

УДК 111. 852:7.01

Гриценко В. С.

ПОВЕРТАЮЧИСЬ ДО РОЗМОВИ ПРО ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ Стаття друга

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

Ключові слова: художній образ, мистецтво, естетика.

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

Ключевые слова: художественный образ, искусство, эстетика.

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

The keywords: artistic image, art, aesthetics.

Відбиваючи діалектику взаємин людини зі світом, образна тканина мистецтва є утворенням надзвичайно складним. Уже перший погляд на художнє виявляє його двоїсту природу: перед нами подoba життя й водночас дещо умовне. Художня правда – найвищий критерій оцінювання художнього образу – не передбачає його тотожності дійсності: образ втрачає, видаючи себе за реальність. Правдивість мистецтва – не в детальному копіюванні характерів, предметів та подій, а в проникненні в їхню суть.

Мистецтво створює іншу, художню, дійсність, трансформуючи реальність із позицій особистої людської зацікавленості, що виражена складною гамою переживань. Без них, дотичних до людських змістів буття, зображення подій та фактів не гарантує переконливості образу, у той час як почуття справжності та життєвої достовірності здатні народжувати в нас образи фантастичні й містифіковані, коли вони позначені високою мірою небайдужості. Нетотожність художнього образу фактам життя робить умовність його характерною рисою; вона визначає художню свідомість загалом, дозволяючи серед зовнішніх деталей не втрачати з поля зору сутності, а в її пошуках залишатися домірним самому собі.

Залежна від історичного типу художнього мислення умовність по-різному використовує свій художній ресурс. Так, на початку історії людства вона здебільшого вбирається в гротеск, а сьогодні надає перевагу іронії. У своєму використанні вона залежна від потреб свого часу, а отже, й соціальної орієнтації мистецтва. Митець щось перебільшує, щось відкидає, щось акцентує заради глибшого розкриття правди, яка завжди переважає конкретику події, факту, явища. Його творча уява, фантазія, гра – вороги буквального копіювання дійсності – забезпечують формування художньої правди як квінтесенції реального людського буття.

Позначаючи структуру образу і, врешті, всього художнього твору, формуючи природу засобів художньої виразності, зокрема таких, як алегорія, гіпербола, метафора, змінюючи свою форму залежно від виду мистецтва й потребуючи її

відповідного сприйняття, умовність залишається художнім способом висловлення правди, за яким завжди стоїть єдине джерело – дійсність в її постійному русі. Міра умовності може бути різною, що викликано видовою і жанровою специфікою, задумом автора, обраним життєвим матеріалом та закодованою у творі моделлю спілкування людини з художнім образом та його творцем.

Пряма буквальність дає одиничну копію дійсності. Без дотику умовності її правдоподібність чинна лише для окремого суб'єкта, тут і зараз, у межах конкретного факту чи події. Вона позбавлена узагальнення, яке, власне, й формує художньо-образну структуру твору як простір загальнолюдських змістів, що здатні задавати рівень можливого індивідуального самоздійснення. У такий спосіб умовне, задіяне у створенні художньої правди, врешті, трансформується у по-справжньому реальне.

Зв'язок правди й умовності в художньому образі – лише один вияв діалектики образної природи мистецтва, різнорівневої та багатопланової. Виявляється вона і на етапі його творення, і в естетичній цілісності художнього твору, і в процесі його сприйняття. Специфіку художньо-образного освоєння дійсності визначає й співвідношення зображення і вираження. Окремо в мистецтві вони не існують, адже людина, позначаючи все власною мірою, освоювати, абстрагуючись від себе, не може.

На всіх етапах свого існування образ зображає виражаючи, залишаючись суб'єктивним відтворенням об'єктивного, при цьому – з позицій людини: крізь призму її почуттів, думок, уподобань, досвіду її стосунків. Зображення передає буття в його соціально-змістових домінантах, формуючи виразне та ідейно-змістове значення художнього образу. При цьому слід розуміти різницю, що існує між образом зовнішнього світу, що складається в нашій свідомості в практиці буття, та художнім образом: якщо перший твориться сенсом практичного контакту з дійсністю, другий передбачає формування змісту та його маніфестацію.

Єдність відображення й відношення має своїм витокom людське цілепокладання. Тому в мистецтві не існує ні чистої реальності, ні чистої свідомості, самодостатніх та незалежних: об'єктивна логіка дійсності проходить крізь внутрішній світ людини, збагачуючись духовними прагненнями, щоб дати життя художній реальності як духовно-змістовому концентрату.

