №12. — С. 121.
- [2]. В.И. Ленин. *Полное собрание сочинений*. — Т.18. — С. 344,348.
- [3]. В. Турбин. *Товарищ время и товарищ искусство*. — М., 1961. — С. 31,33.
- [4]. Ж. Вандриес. *Язык*.—М.,1937. — С. 25.
- [5]. Н.А. Бернштейн. Новые пути развития в физиологии и их соотношение с кибернетикой // *Вопросы философии*. — 1962. — №8. — С. 80.
- [6]. А.В. Славин. *Наглядный образ в структуре сознания*. — М., 1971. — С. 3.
- [7]. Иван Франко. *Краса і секрети творчості*. — К., 1980. — С. 170.
- [8]. А. Валлон. *От действия к мысли*. — М., 1950. — С. 170.
- [9]. Л.С. Выготский. *Психология искусства*. — С. 125,129,132.
- [10]. К. Паустовский. *Собрание сочинений*. — Т.5. — М., 1968. — С. 255.
- [11]. К. Федин. *Писатель. Искусство. Время*. — М., 1959. — С. 372-373.
- [12]. М.М. Бахтин. *Творчество Франсуа Рабле в народной культуре средневековья и Ренессанса*. — 1965. — С. 9-10.
- [13]. Гегель. *Эстетика*. — Т.1. — С. 37-38.
- [14]. Е.Я. Басин. *О природе отражения* // *Вопросы философии*. — 1968. — №4. —С. 55, 56.
- [15]. Н.Ю. Вергилес, В.П. Зинченко. *Проблема адекватности образа на материале зрительного восприятия* // *Вопросы философии*. — 1967. — №4. — С. 55,56,63,64.
- [16]. Гегель. *Эстетика*. — Т.2. — М., 1969. — С. 45.
- [17]. *Современная книга по эстетике*. — М.,1957. — С. 450. 18.
- [18]. *Афоризмы / По иностранным источникам*.—М.,1966.— С.104. 19.
- [19]. Гегель. *Эстетика*.—Т.1.—С. 12.
- [20]. К. Маркс, Ф. Энгельс. — *Твори*. — Т.О. — С.21,22. 23
- [21]. Олександр Довженко. *Про красу*.— С.106.

- [22]. Там само.— С. 293.
- [23]. Ч.Айтматов: От автора. Предисловие / Ч.Айтматов. Буранный полустанок. — М., 1981. — С. 4-5.
- [24]. Мастера искусства об искусстве. — Т.6. — I-й полутом. — М., 1969. — С. 310.
- [25]. Л.Н. Толстой. Полное собрание сочинений. - В 90 томах. — Т.26. — С. 309.
- [26]. И.-Л. Эккерман. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. — М.-Л. 1934. — С. 567.
- [27]. Там само. — С. 320.
- [28]. Ю. Бондарев. Поиск истины. — М., 1976. — С. 27,26.
- [29]. Л.С. Выготский. Психология искусства. — С. 364,365.
- [30]. Л.Н. Толстой. Полное собрание сочинений. — В 90 томах. — Т.62. — С. 269.
- [31]. Олександр Довженко. Про красу. — С. 378-379.
- [32]. Л. Фейербах. Избранные философские произведения. — Т.2. — М., 1955. — С. 36.
- [33]. Поль Фресс. Жан Пиаже. Экспериментальная психология. — М., 1973. — С. 210.
- [34]. Современная книга по эстетике. — М., 1957. — С.154.
- [35]. Дж. Рескин. Современные художники. — Т.1. — М., 1901. — С. 65.
- [36]. Мастера искусства об искусстве. — Т.5-2. — М., 1969. — С. 496.
- [37]. Ф.М. Достоевский. Собрание сочинений. — В 10 томах. — Т.8. — М., 1957. — С. 507.
- [38]. Гегель. Эстетика. — Т.1. — С.14.
- [39]. И.-П.Эккерман. Разговоры с Гете. — С. 349.
- [40]. А. Шопенгауэр. Мир как воля и представление. — Полное собрание сочинений. — Т.1. — М., 1902. — С. 242.
- [41]. Л.Н. Толстой. Полное собрание сочинений. — В 90 томах. — Т.30. — С. 103.
- [42]. Олександр Довженко. Про красу. — С. 195.