

### Резюме

Розглядаються міські пейзажі художників Станіславщини (з 1962 р. – Івано-Франківщини), розкриваються сюжетно-тематичні, художні особливості творів, автори яких звертаються до проблеми простору міста. Образ міста як об'єкт малярства простежується в культурологічному аспекті.

**Ключові слова:** місто, міський пейзаж, міська культура, образ міста, культурологічний підхід, живопис, Станіславщина.

### Summary

**Osadtsa M. Urban themes in landscape painting of Stanislav region in 50-60 years of the twentieth century: the culturological aspect**

The article deals with cityscapes of Stanislav (from 1962 – Ivano-Frankivsk) artists. The stylistic and artistic features of paintings appealed to the city space problem are revealed. The image of the city as an art object is traced through the culturological aspects.

**Key words:** city, cityscape, city culture, city image, culturological approach, painting, Stanislav.

### Аннотация

**Осадца М.З. Городская тематика в пейзажной живописи Станиславщины 50-60-х годов XX века: культурологический аспект**

Рассматриваются городские пейзажи художников Станиславщины (с 1962 г. – Ивано-Франковщины), раскрываются сюжетно-тематические, художественные особенности произведений, авторы которых обращаются к проблеме пространства города. Образ города как объект живописи прослеживается в культурологическом аспекте.

**Ключевые слова:** город, городской пейзаж, городская культура, образ города, культурологический подход, живопись, Станиславщина.

*Надійшла до редакції 1.12.2014 р.*

УДК 7.01

*О.І. Парфьонова*

## ДО ПИТАННЯ ФОРМУВАННЯ ТЕОРЕТИЧНИХ ЗАСАД НЕ ФІГУРАТИВНИХ АРТ-ПРАКТИК ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

У науковій літературі існує чимало робіт, темою яких є дослідження художньої творчості. Окремим аспектом є її аналіз під кутом зору світоглядних засад. Серед останніх розробок у цьому напрямі, що належать вітчизняним авторам, можна назвати монографію Ю. Романенкової, в якій експліковано світоглядні універсалії як детермінативи творчості німецьких романтиків. Автор здійснила спробу відстежити вплив теоретичних парадигм світогляду, що набували поширення у «зламні» епохи, на образотворче мистецтво, зокрема на процес стилування, на матеріалі мистецьких практик, які вона сукупно позначила як ман'єристичні [7]. Подібний процес на матеріалі т.зв. неоміфологічної літератури відстежила С. Стоян [8].

У статті ставимо за мету окреслити коло питань, постановка з подальшим розв'язанням яких, на наш погляд, засвідчили поворот європейської художньої культури від Аристотелевої, класичної, парадигми до парадигми неокласичної, теоретичні засади якої легітимізували не фігуративні арт-практики, зокрема, образотворчого мистецтва.

Об'єктом аналізу обрано філософію мистецтва Ф. Шеллінга, предметом – теорію художньої творчості як складову цієї філософії.

Філософії Ф. Шеллінга, зокрема, її естетичній складовій, присвячено корпус російськомовної літератури, авторами якої є визнані фахівці (переважно радянського періоду) з історії філософії [1, 3–6]. У пострадянський час також з'явилися нові роботи, присвячені Ф. Шеллінгу [2]. Втім, і у перших, і в других не ставився під сумнів виключно ортодоксальний (з точки зору класичної філософії) характер шеллінгівської естетики. На нашу ж думку, вже на початку XIX ст. у філософії Ф. Шеллінга, простежуються витоки теоретичних засад неокласичної філософії мистецтва, що у другій пол. XIX і особливо на початку XX ст. дозволили легітимізувати принципово нові, не фігуративні, арт-практики, насамперед в образотворчому мистецтві.