Щось виокремити з дійсності, прийняти в себе, досягнути, оцінити, зробити об'єктом, призначеним для інших, перетворюючи об'єктивний світ за законами прекрасного. Закон єдності зображення й вираження, що діє на всьому просторі мистецтва, виявляється в непростих стосунках автора з матеріалом, крізь який він торує шлях до внутрішнього зв'язку з іншими людьми, врешті, з людством. На допомогу митцю приходить багатий арсенал художньої виразності, а точність вибору потрібних художніх фарб здатна забезпечити твору місце у світовій скарбниці.

Багатомірність художнього образу виявляється як система взаємозалежних елементів, що діалектично взаємодіють. Похідний від реальності й водночас такий, що існує як ідеальна цілісність, образ є продуктом суб'єкт-об'єктних відношень, де суб'єктом виступає митець, а також реципієнт художнього твору, об'єктом – дійсність, відкрита для будь-яких запитів людини, а на другому рівні – твір

мистецтва, що потрапив до адресата. (Статус естетичного суб'єкта насправді не обмежується простором художньої діяльності, що є предметом нашого інтересу: у процесі естетичного освоєння світу, яке відбувається повсякчас, кожний індивід реалізує суб'єкт-об'єктну модель світовідношення.)

Загальна діалектика суб'єкт-об'єктних відношень, дійсно, полягає в тому, що людина у своїй діяльності «перетворює матеріальні явища, форми суспільної свідомості, нарешті, власні суб'єктивні думки та уявлення не лише в об'єкти, але й у конкретні предмети своєї діяльності, оскільки взаємодіє з ними. В цьому розумінні вона як суб'єкт „створює”, творить для себе і для подібних до себе об'єкт. У цьому розумінні людина виступає як умова й передумова, визначальний фактор виникнення об'єкта і предмета своєї діяльності, подібно до того як сам об'єкт і матеріальна дійсність є умовою і передумовою, визначальним фактором виникнення суб'єкта» [6, с. 24–25]. Мистецтво в цьому не є винятком – воно прагне проникнути в духовні глибини людини через зовнішні форми буття, наділені енергією людського світовлаштування. Художній образ кристалізує цей зміст, перетворюючись на код відповідних цінностей, який відкривається сприйняттю як система оцінок, що, склавшись у суспільній свідомості, формують творчу позицію митця, моделюють його духовно-естетичний месидж.

Таким чином, в образі не варто шукати об'єктивну істину – цей двійник реальності «живе» в науці. Істинним в художньому образі є те, що наділене для людини особливим значенням та безперечною цінністю. Тут ми маємо справу із «суб'єктивною істиною», за якою стоїть здатність художника з виру обставин й переживань виділяти найбільш суттєве, унаочнюючи його для інших. Коли ж суб'єктивне абсолютизується чи образ будується на хибному уявленні про дійсність, він втрачає здатність спілкувати людей, бути засобом суспільної комунікації. Отже, і мистецтво перестає виконувати свою суспільну функцію. Справжня ж художня цінність – за «поетичною істиною», під якою В. Г. Белінський розумів таке поєднання суб'єкта й об'єкта, яке адекватне самому предмету мистецтва.

Власне, протистояння реальності і художника є відносним, тому що в процесі її відтворення він залишається її складовою, залучаючи до художнього відображення своє внутрішнє «я». Образ не втрачає своєї суб'єкт-об'єктної природи і в разі опрацювання фантастичного матеріалу: тут об'єктивно наявне опосередковане надприродним, незвичайним, чудернацьким. Органічні для фантастики гротескні образи, загострюючи всю художньо-виразну конструкцію твору, здатні ставати провідниками ідей, діагностично точним відбитком певної епохи. Класичним прикладом є роман Ф. Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель», де автор, не порушуючи внутрішньої правди образів, їхньої життєвої достовірності, дав грандіозну панораму життя сучасної йому, ренесансної, Франції, свідомо руйнуючи зовнішню подібність, загострюючи гіперболи, змішуючи та порушуючи пропорції, вдаючись до пародії та відвертих містифікацій.

