

Любов ОВДІЄНКО

ТРАНСЦЕНЗУС ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ

Соціально-психологічний контекст

Розвиток художнього мислення у межах мистецтва, яке є і художнім відображенням дійсності, і своєрідною формою соціально-психологічного мислення, можемо розглядати як одну із найдавніших форм виникнення та існування мислення як такого.

Давно побутує трактування мистецтва як відтворення світу в художніх образах або мислення за допомогою образів. Незважаючи на те, що тут начебто все хрестоматійно і зрозуміло, але не так однозначно, як видається на перший погляд. На нашу думку, поняття «художній образ» варто відрізнити як від психічного образу, так і від безпосередньо-чуттєвого, яким людина послуговується у повсякденному бутті (буденному житті, практичній сфері людської життєдіяльності). Чуттєвий образ у повсякденні — це завжди конкретно-чуттєве відображення предметів і явищ. Наприклад, описуючи якийсь побутовий предмет, як правило, не абстрагуємось від предметно-чуттєвого змісту, а утримуємо, відтворюємо його у пам'яті. Трактування ж психічного образу психологією загалом і соціальною психологією зокрема значно складніше, і на цьому не завадить зупинитись докладніше.

Психологічна наука пов'язує появу поняття «образ» з іменами В. Вундта та Є. Тітченера. За визначенням останнього, психічні образи — це елементи ідей, які відображають переживання, що відбуваються, зокрема, й у пам'яті, та не мають відношення до наявної ситуації. Як характерні ознаки психічних образів розглядалися якість, інтенсивність, тривалість, чіткість [11, с. 312]. Як бачимо, наведене тлумачення психічного образу майже збігається із повсякденним уявленням про чуттєвий образ.

Науковий статус поняття «психічний образ» отримало у психоаналізі З. Фрейда. Він розглядав психічні образи як відтворення у свідомості людини інстинктів і потягів, і вони (образи) пов'язуються із внутрішнім світом людини, переважно несвідомим [8, с. 213]. Це було суттєвим кроком вперед і дозволило

його послідовникам, зокрема К. Юнгу, конституювати образи як феномени психічного буття, як архетипи, що виконують творчу функцію [9, с. 434].

На відміну від психоаналізу, психологія когнітивізму, зокрема, яскравий представник цього напрямку Ж. Піаже, трактував образи як певну мисленеву форму, за допомогою якої у пам'яті подій зберігаються явища дійсності у вигляді проєкцій реального світу [5, с. 78].

Теоретичне осмислення поняття психічного образу активно відбувалося й у радянській психології, починаючи із 1920–1930-х. Тут можемо навести низку імен: А. С. Виготський, С. Л. Рубінштейн, О. М. Леонтьєв, П. Я. Гальперін та ін. Наприклад, Рубінштейн визначав образ наступним чином: «Образ не ідеальний предмет, який існує у внутрішньому світі свідомості на зразок того як реальний предмет існує в матеріальному світі, реальний предмет — це не екстеріорізований образ. Образ як такий конститується пізнавальним ставленням чуттєвого відображення до дійсності, що знаходиться поза ним і не вичерпується його змістом» [7, с. 32]. Психолог вважав пізнання відображенням світу як об'єктивної реальності, а відчуття, сприймання і свідомість розглядав як образ зовнішнього світу.

Сучасна російська соціальна психологія у трактуванні поняття «образ» стоїть ближче до позицій так званого соціального конструктивізму. Наведемо логіку відповідних міркувань. Для індивіда поруч із об'єктивною реальністю існує певна суб'єктивна реальність, що постає у вигляді образу оточуючого світу. З перших кроків існування людини завжди хтось інший демонструє, репрезентує їй зовнішній світ, і він сприймається як щось наперед задане, завдяки чому людина не просто «фотографує світ», а, радше, конструює його, створюючи власний образ. Саме цей створений світ виступає як більш реальний, аніж, власне, зовнішній оточуючий світ [1]. Така дефініція могла бути прийнятною, якби при цьому не втрачалась здатність «індивіда» не тільки самостійно й вибірково відтворювати, але й перетворювати оточуючий світ.