Зазвичай ту чи іншу філософську систему або окремі її ідеї прийнято розглядати як такі, що виводяться з самого філософського дискурсу. Значною мірою цей підхід є правомірним, утім, при його застосуванні залишається за межами обговорення вплив на ту чи іншу філософську концепцію не дискурсивних практик, зокрема, візуальних арт-практик. Тому на прикладі аналізу роботи Ф. Шеллінга «Про ставлення образотворчих мистецтв до природи» спробуємо з'ясувати деякі подібні впливи, що призвели до початку переописання Аристотелевої парадигми мистецтва як мімесису. Варто звернути увагу на те, що робота, відома ще як промова, виголошена Ф. Шеллінгом 12 жовтня 1807 р. у Мюнхенській академії мистецтв на честь тезоіменин баварського короля Людвіга I, хронологічно слідує за лекціями Ф. Шеллінга, присвяченими мистецтву, які було ним прочитано у Йенському (1802-1803 рр.) і Вюрцбурзькому (1804-1805 рр.) університетах. Зважаючи на те,

що обидва цикли лекцій видано вже після смерті філософа, а промова вийшла окремим виданням того ж 1807 р., саме вона маніфестувала широкій громадськості принципові ідеї Ф. Шеллінга щодо художньої творчості у царині образотворчого мистецтва. Відмінністю цієї промови від лекцій є те, що в останніх Ф. Шеллінг розглядав образотворче мистецтво поряд з іншими видами мистецтва: музикою, поезією, архітектурою. У цьому ланцюжку йому не відводилося перше місце, оскільки, згідно Ф. Шеллінга, образотворче мистецтво є похідним від вербального. «Образотворче мистецтво – вважав Ф. Шеллінг, – є лише померлим словом, але все-таки словом, ... й чим повніше воно (слово – О. П.) вмирає, піднімаючись аж до звуку, що закам'янів на вустах Ніобеї, тим вище у своєму роді образотворче мистецтво...» [10; 186]. І продовжував: «...і в образотворчому мистецтві є ... акт пізнання, ідея, але яку взято лише з реальної сторони, у той час як у мові або словесному мистецтві вона береться у первообразі, як ідеальне, і не припиняє бути ідеальною у тій прозорій оболонці, яку вона засвоює» [10; 186].

Червоною ниткою у шеллінгівських лекціях, присвячених мистецтву, проходить ідея наслідування мистецтвом природі. І у цьому він не є оригінальним: європейське мистецтво від античності до початку (і навіть до другої пол. XIX ст.) розвивалося у межах класичної парадигми, якою була парадигма мімесіса. Сформульована Аристотелем, вона визнавала найвищою метою художньої творчості максимальне подібне, засобами того чи іншого виду мистецтва, відтворення природи як оригіналу копіювання. Критерієм художньої якості твору мистецтва виступала подібність до оригіналу, при цьому, твір мав надавати естетичне задоволення, викликати відчуття прекрасного. За браком останнього ставився під сумнів мистецький статус артефакту як результату творчості – *poiesis*, переводячи його у статус мистецтва як ремесла – *techne*. Ще з часів Платона мистецтво вважалося одним із видів наслідування (імітації), поділяючись на види в залежності від того, чому наслідувало і за допомогою чого. Так, образотворче мистецтво в якості оригіналу для копіювання мало природу в її антропоморфному вигляді – людину (античний живопис не знав, як самотійних, таких жанрів, як пейзаж та натюрморт).

У мюнхенській промові «Про ставлення образотворчих мистецтв до природи» Ф. Шеллінг поставив питання, відповіді на які мали засвідчити перегляд теорії мімесіса як парадигми творчості і як парадигми фігуративного мистецтва. Питання, з яких починається ревізія парадигми мистецтва як мімесіса: що є природою, якій має наслідувати художник (скульптор)? чому саме має наслідувати художник або скульптор в природі: формі чи сутності? якій природі має наслідувати художник: креативній («живій») чи застиглій, «абстрагованій», формальній? художнику (скульптору) слід наслідувати тільки прекрасному, чи й потворному, що теж присутнє у природі?