Таким чином, співвідношення суб'єктивного і об'єктивного в структурі художнього образу може виявлятися по-різному: у гармонії їх взаємозв'язку, сприятливій для осягнення предмета зображення, у надмірній суб'єктивності, що

ускладнює художнє сприйняття, і, додамо також, – у її дефіциті, коли автор твору як особистість програє багатобарвній, динамічній дійсності банальністю своїх власних запитів, нерозвинутістю, примітивністю свого духовного світу.

Діалектика становлення художнього образу послідовно знімається в його сформованій структурі, що також позначена єдністю об'єктивного і суб'єктивного, загального й індивідуального, ідеального і реального, свідомого й інтуїтивного, емоційного і раціонального тощо. Кожна її складова є, у свою чергу, рухливою, здатною набувати різного вигляду в залежності від родових, видових, жанрових особливостей мистецтва, від творчої позиції митця.

Функціонує художній образ – специфічна уявна реальність, концентрат людських змістів, очищений від несуттєвого та випадкового – як відкрита до дійсності багатоканальна система, створена людиною для людини. Апелюючи до іншого, залучаючи його до власного бачення світу, художник спирається на критерій, здатний забезпечити саму цю можливість. Ним виявляється ідеал – програма бажаного і, звісно, можливого. Маючи суспільно-історичний характер, ідеал тамує в собі не лише проект майбутнього, а також алгоритми його реалізації. Кресаючись на основі реальних обставин, характерів, ситуацій та дій, він визначає ідейне спрямування задуму, вибірковість художнього пошуку, концентрацію в його фокусі суттєвих характеристик буття, відповідну фільтрацію особистого досвіду, вибір адекватної художньої мови.

Злиття в образі ідеального і реального ґрунтується на зв'язку буття й суспільної свідомості, яка продукує ідеал як суспільну потребу, що чекає на своє здійснення, формуючи відповідні стратегії цілепокладання. У просторі художнього твору вони можуть уособлюватись в образі героя, що своїми діями, силою свого характеру й волі робить цю ідеальну програму по-справжньому живою. Героїчна індивідуальність, як зазначав Гегель, «не задовольняється формальною свободою і нескінченністю всередині себе, а залишається в постійній безпосередній тотожності з усім субстанційним змістом духовних відносин, які... робить... дійсністю» [2, с. 198]. Уявлення про бажане як належне, матеріалізуючись у художньому образі, формує його змістову основу, надаючи йому значення своєрідного ціннісного орієнтиру. Залишаючись нематеріальним, образ завжди звернений до суб'єкта як особиста спонука до реальної дії.

Ідеальна складова художнього образу, звісно, не обмежується ідеалом. Об'єктивна обумовленість не заважає йому бути продуктом людської уяви, якою пронизаний увесь творчий процес. Уявлення ніколи не було дзеркальним образом, завжди передбачало процес усвідомлення мети та необхідної спрямованості зусиль, тобто ідеального плану дій для її досягнення.

Зароджуючись як уявлення, мета на початку людської історії виникала як образ того, до чого слід прагнути, бажаний прототип того, що було б потрібно всім, що могло б бути модифікованим для колективних потреб. Суспільність залишається сутнісною ознакою людини: уявний, сформований індивідом первинний конкретно-чуттєвий образ і сьогодні несе в собі суспільне посилення, а його художня іпостась центрується загальнолюдськими змістами.

У процесі такого художнього творення ідеальне і реальне співіснують як специфічна єдність – внутрішній образ об'єктивно даного. Це те, що сприйнято в реальній дійсності й трансформовано уявою в ідеальну інтегративну цілісність, яка здатна впливати на людське буття (аж до його перетворення) закладеними в ній новими знаннями та значеннями. Вона має відкритий характер, забезпечений загальнолюдським кодом, і в контакті з людиною набуває властивостей живого організму: може розвиватися й удосконалюватись, сповнюючись все більш і більш глибоким змістом.

Контакт з реальністю в процесі образотворення ставить перед митцем багато завдань, де одна з найважливіших – упорядкування строкатого життєвого матеріалу. На шляху до конкретики художнього образу автор створює умови для якнайкращого сприйняття його ідеї. Для цього існують узагальнення й типізація. Постійні складові формування образу, вони перебувають у стосунках взаємного підпорядкування: за допомогою узагальнення відбувається концентрація змісту, що вводить у річище художньої ідеї все, попередньо освоєне митцем; виділення ж загального, характерного в низці явищ та фактів, їх віднесення до певних типів – типізація – забезпечує можливість його адекватного сприйняття. Слід зауважити, що найбільшими можливостями типізації володіє реалізм.