Запропонований огляд, або ж нагадування відомого, дає можливість перейти до особливостей трактування художнього образу та його психологічних складових вітчизняною наукою і розглянути образ як поняття, на яке спирається художнє відтворення дійсності як форма соціально-психологічного мислення.

На наш погляд, у першому наближенні образ — форма творчого відображення і активного перетворення дійсності, а художній образ — форма творчого відображення і перетворення дійсності за допомогою фантазії або уяви. Але, як застерігав В. А. Роменець, фантазія у жодному разі не є мисленням образами. «Мислення образами не лише містить у собі формальну суперечність — процес мислення прямо протилежний процесу створення образів, мис-

лити можна лише абстракціями, хоч і за допомогою образів» [6, с. 135]. Продовжуючи цю думку, вчений писав, що творчий процес може відбуватись й у сфері чистого мислення без прямого дотику до чуттєвих джерел, але просторово-часовий світ весь час дає животворну силу абстракціям. «Справжнє відкриття на базі синтезу завжди здійснюється у процесі співвідношення досвіду і теорії. Там, де відбувається тільки аналіз понять і виводяться наслідки всередині самої теорії, там менше за все фантазії, але там і нема вирішальних зрушень у самій науці» [6, с. 135]. Можна було би й заперечити, але у даному контексті вартісніше погодитись.

Художній образ відтворює дійсність в її людських вимірах і ніколи не зводиться до дзеркального відображення. Він сповнений індивідуального емоційного забарвлення, містить певну відповідну міру узагальнення. Образ породжується епохою і визріває через перетворювальну діяльність митця, втілюючись у творі, обмежуючись або тісною рамою на полотні, або фарбою, каменем чи книжковою палітуркою. З точки зору здорового глузду, митець за свою творчість майже нічого не отримує в сенсі матеріального прибутку і навіть не самостверджується (якщо це і справді мистецтво, а не комерція), натомість, його гризуть муки творчості, що дарують новий простір, який він може і прагне заповнити собою. Омріяна цілісність твору, як тільки вона завершується, постає як втрачена, принаймні для художника. Для того, аби продовжуватись, вона має тривати «завжди». Діяльність через те і породжує образи, що не здатна їх наздогнати. Вони недосяжні для почуттів і переживань у сенсі невичерпності, неможливості стати завершеними, хоча завжди й обумовлюється соціальним розвитком, навіть тоді, коли сучасникам це не видається очевидним.

У свою чергу незавершуваність — особливість будь якого мистецького твору, яка забезпечує певну міру свободи його сприймання, де може виникати (або не виникати, якщо існує часо-просторова однозначність) новий сенс.

Сприймання художнього образу від читача або слухача не вимагає спеціальних наукових знань, окрім власного попереднього досвіду. Смысл художнього образу розкривається та інтерпретується у залежності від конкретного хронотопу, певної відповідної культури, конкретної ситуації, а також може залежати від характеру людини і навіть її настрою. Людина, сприймаючи твори мистецтва, за зовнішніми образами речей осягає не «речовинність», а їх «людність», людську сутність мистецтва. У безкінечному побутуванні предметів і форм, які приховувались у своєму особливому бутті, людина відшукує єдині, лише їй зрозумілі і їй притаманні почуття як відтінки власного буття.

Мистецький образ має рухливий характер, через те кожне нове покоління, сприймаючи образ, «розпредметнює» його інакше, ніж попереднє, але однак-во істинно по відношенню до художнього твору та його людської сутності.

Отже, до особливостей художнього образу можемо віднести:

- єдність емоційного та рефлексивного;
- рухливість;
- багатозначність;
- незавершуваність;
- метафоричність;
- оригінальність (індивідуальне забарвлення).

Якщо поставити завдання визначення функцій мистецтва, то відомий психолог В. П. Зінченко пропонував розпочинати «із загальноприйнятого твердження, що мистецтво — це вид знання, і воно, природно, має пізнавальну функцію. Однак далі і розпочинаються справжні труднощі, а саме: чим таке знання відрізняється від донаукового, практичного, наукового?» [4, с. 2]. (До речі, у сучасних наукових словниках і посібниках з філософії, психології мистецтва, естетики, мистецтвознавства існує чимало визначень і тлумачень функцій мистецтва, їх налічують різну кількість — від шести до дванадцяти — зокрема, це вже згадана пізнавальна, потім виховна, регулятивна, комунікативна, компенсаторна, називають ще передбачувальну, інформаційну, гедоністичну функції тощо).