Надаючи відповідь на перше питання, Ф. Шеллінг експлікує релятивний характер уявлень щодо предмету художнього наслідування: природа в творах художників і особливо скульпторів виявляється зведеною до свого антропоморфного вияву. Тут він йде за Й. Вінкельманом, який, вивчаючи античне мистецтво, дійшов висновку, що античний скульптор наслідує самому собі: людина є тією природою, яка копіюється цим видом мистецтва. Апеляція до ряду скульптурних артефактів цей висновок підтверджує. Абсолютна антропоморфність природи, якій наслідує скульптор, засвідчує, що фігуративне мистецтво скульптури є нічим іншим, як наслідуванням людиною-митцем самій собі як «природи» (оригіналу). Як пише Ф. Шеллінг «пластика пародіює саму себе» [9; 67].

Скульптуру, як вид мистецтва, Ф. Шеллінг оцінював високо. Він вважав, що «пластика є по-собі буттям усіх інших форм мистецтва – тим, з чого інші форми витікають як особливі» [10; 275]. Живопису більше уваги було приділено Ф. Шеллінгом у його лекціях, де він, зокрема, наголошував, що «образотворче мистецтво складає реальний бік світу мистецтв» [10; 258]. З художників Ф. Шеллінг наводив імена Мікеланджело, Рафаеля, Корреджо, Менгса, Тіціана, Леонардо да Вінчі, Перуджино, Гольбейна, Пуссена, Рубенса (якого він вважав французьким художником [10; 258]), Хогарта (в «Лекціях...»); цих же художників, а також Джотто, Чимабуе, Гвідо Рені, Каррачі він згадував і у промові «Про ставлення...». Рафаель, Гольбейн і Перуджино даються ним із посиланнями на їх картини, що містилися у Дрезденській галереї [10; 252], а опис фресок Рафаеля «Афінська школа» і «Страшний суд» Мікеланджело дозволяють припустити, що філософ бачив їх, можливо, на власні очі). Однак, навіть антропоморфна природа виступає перед митцем у єдності форми і сутності. Для скульптора важлива форма, однак чи є її відтворення наслідуванням природі, навіть в антропоморфному вигляді? Що вважати сутністю природи і як її можна наслідувати засобами мистецтва? (До того ж оскільки форма сама по собі, «без сутності», не буває, мистецтво має показувати й її основу, матеріал. З цього витікає різна природа окремих видів мистецтва, зокрема, живопису і скульптури. Отже, матеріал детермінує видову специфіку мистецтва. «Нематеріальність» як майже «невещественність» найбільш властива живопису аніж пластиці (скульптурі), оскільки «світло і фарби ... засоби не тілесні і ніби духовні» [9; 75]. Це надає живопису «необмежену універсальність» [9; 75]).

У «Лекціях...» Ф. Шеллінг акцентував на ролі форми в мистецтві: «справжнє конструювання мистецтва є представленням його форм в якості форм речей, якими вони є самі по собі» [10; 84]; і звуку: «...мистецтво є зображенням форм речей, якими вони є самі по собі...» [10; 86]. Розмірковування про сутність природи в категоріях духу, духовності і душі витримані у дусі об'єктивного ідеалізму і в решті-решт редукуються до теологічної онтології: за Ф. Шеллінгом, у творі мистецтва виявляє себе «душа художника» [9; 70]. Разом із тим – це вже крок у бік суб'єктивного тлумачення природи мистецтва.