Це було б неможливо без об'єктивації творчого задуму, адже художній образ призначений для рецепції, що вимагає художнього унаочнення. Ось чому вже на етапі задуму кристалізується зміст твору, закладаються форми його вираження й алгоритми можливого сприйняття. Діалектична єдність змісту і форми, притаманна естетичному ставленню до світу загалом, послідовно виявляється в художньому образі. Його естетична цінність залежить від характеру їх зв'язку, де найвищим критерієм виступає міра оформлення закладеного змісту. Загальний процес історичного розвитку мистецтва є практично рухом змісту, що знаходить зовнішній вияв.

Жодний із компонентів єдності не є самодостатнім: зміст потребує оформлення, форма – змісту. Форма покликана найбільш повно розкрити зміст, який для неї є визначальним. У пошуку такої адекватності виникають і вирішуються численні суперечності, народжуючи, врешті, нову художню цінність як імпульс подальшого розвитку мистецтва. Це демонструє його історія з характерною для неї мінливістю напрямків і змістів та постійністю зміни видових і жанрових домінант, творчих спрямувань загалом. Так, коли знадобилось перейти від середньовічного символізму до реалізму, домірного позачасовим гуманістичним запитам Відродження, живопис досягав монументальності її залученням до «екстракту людського», зібраного «у системах античних, біблійних, євангельських міфів» [3, с. 195]. Життєвий зміст, пропущений крізь призму ідеальних образів, позбувався заземленої щоденності; тому «на картинах ренесансних художників люди виглядають зовсім живими і водночас незвичайними, ніби переведеними у якийсь вищий план буття» [3, с. 195]. Загальновідомий потяг романтизму до узагальнень, створення романтиками символічних образів-міфологем викликалися прагненням пізнати світ у його русі, зрозуміти закони універсуму як простору дій активної особистості, здатної з нездоланою силою протистояти суспільству, вдаючись до особистого бунту.

Нерозривність змісту і форми виявляється в типології художніх доміант культурних епох: так, ідея гармонійної людини – культуротворчий стрижень Еллади – знайшла свій відповідник в образах скульптури, тоді як впевненість римлян у своїй богообраності вибрала художнім аналогом архітектуру з характерними для неї монументально-образними особливостями. Ознака завершеного художнього образу, пошукувана митцем художня міра є насправді лише відносною рівновагою, адже зміст оновлюється будь-яким «уходженням» у нього, виступаючи джерелом формально-виразних змін, спрямованих на гармонізацію художньо-образної цілісності й, таким чином, – на досягнення максимального художнього ефекту.

Міра порушується через три причини: відставання форми від змісту, його «випередження» чи їх свідомий розрив. У першому випадку досягненню відповідності заважає консервативне наслідування апробованих художніх засобів, що робить малопрохідними змістові канали, у другому – спонтанне експериментування пошуковими засобами виразності (слід розуміти, що нова форма стає кроком у загальному розвитку мистецтва як результат свідомого творчого пошуку). Третій випадок – абсолютизація формотворення при інертному ставленні до змісту – представлений формалізмом, ворогом образності як основи мистецтва. Аморфний щодо дійсності образ сигналізує про відсутність повноцінної художньої ідеї, яка насправді має існувати як «пристрасть», як «пафос» [1, с. 312], виражаючи результат пізнання з позицій естетичного ідеалу. Дійсно, в ідейному змісті образу «естетична „тяжба” реальності з ідеалом – болісний іноді шлях осягнення художником істини – нарешті завершується» [5, с. 29]. Деструктивна апологія форми позбавляє образ такої можливості.

Давно помічено, що спроба перевести художній твір з одного виду мистецтва в інший завжди викликає необхідність переструктурування художнього образу. Так виявляє себе видова специфіка художньо-образної виразності. Теоретики відзначають неоднаковий ресурс видів мистецтва в досягненні чуттєво-конкретної схожості з явищами предметного світу й людського життя та в можливості втілення певного змісту: вони мають специфічні пріоритети й обмеження, залежні від особливостей їх конкретно-образної системи як своєрідної єдності матеріалу й художньої мови.