Зупинимось все ж на пізнавальній. У вирішенні цієї проблеми В. П. Зінченко віддає належне Г. Г. Шпету, вважаючи, що саме йому вдалося окреслити пізнавальний зміст мистецтва і його психологічну складову. Густав Шпет не протиставляє знання і переживання, пізнання і емоції, інтелект і афект, вважаючи, що емоційна напруженість художнього твору і є його зміст, а не тільки тло. Він стверджує, що мистецтво як засіб пізнання дійсності має свій предмет: духовна культура суспільства. «Мистецтво є пізнанням ідеального предмета ідеальною особистістю в їх взаємній характерності», — робить висновок Зінченко, спираючись на думку філософа [4, с. 4].

Поняття «дух», «духовність», «одухотвореність» можуть викликати різні тлумачення і навіть іноді деякі сумніви щодо можливості їхнього існування, оскільки утримують реальне «живе» протиріччя, так само як і, наприклад, поняття «надіндивідуальне». Для звичайної людини, яка не ставила перед собою завдання дати наукове визначення понять, це може розглядатись і як творення духу, і як духотворення, але поза будь-якою містиккою, дух — це породження і результат людської діяльності, у тому числі й мистецької, яка набула об'єктивного змісту незалежно від волі і бажання окремо взятого індивіда. Скажімо, художні полотна Ботічеллі, музика Сен-Санса, поетичні твори Данте, незалежно від будь-яких суджень, навіть критичних, постають як прояви людського духу. При тому, що їх буття знаходиться не у «речовинності» фарби, звуків, коливання повітря, а у всезагальному підґрунті, де всі прояви мистецтва це ли-

ше різні форми людського буття або ж духу епохи, історичного хронотопу чи духовної культури суспільства.

Дослідження специфіки співвідношення соціальної перцепції та апперцепції у художньому відтворенні світу — одна із сходинок до розкриття ролі художнього образу у психічному розвитку особистості Адже, як зазначає В. В. Жовтянська, «становлення людини розглядається передусім у зв'язку із розвитком раціонального мислення і вольової поведінки. Але чи можна говорити про становлення людини поза її здатністю створювати витвори мистецтва, які є в принципі зайвими з погляду доцільної діяльності і пристосувальної поведінки?» [3, с. 6].

Погодившись із наведеною думкою, зауважимо, що особистість у своєму сприйманні завжди активна, і ця активність залежить від її попереднього досвіду або більш широко — її апперцепції як єдності самосвідомості. Отже, соціальна перцепція — це сприймання, оцінка та розуміння соціальним суб'єктом (окремою особистістю чи групами різного типу) соціальних об'єктів (самих себе, інших людей, соціальних явищ, серед яких і мистецтво, тощо).

У нашому контексті варто розглядати мистецтво і як соціальний феномен, і як соціальний об'єкт, тоді термін «соціальна перцепція» якраз і буде використовуватись з метою підкреслення особливостей сприймання саме соціальних об'єктів соціальними суб'єктами. Зміст і структура попереднього досвіду значною мірою визначатиме саму можливість сприймання та особливості нашого суб'єктивного бачення. Отже, сприймання художнього твору (або перцепція) принципово не можливе без апперцепції (попереднього досвіду).

Процес апперцепції (усвідомлюваний, частково усвідомлюваний та неусвідомлюваний) — це впізнання, розрізнення, класифікація і т. ін. на основі особистих попередніх уявлень. (Апперцепція — це те, що передує перцепції, або апріорний досвід, — за Кантом, або єдність самосвідомості — за Гегелем.)