Важливо, що дух і душа корелюють як об'єктивне і суб'єктивне. Останнє – характеристика митця, адже, якщо він наділений цією «божественною іскрою», він здатен відтворити у своїх творах сутність природи, яку

осягнути допомагає талант, як божественний дар: «художник...слідє лише закону, закладеному у його серце Богом і природою, і нікому іншому» [9; 83]. Цей момент споріднює лекцію Ф. Шеллінга з концепцією художньої творчості, характерною для романтизму. Приблизно за півстоліття неокласичні теорії підвищують статус митця з «гносеологічного» до «онтологічного». Якщо у Ф. Шеллінга геніальність художника – це здатність пізнавати сутність природи засобами мистецтва («мистецтво виникає ...з живого руху найглибших внутрішніх душевних і духовних сил, які ...називаємо натхненням» [9; 83], щоправда «на долю різних епох дістається натхнення різного роду» [9; 84]), то в неокласичних теоріях, що породжуватимуть відповідні арт-практики, це буде вже здатністю митця створювати нову природу. Насправді варіантом подібної до шеллінгівської теологічності був і класицизм, який ставив перед митцями завдання досягти довершеності, перетворюючи принцип ідеалізації на головний методологічний принцип творчості. Тому часто-густо наслідування антропоморфній природі вимагало від художника та скульптора певної корекції при її відтворенні, ідеалізації, оскільки абсолютно довершених форм могло не виявитися «під рукою». Через це митець ставав не лише імітатором, копіїстом, але й творцем, деміургом. Класицизм оголосив «найвищим завданням мистецтва створення ідеалізованої природи» [9; 55]. Утім, як влучно зазначив з приводу класицистичного мистецтва Ф. Шеллінг, «змінений був предмет наслідування, наслідування залишилося» [9; 56], адже класицизм від самої ідеї художньої творчості як мімесісу не відмовився, а лише намагався його вдосконалити.

Виходячи з ідеалістичної онтології, Ф. Шеллінг зауважує (цілком у руслі платонівсько-аристотелівській традиції), що сутність природи прекрасного може бути редукована до поняття, адже «кожній речі передє вічне поняття» [9; 60]. Якби художник забажав повністю підпорядкуватися дійсності й з робітливою точністю відтворити наявне, він створював би лише зліпки, а не художні твори. Тому митець (а у промові йдеться не лише про образотворче мистецтво, хоча її назва акцентує на цьому, але й про музику) повинен відсторонитися від створення простої копії природи, і підвестись до «царства чистих понять». Важливим у даному разі є не позиція ідеалізму, яку поділяв Ф. Шеллінг, а окреслення абрисів принципово нової теорії художньої творчості, яка обґрунтовувала значимість художника як суб'єкта творіння. Кантівська теорія об'єкта і суб'єкта з царини пізнання була перенесена Ф. Шеллінгом у царину художньої рефлексії, яка насправді перетворювалась на нову онтологію мистецтва. У бінарній опозиції «природа – мистецтво», природа, по суті, замінювалась художником. Про подібну правомірність припущення свідчить сам Ф. Шеллінг, посилаючись на оцінку Й. Вінкельманом античного мистецтва, суть якої полягала у тому, що антропоморфне мистецтво античної Греції засвідчило: греки наслідували самі собі не просто як «носіям» природи (тіло), але й одночасно наслідували собі як деміургам. У такому ключі визначатиме теорію творчості романтизм та його послідовники. Зрештою, через півстоліття виявився зайвим і сам принцип мімесісу, внаслідок чого був змінений вже не тільки предмет наслідування, але й скасоване саме наслідування як художній принцип.

Еволюціонувала ще одна ключова ідея шеллінгівської філософії мистецтва: розмірковуючи над поняттям (природою) краси, Ф. Шеллінг виділяє красу форми, яка є «основою будь-якої краси» [9; 66], оскільки у природі сутність прагне виразити себе в одиничному, безмежне виявляється обмеженим формою [9; 69].

