

**СИМВОЛІЧНА ФУНКЦІЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ****О.О. Щербань***кандидат філософських наук, старший викладач**Міжрегіональної академії управління персоналом (Луганська філія)*

У статті проведено аналіз художнього образу як символічної структури, що дозволяє глибше зрозуміти його роль як важливого культурного чинника розвитку людської особистості. Аналіз символічної структури мистецького образу доводить ключову роль символів у художньому творі як системі образів.

*Ключові слова:* образ, символ, мистецтво, вираження, структура.

Художній образ, як відомо, має найрізноманітніші функції – не лише суто естетичні, але й ціннісно-сміслові, комунікативні, психо-емоційні, соціально-регулятивні, ідеологічні, виховні й т. ін. З іншого боку, символічний аспект змісту художнього образу має багатоманітні форми прояву на всіх рівнях його структури: від рівня елементарного знаку і художнього прийому до рівня архетипного, глибинного змісту твору як складного і цілісного „художнього світу”. Тому є глибоко актуальним дослідження специфіки художнього образу, по-перше, як явища культури світосприйняття й особливої форми вираження естетичного досвіду людини; по-друге, дослідження внутрішньої символічної структури і функцій художнього образу.

Дослідження художнього образу як символічної структури спирається на новітні дослідження символу й символічних основ культури в роботах А. Ф. Лосева, К. А. Свасьяна, М. М. Рубцова, М. К. Мамардашвілі та ін. В українській естетичній думці поки що єдиною концепцією, яка працює саме із символічним рівнем художнього смислу образів, залишається концепція А.К. Шевченка, що ґрунтується на рецепції й переосмисленні ідей герменевтичної естетики. Зокрема, цей автор трактує загальнокультурну функцію художнього образу як його здатність продукувати нові думки. Як відзначає А.К. Шевченко, реципієнт зазнає примусового впливу образно-символічної системи твору, потрапляє в його „силове поле”, яке примушує реципієнта переживати такі життєві ситуації, яких він не знав у своєму повсякденному житті. Таким чином, відбувається трансформація і його саморозуміння, і розуміння ним різних сфер об'єктивної реальності, а в граничному варіанті – і трансформація його особистісного світовідношення. „Людина приходить до твору не заради суто „естетичного задоволення”, а для розв'язання своїх одвічних смисложиттєвих проблем... – пише А.К. Шевченко, – тому „істина”, з якою людина відходить від твору, не існує до зу-

стрічі з ним... вона дійсно відбувається в момент зустрічі... І справа не в полісемантизмі художніх текстів, які передбачають багатство „перекодувань”, а в тому, що розуміння мистецтва виходить за межі естетичного ставлення й проростає в конкретність загальножиттєвого процесу” [9, с. 99-100]. Саме таке розуміння загальнокультурної функції художнього образу впливає з його сприйняття як символічної реальності, яка несе в собі також і надестетичний екзистенціальний смисл, який трансформує людську особистість.

Пояснення „механізму” художньої символізації є однією з ключових проблем естетичної теорії, оскільки саме в ньому полягає загадка єдності форми й змісту в художньому творі. Звичайно, вирішення цієї загадки неможливе, якщо не виходити за межі спеціально-естетичної проблематики й не звернутися до теорії символу, тієї особливої онтології, яка лежить в основі символізації як фундаментального явища людської культури. Отже, метою цієї статті є аналіз загальної структури художнього образу, у межах якої здійснюються „механізми” символізації, а також критика підходів, у рамках яких взагалі неможливе адекватне розуміння художнього образу як символічної реальності.

Серед останніх слід коротко розглянути структуралістський підхід, який намагається пояснити появу художнього змісту винятково з поєднання простих елементів, що складають твір. В особливо радикальній формі ця ідея проявлялась у межах „інформаційного підходу” в естетиці. Наприклад, у роботі Ю.М. Лотмана „Аналіз поетичного тексту. Структура вірша” дається така інформаційно-структуралістська концепція виникнення поетичного змісту тексту. „Поетичний текст, – писав Ю.М. Лотман, – підкоряється всім правилам певної мови. Разом з тим на нього накладаються нові, додаткові щодо мови, обмеження: вимога дотримуватись певних метроритмічних форм, організованість на фонологічному, римовому, лексичному й ідейно-