Сучасна соціальна психологія розглядає апперцепцію як процес, у перебігу якого новий зміст свідомості, нове знання й новий досвід включається у систему вже існуючого «тезарусу» особистості, визначаючи собою вплив минулого досвіду на «теперішнє» сприймання. Тобто, соціальна апперцепція визначає залежність сприймання (перцепції) від минулого досвіду, загального змісту психічної діяльності людини, її особистісних та індивідуальних особливостей.

Отже, сприймання змісту навчального предмета, особливо у викладанні мистецьких дисциплін, залежить не лише від особливостей та специфіки викладання, а й від специфіки його сприймання саме у даний момент. Перш ніж знайомити з новим, слід спочатку визначитись з тим, що вже відомо, актуалізувавши попередній досвід. Наступним кроком варто спробувати відійти од традиційного тлумачення освіти й в інший спосіб поглянути на освітній процес загалом.

Освіта, наприклад, за М. Шелером [10], розглядається не як нескінченне накопичення дедалі нових знань у готовому вигляді, а як творення людини за образом і подобою людства у кращих його проявах. Тоді освіта, з одного боку, — спосіб «олюднення» культури, з іншого, — «втільнення» культури в людину.

Дещо пафосно, але яскраво описував освітній процес Г. В. Ф. Гегель. Освіта, за його виразом, проростає в бутті людини як «її» її власної свободи, як неспокій. «І якщо, ваша ласка, цей неспокій можна розглядати як шумування, завдяки якому дух підноситься до нового життя з тілу відмерлої освіти й відроджується в оновленому юному образі» [2, с. 281]. Неспокій матеріалізується у формах людського буття, зазначає він, так само як це відбувається у мистецтві. «І тут закінчується наука. Починається мистецтво з його розумінням одиничного, неповторного» [2, с. 161].

Якщо розглядати освіту як мистецтво, — однією з головних її рис буде принципова незавершуваність. Звернімось до аналогій. Мистецький образ, звичайно, не закінчується обмеженою формою речовини, полотна, фарб, каменю. Будь-який витвір мистецтва: чи то скульптура, чи картина або вірш, не змінюючись у власному хронотопічному континуумі, тим не менше змінюється по суті, «перетворюється» таким чином, що кожне нове покоління по-новому і в той же час істинно, ставиться до незмінної зовнішньої форми, споглядаючи, по суті, форму внутрішню, незриму, ту, яка є відношенням між людиною і твором.

Сприймаючи художній твір, людина змушена «втрачати» себе так само, як і твір, що, «розламуючи» обмежені просторові форми, «рухається» у напрямі до людини. Зустріч людини і твору відбувається на «нейтральній території» форми форм або таких людських відносин, де однакові закони і для живого людського буття і для «неживого» художнього.

Буття людини і буття, скажімо, музичного чи поетичного твору це не різні форми буття, а єдине і нерозривне буття. Завдяки такому взаємному проникненню відбувається «перевтілення», або наділення художнього твору і людини новою людською сутністю. Наприклад, так звані «трапезні сонати» Генделя мали на меті (дещо огрубляючи) сприяти процесу травлення тих слухачів, які сиділи за столом у часи їх створення. Сьогодні вони в концертній залі сприймаються як маленькі трагедії людського духу.

Де знайти об'єктивні критерії? Що насправді є істиною, а що ні? Найрозумніше у такому випадку пригадати, істина — процес, тобто рух, а драматизація чи трагедізація творів минулого також певний рух, і він об'єктивний. Отже немає нічого дивного в тому, що розвиток людини залежить від розвитку людства і може відбуватися тільки через розпредметнення людських відносин, які знайшли «втільнення» у даному конкретному випадку у музиці, пластиці, або поезії чи художньому полотні.

Як безпосереднє дійство перетворення за людським типом — утворюваням людини — освіта роздвоюється в процесі розгортання на діяльність опанування, що спрямована назовні актом волі, і діяльність спілкування, що змушує людину ставати у відношення до іншого. Відбувається взаємодія двох діяльностей як єдиної самотворчої сили.