Ідея форми як основи образотворчого мистецтва, пройшовши в концептуальному плані протягом ХІХ ст. низку гносеологічних і естетичних трансформацій, породила низку арт-практик, закорінених тим чи іншим чином у проблему пошуку сталого в мінливому: імпресіонізм (К. Моне), постімпресіонізм (П. Сезанн), аналітичний і синтетичний кубізм (П. Пікассо). Гра з формою в межах, дозволених «матеріалом» живопису, виходить на перший план у мистецьких експериментах, що маркують перехід від фігуративної до нефігуративної парадигми образотворчого мистецтва. Проблема незмінного – «сутності» – у мінливому – «формі», через понад півстоліття стане визначальною для екзерсисів художників-імпресіоністів і особливо постімпресіоніста П. Сезанна. Живопис П. Сезанна (приміром його «Дім повішеного») можна вважати яскравим прикладом інтелектуальної арт-практики, завданням якої було передати засобами візуального мистецтва те, що не є предметом зорової перцепції. У подальшому, у ХХ ст., живопис у своїх багатьох арт-практиках: абстракціонізм, супрематизм, поп-арт, тощо, – взагалі відмовиться від будь-якої кореляції з об'єктивною дійсністю.

Повертаючись до промови Ф. Шеллінга, в якій йдеться про форму не лише як основу прекрасного в мистецтві, а про красу самої форми, зазначимо, що саме таку форму визнавало гідною наслідування усе мистецтво, яке ґрунтувалося на парадигмі мімесісу. Огидне і потворне не підлягало наслідуванню. Якщо в природі бракувало прекрасних форм, мистецтво мало право на їх ідеалізацію, а це означало, що митець втручався в «прерогативу Бога» і перетворювався зі звичайного копіювальника на творця. Таким шляхом йшов класицизм, теоретики якого наголошували на праві митця «корегувати» недосконалість об'єкта під час його мистецького «наслідування». Ф. Шеллінг не проголошував права, тим більш обов'язку, митця на зображення потворного. Однак цим правом наділили художників теоретики, що розгледіли в ідеях одного з представників німецької філософської класики ту однокітність, логічне розгортання якої було початком руйнації аристотелівської парадигми. Це, зокрема, засвідчив трактат німецького філософа К. Розенкранца «Естетика безобразного» (1853 р.), основна ідея якого полягала в обґрунтуванні розуміння потворного як емпіричного викривлення або неповноти прекрасного. Він доводив, що далекі від ідеальних форми можуть бути використані в художніх практиках, хоча б для того, аби підкреслити довершеність інших образів, відтінити красу ідеальних форм, яка у кінцевому рахунку є символом божественної краси. Утім подібне теологічне забарвлення невдовзі було відкинуто деякими митцями, які убачали у подібних філософських рефлексіях легітимізацію «художнього потворного».

Поетизацією потворного стали «Квіти зла» Ш. Бодлера, в яких зло виступило еквівалентом морального потворного. В образотворчому мистецтві першими (не враховуючи Босха) арт-практиками естетизації потворного стали експресіонізм (з його подальшою еволюцією в абстрактний експресіонізм) і сюрреалізм.

Від ідей Ф. Шеллінга відштовхувався й А. Шопенгауер, розвиваючи у своїй філософії ідею свободи художника. Так, якщо згідно Ф. Шеллінга, мистецтво здатне «подолати межі природи» [9; 77], але самовираження митця ще не є ознакою безмежної стихії творчості, адже обмежується Богом, як абсолютною істиною, а творчість генія – це процес божественного натхнення, то вже у романтиків талант митця тлумачився як дар пророцтва, яким ніби наділено художника. Ця ідея, посилена вченням А. Шопенгауера про світову волю, вищим проявом якої є музика, стала світоглядним підґрунтям арт-практик, передусім музичних, найяскравіше проявившись у синтетизмі творчості Р. Вагнера. Сам Ф. Шеллінг аж ніяк не переслідував релятивну мету. Однак, питання, сформульовані ним у Мюнхенській промові, почали процес інфільтрації класичної парадигми як парадигми арт-практик фігуративного мистецтва, що призвело до швидкого заміщення Аристотелевої парадигми художньої творчості і мистецтва як мімесіса некласичними парадигмами від фрейдистської до постмодерністської. Це засвідчує, що інколи питання, яке тільки сформульовано, евристично продуктивніше за відповідь на нього. Ідея, яку обстоював філософ, про те, що «мистецтво виникає ... з живого руху найглибших внутрішніх душевних і духовних сил», у поєднанні з провокативним питанням: чому саме, врешті решт, наслідують в природі художник або скульптор, містила у собі те продуктивне ядро, за яке вхопилися німецькі романтики, переконавши митців у тому, що вони є творцями, а не простим копіювальниками. У другій пол. XIX ст. ця ідея отримала подальший розвиток і, концептуалізувавшись у кількох некласичних теоріях художньої творчості, стала основою не фігуративних арт-практик образотворчого мистецтва навіть до XXI ст. Це дає право вважати Ф. В. Й. Шеллінга – представника німецької класичної філософії – одним із перших деструкторів класичної парадигми європейської художньої культури.