У свій час, висловлюючи захоплення спробою Г. Е. Лессінга порівняти живопис і поезію, відомий російський естетик М. С. Каган справедливо зауважив, що «особливості матеріальної природи і характеру знаків, властиві зображальним мистецтвам і поезії, мають глибокий зміст: вони пояснюють, чому живопис і скульптура змушені абстрагуватись від зображення динамізму життєвих процесів, зупиняючи мить і відбиваючи її вирваною з потоку часу, тобто перетворюючи момент дії у незмінний стан предмета (так чинять живопис і скульптура), тоді як мистецтво слова має можливість передавати саму текучість, мінливість процесів, що розгортаються в часі, відволікаючись при цьому більшою чи меншою мірою від відтворення матеріальної конкретності предметів та явищ реального світу» [4, с. 388]. Обраний ученим критерій порівняння, відповідаючи природі видової диференціації мистецтва, продуктивний і в аналізі інших його видів.

У межах кожного з них митець поставлений у залежність від типу образної мови,

що вимагає не лише дотримання відповідної художньої «технології», а й ухвалення певної моделі ставлення до дійсності, її бачення та оцінення. Порівнюючи з цих позицій літературу і кіно, слід погодитись, що «літературна розповідь за допомогою слів говорить про дійсність, яка сама по собі не є слово, а художня кінокартина є розповідь про життя у формах самого цього життя, за якими виникають ідея, зміст, слово» [5, с. 29]. Якщо в літературі «образ будується на основі зовнішньої мови, у кіно він досягається через творче проторовання шляхів для мови внутрішньої. У цьому аспекті кінематографічний образ подібний до образу мистецтва театру: це не тільки розповідь про подію, але й фактично сама подія» [5, с. 29].

Вихідним у характеристиці кінообразу є особлива багатомірність, викликана його формуванням з безмежжя самої дійсності, здатної бути джерелом будь-яких художніх версій. Його предметною основою є динаміка монтажу, свобода в компонованні матеріалу, естетична значущість кожного кіножесту – переміщення камери, зміни фокусу знімання, введення в кадр нової людини чи предмета тощо, а внутрішньою інтенцією – прагнення подати засоби виразності як природну складову знятого. Визначальною ж особливістю логосфери кінообразу виступає сама наявність людського буття, що реалізується в постійному відчутті закадрової присутності людини як оцінювача та судді. Що ж стосується специфічно-виразних акцентів, то їх надає характерне для природи кіно поєднання реальності із грою: дотримання міри в їх стосунках робить образ аналогом життя, в іншому ж випадку він залишається лише виразом його зовнішньої правдоподібності.

Різниця образно-виразних можливостей літератури і кіно виявляється також у використанні ними деталі: перша вдається до змістової деталі як до способу подання життєвого цілого, друге ж, навпаки, досягає змістової цілісності через видиму деталь, що доводить наявність метафоричної складової кінематографічного образу.

Передача художнього образу на суд адресату здійснюється у кіномистецтві через посередника, що відбивається на його характері: образна структура твору функціонує як цілісність, де співіснують автор і виконавець, де кожний є творчо самодостатнім. Стосується це й інших «виконавських мистецтв», передусім музики й театру. Створений композитором музичний образ – не простий алгоритм можливих інтерпретацій і жодною з них не вичерпується, однак по-новому актуалізується в кожному виконанні, демонструючи унікальний запас змістової пластичності та повну свободу від просторово-часового континууму. Запропонований слухачу, він має складну двоїсту природу, визначену, з одного боку, ставленням автора до дійсності, з іншого – ставленням інтерпретатора до його твору.

Пластичним еквівалентом людського ставлення до дійсності виступає танець і скульптура: попри таку спільність у першому домінує умовність, інтонована відібраними з життя виразними елементами, загострена поєднанням рухів тіла з музикою та драмою, для другої з її прагненням до об'ємно-просторової тримірності характерні зображальні конкретність, лаконізм, символізація, трансльовані через можливості обраного скульптором матеріалу. З одного боку, зміна ритму, тривалості та пауз, послідовності танцювальних па, з іншого – зупинка часу, утілення його в кульмінаційному моменті буття, його «увічнення».

Якщо танець є сьогочасним творенням образу, скульптура потребує його поетапного виявлення, що єднає її із живописом, зокрема в жанрі портрету, де художник, працюючи з моделлю, відбирає її найбільш типові, репрезентативні риси, де творчий процес фактично є часом розкриття та унаочнення прихованої сутності.