Тут виникає гамлетівське запитання «бути чи не бути?», оскільки, проникаючи в буття культури, буття мистецтва, людина повинна розпредметнювати щось виключно через самотворення. Якщо вона діє не творчо, а лише пасивно сприймає дидактичний матеріал, готовий набір знань, — шлях до культури закритий, людина залишиться у колапсі власних уявлень про світ й у самошануванні, що загалом означатиме її загибель як особистості. Або ж, якщо спробує за інерцією буття (і побуту) «заволодіти» культурою, то виявиться «розчавленою» культурною предметністю. Виявляється, що якби людина могла (гіпотетичне судження) засвоїти всю предметність культури, знати все, що становить її історію, то і тоді це було б лише сумою, схемою знань, позбавленою того, що робить культуру культурою, — одухотвореності.

Саме через те людина, яка діє з предметами мистецтва (вивчає, спостерігає, врешті, навіть милується), за зовнішніми образами речей повинна осягати не «речовинність», а вічність — людську сутність культури. Так формується свідомість особистості, яка, подвоюючись у самодіяльності, перетворюється на самосвідомість.

Досить часто те, що здається доведеним, наприклад, факт, що освіта є діяльністю самоформування людини в культурі, нічого ще не змінює. З одного боку, горе консервативного мислення полягає в тому, що навіть доведені істини сприймаються в багнети. З іншого — бажання негайних перетворень викликає «епідемію» інновацій. Тут і уроки програмування, і модульне навчання за болонськими схемами. Але при цьому забувається головне: не програміста треба виховувати і навіть не митця-професіонала, а людину.

Тоді виникає інше питання, а що таке людина? В чому її сутність? Не перелічуючи всіх наявних думок, відзначимо, що найбільш прийнятною, принаймні для педагогіки, є точка зору, прихильники якої вважають, що людина по суті — істота суспільна, що всі люди від природи рівні і мають рівні можливості, при цьому можливості неспіввимірні. Окрім гуманістичного аспекту, це дозволяє розглядати освіту як цілком доступний для людського перетворення процес та вибиває ґрунт з-під ніг у тих, хто власну некомпетентність списує на рахунок матінки-природи. У разі невдачі завинили всі: вчителі — позаяк не змогли зацікавити своїм предметом, батьки — позаяк не змогли подолати прірву між собою та чадом і, в першу чергу, найбільшу відповідальність несе сам вихований за те, ким він міг би стати, але не став.

Тут варто застерегти: з'явлення освіти у вигляді зовнішніх наслідків, у вигляді номенклатури знань вторинне і, як не дивно, випадкове. Стосовно цього, знання, які можуть вражати сьогодні сучасників масштабністю, нічим не відрізняються від знань сучасників, наприклад, Гесіода або Конфуція, до якої б епохи не апелювати у пошуках зразків. І не тільки в розумінні того, що ми на момент фізичного народження нічим особливо не перевершуємо стародавніх греків. Можливо, навіть і навпаки — вони були більш фізично досконаліми, і спадок, нагромаджений працею сторіч, не закладений в устрої нашого мозку, інтелект формується у процесі індивідуального засвоєння культури попередніх генерацій. Але значною мірою саме через те, що з точки зору кінцевого людського життя будь-яке можливе знання є відносним, а процес осягнення істини безмежний, і людина кожного разу перебуває на початку свого шляху, який не може бути репрезентований градуйованою шкалою, вздовж якої відбувається марш неухильного прогресу

Якщо розглядати становлення людини як мистецьке творення людського образу, — тоді вона завжди ілюзія завершеного результату. Жоден великий митець не був задоволений своїм твором. Моцарт скаржився на бездарність, Паганіні — на те, що скрипка не дається, Мікеланджело у безсиллі намагався розтрити свої скульптури. Історія мистецтва сповнена стражданням від неможливості адекватного втілення. Ціле як омріяна досконалість, щойно воно завершувалось, відриваючись від своїх творчих підвалин, одразу перетворювалось на щось обмежене, втрачене, принаймні для митця. Щоб стати нескінченним, воно мало лишатись не завершуваним.