композиційному рівнях... Здавалось би, це має привести до величезного росту надмірності в поетичному тексті, а інформативність його повинна при цьому різко знижуватись... Яким чином накладання на текст додаткових – поетичних – обмежень приводить не до зменшення, а до різкого росту можливостей нових значимих поєднань елементів усередині тексту?” [6, 34-35]. Розв’язання цього парадоксу Ю.М. Лотман знаходить у так званій „підвищеній інформативності” поетичного тексту, маючи на увазі результати психологічних експериментів, відповідно до яких поетичний текст виявляється для читача менш передбачуваним, ніж, наприклад, текст газетний. І це нібито означає його велику інформативність. У цьому міркуванні, на нашу думку, є дві принципові помилки. По-перше, для пояснення суто якісної характеристики – наявності художнього (у цьому випадку поетичного) змісту – залучається чисто кількісний критерій величини інформації. По-друге, і ця остання визначається чисто умовлядно, виходячи із суб’єктивних вражень читачів. І те, й інше методологічно є абсолютно неадекватним підходом до поставленої проблеми.

Для її реального розв’язання слід виходити з того, що наявність поетичного змісту може оцінюватись виключно в якісних характеристиках і спиратися на аналіз семантики текстових одиниць, а не на суб’єктивні реакції читача, які насправді залежать від рівня його художньої й загальної культури, а не від реального змісту художнього тексту. Якісний критерій у цьому випадку загальновідомий, хоча й не завжди трактується адекватно його сутності. Таким критерієм є наявність у тексті художньої образності, яка й робить його поетичним. Гарне визначення цьому критерію й тій особливій структурній властивості поетичного тексту, на якій він ґрунтується, запропонував Г.О. Винокур: „Художнє слово є образним зовсім не в тому тільки відношенні, нібито воно є неодмінно метафоричним. Скільки завгодно можна навести неметафоричних поетичних слів, виразів і навіть цілих творів. Але дійсний смисл художнього слова ніколи не замикається в його буквальному смислі... Основна особливість поетичної мови як особливої мовної функції саме в тому й полягає, що цей „більш широкий” або „більш далекий” зміст не має власної роздільної звукової форми, а користується замість неї формою іншого змісту, який розуміється буквально... Один зміст, який виражається у звуковій формі, слугує формою іншого змісту, який не має особливого звукового вираження” [2, 27-28]. Описана Г.О. Винокуром сутнісна структура поетичної мови, яка породжує художню образність, є нічим іншим, як тим самим „механізмом” символізації, завдяки

якому будь-який сам по собі нехудожній знак може ставати носієм художнього змісту. Аналогічний „механізм” подібним же чином діє й у мові музики, живопису, театру й інших видів мистецтва, які використовують несловесні знакові засоби. Тим самим, очевидно, що виникнення художнього змісту ніяким чином не може бути отримане з комбінування елементарних виражальних засобів – воно виникає лише тоді, коли останні використовуються як матеріал для втілення особливого змісту – художньої ідеї.

Художній образ, який виникає в результаті втілення художньої ідеї за допомогою виражальних засобів того чи іншого виду мистецтва, становить третій, порівняно з двома розглянутими ієрархічно більш високий рівень у структурі художнього твору. Природа й різновиди художніх образів, звичайно, відрізняються в різних видах мистецтва. Разом з тим принцип їх утворення скрізь той самий, і скрізь він є більш складною формою того самого „механізму” символізації. Тільки на цьому третьому рівні додатковий художньо-символічний зміст набуває вже не нехудожніх виражальних засобів, а елементів, які мають самостійний художній зміст (елементи другого рівня). Тут вони стають елементами цілісності художнього образу. Про специфіку символізації на цьому рівні гарно пише Н.Я. Берковський: „Образ лише тоді й більш поетичний, ніж безобразне, коли сходження від окремого до загального не є звичайною логічною операцією, де менш загальне підводиться під більш загальне, але підйомом від нижчого до вищого, від гіршого до кращого. Загальне, до якого спрямовується образ, завжди більше, сильніше, багатше, безмежніше, ніж „окреме”, з якого він починається. Знайти шлях до загального, створити „образ”, ототожнити в образі слабке окреме явище з могутнім цілим... показати життя в його поєднанні з наймогутнішими силами – це збудити поетичну свідомість” [1, 33]. Тим самим, „механізм” символізації, який структурує з окремих художньо-виражальних елементів цілісні образи, уже безпосередньо звернений до цілісності людського світу, – він здійснює ціннісну диференціацію окремих аспектів художнього відображення світу так, щоб образ являв комусь його сутнісний бік (і вже внаслідок цього образи зазвичай набувають „типового” характеру). Якщо образи в цілому можуть бути розділені на образи особистісного буття (персоніфікації) і образи явищ об’єктивного (соціокультурного) і суб’єктивного (екзистенціально-психологічного) світів людини, то й ті, й інші рівною мірою оживотворені ціннісним прагненням до єдності життя в його найбільш заповітному сенсі – тобто зв’язком „слабкого

окремого явища з могутнім цілим”, говорячи словами цитованого автора.