Наочність – ознака скульптурних і живописних образів – у літературі виражається через життєву конкретність, відібрану з позицій соціального змісту, ідеї, ідеалу та передану за допомогою тропів: порівнянь, метафор, епітетів, алегорій тощо. Художньо-образна виразність літератури, пов'язана з багатством мовних відтінків та влучністю мовлення, збагачена в поезії ритмікою та звуковим інтонуванням, завдяки чому поетичні образи набувають особливого піднесення.

Образні структури вжиткового мистецтва й архітектури позначені складністю внутрішніх переходів у досягненні цілісності твору, що обумовлено підпорядкуванням зображальності практичній функції. У першому вона підпорядкована функціональній доцільності, у другій – конструктивній впорядкованості. Ось чому головною образною ознакою для обох виступає органічність як вияв прагнення людини до світовлаштування, однією із сторін якого є організація людського простору буття. Серед її чинників – мірки навколишньої природи та біопсихофізіологічні чинники вибору митцем художніх форм.

Комплексними художньо-образними структурами оперують синтетичні види мистецтва, вимагаючи естетично розвинутого сприйняття.

Спеціальна мова мистецтва, образність пристосована для найточнішого вираження різноманіття людських почуттів, роздумів та станів, адже образ є комунікантом. Він виступає носієм специфічної – художньої – інформації, одиницею «системи знакових систем», якою, власне, є мистецтво як сукупність видів – образно-семіотичних груп. Спрямований на з'ясування предметної сутності мистецтва – людськості як складової світу, знак виконує роль посередника між своїм творцем і його адресатом. Людський зміст буття, виражений складною системою відношень та зв'язків, потребує різних знаків-посередників, здатних його транслювати через почуттєві канали – провідники духовної інформації. При цьому мистецтво здатне не лише створювати знаки – пластичні, музичні, словесні, живописні тощо, а й використовувати в готовому вигляді вже створені й апробовані в культурі (міфологічні символи, називні образи тощо).

Семіотична варіативність мистецтва обумовила її типологізацію. Найзагальнішим, як відомо, є поділ художньо-образних знакових систем на іконічні, які відтворюють зовнішній вигляд предмета, і символічні, що визначають його умовно. У першому випадку образні знаки мають зображальний характер, що притаманно літературі, живопису, графіці, скульптурі, театру, у другому – незображальний, характерний для архітектури, музики, танцю, вжиткового мистецтва, дизайну. Високий рівень узагальнення та концептуалізації, полісемантичність у сприйнятті, характерні для знаків-символів, без сумніву, обумовили їх провідну роль у появі та розвитку художньої культури.

Поділ знаків за сенсорним впливом: на звернуті до слуху – аудіознаки, до зору – візуальні знаки – й аудіовізуальні, за характером і метою їх функціонування – знаки

міри художньої умовності та правдоподібності, за настановою на сприйняття – попереджувальні знаки (супровідні написи, тексти, повідомлення, зокрема щодо видо-родо-жанрових характеристик), знаки приналежності до культури тощо свідчать про семіотичне багатство художньої образності. Семіотична основа художнього образу, наділяючи його здатністю узагальнення, забезпечує водночас і зворотний процес – подальше «зчитування» згорнутого в ньому змісту в процесі його художнього сприйняття.

Художня комунікація вважається здійсненою, якщо твір сприйнято. Ланкою, що пов'язує митця з адресатом, виступає художньо-образна структура, розрахована на специфічне сприйняття. Від початку художник орієнтується на його естетичні можливості, керуючись прагненням до впорядкування дійсності як людського світу. Образ, відповідно, постає як одиниця такого впорядкування, як промінь проникнення в непізнане, незвідане, хвилююче, як засіб отримання певності в складному життєвому пошуку.

Як форма переживання дійсності образ єднає учасників творчого процесу – митця і реципієнта твору: стає для них новим життєвим відліком, зв'язком з художнім ідеалом, стимулом до прийняття сенсожиттєвих рішень. При цьому існує пряма залежність між повнотою художнього сприйняття й обдарованістю і рівнем освіченості людини. Вона виявляється в загальному ставленні до мистецтва, а також в реакції на конкретний художній продукт – його оціненні та способі споживання.