Саме таку незавершуваність і повинна мати діяльність людини в культурі, завданням якої не може бути апологія сучасного. Вона має справу здебільшого з тим, чого ще не існує, але можна створити. І хоча суспільство виробило певні критерії для своїх членів, якесь середнє арифметичне, але воно (суспільство) не може передбачити меж, визначити еталонну мірку самоформування людини. «Зростаючи» в культурі і залишаючись, безперечно, людиною свого соціального часу-простору, вона через освіту здобуває спосіб переходу означених меж, що є виходом за власні межі, подоланням обмеженості. Проникаючи в буття культури, людина розпредметнює щось виключно через самостворення.

Соціальна апперцепція як єдність самосвідомості визначає залежність сприймання (перцепції) від минулого досвіду і загального змісту психічної діяльності людини, її особистісних та індивідуальних особливостей, а отже сприймання змісту предмета, причому пізнавальна активність у сприйманні мистецьких творів залежить не лише від особливостей та специфіки викладання, а й від специфіки його сприйняття. Таким чином, трансцензус образу як форма переходу із сфери свідомості в об'єктивну реальність, зароджуючись в ху-

дожньому відображенні дійсності, продовжуючись в освітній діяльності, трактований як феномен і рухливий образа культури, завершується (або розпочинається) самостворенням власного образу або «образу сукупного людського буття» [10, с. 119]. Тоді — у нашому контексті — художній образ це форма творчого відображення й активного перетворення дійсності виключно через самостворення власного «я». Таке бачення дозволяє стверджувати, що у вирішенні практичних проблем розвитку освіти, яка зараз перебуває у кризовому стані, існує два можливих сценарії: або піти шляхом найменшого спротиву і віддатись хвилям масового потоку (плисти за течією); або змінити точку зору, тобто поглянути на освіту за дотичною (С. Жижек), дотичною до культури, і тоді ситуація може змінитись.

1. Андреева Г. М. Образ мира в структуре социального познания // Мир психологии. — 2003. — № 4 (36). — С. 31–49.
2. Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа // Гегель Г. В. Ф. Соч.: В 14 т. — М., 1956. — Т. 4.
3. Жовтянська В. В. Трансформації смислу в соціокультурному просторі / НАПН України, ІСПП. — Кіровоград, 2012.
4. Зинченко В. П. Психологические аспекты влияния искусства на человека // Культурно-историческая психология. — 2006. — № 4. — С. 3–21.
5. Пижае Ж. Генетическая эпистемология. — СПб., 2004.
6. Роменець В. А. Психологія творчості: Навч. посібник. — 3-є вид. — К., 2004.
7. Рубинштейн С. А. Бытие и сознание: О месте психического во всеобщей взаимосвязи явлений материального мира. — М., 1957.
8. Фрейд З. Психология бессознательного. — СПб., 2007.
9. Юнг К. Психологические типы. — СПб.; М., 1995.
10. Шелер М. Проблемы социологии знания. — М., 2011.
11. Ярошевский М. Г. История психологии. — 3-е изд., дораб. — М., 1985.

Анотація. У статті зроблено спробу соціально-психологічного аналізу художнього образу. Автором розглянуто і співставлено особливості чуттєвого, художнього та психічного образів Простежено трансцензус образу, який зароджується у художньому відображенні дійсності, продовжується в освіті, трактований як рухливий образ культури і акумуляується, завершується (розпочинається) створенням образу власного «Я» Обґрунтовано авторську експлікацію художнього образу.

Ключові слова: художній образ, психічний образ, мистецтво, освіта, культура.

Аннотация. В статье осуществлена попытка социально-психологического анализа художественного образа. Автором раскрыты и сопоставлены особенности чувственного, художественного и психического образов. Прослеживается трансцензус образа, который зарождаётся в художественном отображении действительности, длится в образователь-

ном процесі і акумулюється, закінчується (починається) созидаєм образ свого «Я». Обоснована авторська експлікація художественного образу.

Ключевые слова: художественный образ, психический образ, искусство, образование, культура.

Summary. The article made an attempt to socio-psychological analysis of the artistic image. The author discovered and mapped features sensual, artistic and mental images. Trantsenzus traced image that is displayed in the feature nucleating effect, lasts in the educational process and accumulates ends (starts) the image of creation of their own «I». The authors' explication of the artistic image.

Keywords: art image, mental image, art, education, culture.