#### Список використаної літератури

1. *Гайденко П. П.* Гностические мотивы в учениях Шеллинга и Вл. Соловьева / П. П. Гайденко // Знание. Понимание. Умение. – 2005. – № 2. – С. 202–208; № 3. – С. 220–229.
2. *Кричевский А.* Образ абсолюта в философии Гегеля и позднего Шеллинга / А. Кричевский. – М. : ИФ РАН, 2009. – 199 с.
3. *Кузнецов В. Н.* Немецкая классическая философия второй половины XVIII – начала XIX века / В. Н. Кузнецов. – М. : Высш. шк., 2003. – С. 159–214.
4. *Лазарев В. В.* Шеллинг / В. В. Лазарев. – М. : Мысль, 1976. – 199 с.
5. *Линьков Е. С.* Диалектика субъекта и объекта в философии Шеллинга / Е. С. Линьков. – Л. : ЛГУ, 1973. – 112 с.
6. *Овсянников М. Ф.* Эстетическая концепция Шеллинга и немецкий романтизм / М. Ф. Овсянников // Шеллинг Ф. В. Философия искусства. – М. : Мысль, 1966. – С. 19–43.
7. *Романенкова Ю. В.* Мироззренческие универсалии периодов *Stilwandlung* в мировом художественном процессе / Ю. В. Романенкова. – К. : Химджест, 2009. – 276 с.
8. *Стоян С. П.* Пошуки нових шляхів самовираження в сучасній неоміфологічній літературі / С. П. Стоян // Людина в лабіринті перспектив. – К. : ПАРАПАН, 2004. – С. 166–187.
9. *Шеллинг Ф.* Об отношении изобразительных искусств к природе; пер. с нем. М. И. Левиной и А. В. Михайлова / Ф. В. Й. Шеллинг. Соч. в 2-х томах. – М. : Мысль, 1989. – Т. 2. – С. 52–85.
10. *Шеллинг Ф. В. Й.* Философия искусства / Ф. В. Й. Шеллинг. – М. : Мысль, 1966. – С. 47–458.

#### Резюме

Розглянуто початок процесу формування теоретичних засад не фігуративних арт-практик образотворчого мистецтва на матеріалі філософії мистецтва Ф. В. Й. Шеллінга.

**Ключові слова:** Ф. В. Й. Шеллінг, образотворче мистецтво, фігуративні і не фігуративні арт-практики.

#### Summary

**Parfenova O.** On the question of theoretical foundations of non-figurative art-practices in fine art

The question of the theoretical foundations of on-figurative art-practices in art fine is required in this article. This problem has been analyzed on the material F. W. J. Schelling's philosophy of art.

**Key words:** F. W. J. Schelling, art fine, figurative and non-figurative art-practices.

#### Аннотация

**Парфенова О.И.** К вопросу формирования теоретических основ не фигуративных арт-практик изобразительного искусства

Рассмотрено начало формирования теоретических оснований не фигуративных арт-практик изобразительного искусства на материале философии искусства Ф. В. Й. Шеллинга.

**Ключевые слова:** Ф. В. Й. Шеллинг, изобразительное искусство, фигуративные и не фигуративные арт-практики.

Надійшла до редакції 19.10.2014 р.