Саме в процесі сприйняття образ якнайкраще розкриває свою цілісну природу: можливість уособлювати конкретний персонаж виявляється лише однією з його граней. Насправді ж він є загальним «паспортом» художнього в усіх наявних і можливих його проявах – від структури окремого твору до художніх стратегій загальнокультурного розвитку: напрямів, методів, стилів. На кожному з цих рівнів образність виступає засобом реалізації потреби людини в іншій людині, яка здійснюється в довірливому спілкуванні з художником як другом і радником. Вона виявляє унікальну здатність мистецтва навчати людському спілкуванню – через відображення різних його моделей, через контакт із художніми образами та їх творцями.

Сприймаючи твір, людина входить у спілкування персонажів, накладає на нього свій життєвий досвід, стає його віртуальним учасником, займаючи особисту позицію. Картини пам'яті, призабуті з часом, набувають активності й чуттєвої конкретності. Низка власних асоціацій створює плетиво зв'язку з художнім образом, наділяючи його справжньою життєвістю. Прямуючи від форми до змісту, пронизане почуттями, сприйняття відтворює художньо-образний проект митця та кожний раз – на рівні духовного масштабу глядача, читача, слухача. Цим обумовлена різна повнота його осягнення. Однак за будь-якої інтерпретації сприйняття – це не перевірка прихованих за образом фактів, а пошук особистістю себе, задоволення людської «туги за ідеалом» (В. Белінський).

Прийняття (рецепція) художнього образу у власний внутрішній світ – складний і потайний процес. Його асоціативна основа будується не лише на життєвому, а й на культурному багажу: перший дає можливість ідентифікувати себе з персонажем,

другий забезпечує його розуміння як іншого та формування оцінної дистанції у ставленні до нього. Взаємодія цих рівнів дозволяє збагатити свій досвід за рахунок програного в уяві чужого життя, відображеного в системі художніх образів.

Важливою для повноцінного художнього сприйняття є видова установка, що визначає домінуючу групу почуттєвих аналізаторів: для музичних образів – слуху, для живописних – зору тощо, відповідно налаштовуючи реципієнта. Попри характерну для мистецтва синестезію – співпрацю всіх органів чуттів, яка сповнює сприйняття різнобарв'ям образних асоціацій, така настанова забезпечує чистоту його знаково-естетичної відповідності, а отже, продуктивність. Функцію настанови виконує також і випереджальна інформація, якою є назва твору, анотація до нього, супровідні написи чи звернення, пояснювальні чи критичні зауваження тощо. Для художньо грамотної людини настановчими також стають обраний митцем художній напрям, стиль та жанр його твору.

Процес сприйняття – це перебування в просторі, де об'єднані сьогочасність контакту з образом, власний минулий досвід, передбачення майбутнього розгортання образної структури. Така тримірність збагачує естетичне переживання відчуттям повної просторово-часової свободи. Однак у загальному плані свобода потрактування художнього образу не безмежна. Запас його потенційних інтерпретацій визначений закладеною автором програмою його можливого сприйняття, вихід за яку означає втрату його оригінального змісту.

Активний процес, рецепція образу є повноцінним художнім пошуком, побудованим на асоціаціях, спогадах, переживаннях, роздумах, є співтворчістю, що вимагає естетичних і моральнісних зусиль. Чим складніший образ, тим більшою є творча складова його сприйняття, яка посилює естетичну насолоду – ознаку креативного впливу мистецтва на людину, яка сприяє виконанню ним своїх численних функцій. З іншого боку, у процесі сприйняття мистецтва розкривається універсальна природа людини, яка створила не тільки його художнє багатоманіття, а й уяву як здатність його художнього сприйняття. Людська уява володіє всіма ключами для декодування образу, для дешифрування образної мови як системи знаків, створених для узагальнення, уподібнення та порівняння з головною метою – усвідомити сутність людини у багатоманітті її зв'язків зі світом.

Література:

1. *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений : в 13-ти т. / В. Г. Белинский. – М. : Изд-во АН СССР, 1955. – Т. 17.
2. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика : в 4-х т. / Г. В. Ф. Гегель. – М. : Искусство, 1968. – Т. 1.
3. *Дмитриева Н.* Изображение и слово / Н. Дмитриева. – М. : Искусство, 1962.
4. *Каган М. С.* Морфология искусства / М. С. Каган. – Л. : Искусство, 1972.
5. *Казин А. Л.* Художественный образ и реальность. Опыт эстетико-искусствоведческого исследования / А. Л. Казин. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1985.
6. *Киященко Н. И.* Теория отражения и проблемы эстетики / Н. И. Кияшко, Н. Л. Лейзеров. – М. : Искусство, 1983.