У цьому контексті слід розглянути питання про емоційний вплив художніх образів на людське сприйняття, у якому інколи вбачають головну мету мистецтва взагалі. Смысл емоційного впливу та його місце в адекватному сприйнятті мистецтва стають зрозумілими лише в контексті розглянутої вище сутності художнього образу. Перш за все, слід розрізнати два можливих види емоційного переживання художніх образів. Перший з них виникає внаслідок простого перенесення первинних життєвих емоцій на художні образи, які відповідають тим або іншим життєвим явищам. У цьому випадку емоції можуть бути достатньо сильними й може виникнути певний різновид катарсису (звільнення від емоційного напруження, заблокованого в реальному житті), однак усе це за своєю суттю не є саме художнім сприйняттям, переживанням саме художнього змісту твору або конкретного образу. Це буде лише свого роду „калькою” емоційних реакцій на певні життєві явища, а зовсім не сприйняттям явищ художніх. Таке сприйняття характерне для людей з нерозвинутим художнім смаком і низькою загальною культурою.

Другий тип емоційних переживань – це саме реакція на художній зміст твору чи образу. Сама якість і зміст емоційного переживання тут принципово відрізняються від звичайних життєвих емоцій, більше того, багато в чому вони їм протилежні. Тут мається на увазі саме зовсім особливий тип переживання, який породжується саме художнім змістом. Цей тип переживання характеризується позитивним подоланням звичних життєвих емоцій, у такому стані свідомості, де переживання й раціональне мислення вже не протистоять одне одному, а є частинами єдиного цілого – „торжества духовної тверезості”. Цей катарсис у найвищому сенсі – не просто вивільнення життєвих емоцій, які відразу ж стануть накопичуватись знову, а піднесення, виховання людської душі, яка здіймається над приземленими емоціями, досягає мудрого спокою „у світлі розуму”. Цей стан зовсім не означає байдужої до всього апатії, але означає перетворення самих емоцій до рівня „духовних почуттів” (В.І. Шинкарук). Чому ж мистецтво здатне справляти такий вплив на людину? Відповідь на це запитання полягає у вищезгаданій сутності й структурі художнього образу. Дійсно, якщо художній образ прилучає „слабке окреме явище” до „могутнього цілого” найвищих цінностей людського життя й „показує життя в його поєднанні з наймогутнішими силами” (Н.Я. Берковський), то це привчає дивитися на будь-які окремі явища життя, і приємні, і неприємні, уже без бурхливих колишніх емо-

цій, але через глибоке й таке, що очищує душу, переживання радості від причетності їх до певних смислів („могутніх сил”) людського буття.

На жаль, у структурному аналізі художніх образів феномен емоційного впливу мистецтва на людину часто розуміється вкрай спрощено. Прикладом цьому може бути, зокрема, концепція „емоційно забарвленої інформації”. Як було відзначено, застосування самого поняття „інформація” як кількісного за своєю природою до художнього змісту як суто якісної характеристики є принципово помилковим за самою його суттю. Якщо „інформативність” іще можлива по відношенню до художньої літератури, то вона вже в принципі абсурдна, наприклад, по відношенню до музичного образу. Крім того, очевидно, що „емоційне забарвлення”, прив’язане до поняття „інформації”, з самого початку припускає лише найбільш звичні життєві емоції, які завжди супроводжують сприйняття нами будь-якої інформації, а зовсім не ті специфічні переживання, які виникають саме під час сприйняття художнього змісту. Таким чином, художній образ як структурна одиниця твору визначається особливою функцією символізації окремих художніх елементів і як емоційний корелят має позитивне подолання життєвих емоцій.

Базових структура художнього твору може бути представлена схемою: виражальний елемент – художній елемент – образ. Очевидно, що ієрархічна структура твору на цьому не завершується, оскільки твір не складається безпосередньо з образів – останні також утворюють певні структури й цілісності в межах твору. Традиційно такі цілісності розглядаються за допомогою понять сюжету й композиції. Якщо ж підійти до питання про природу цих поліобразних цілісностей з погляду „механізму” символізації, то цей вид цілісності може бути визначений як художній міф. Поняття „міфу” тут може бути застосоване, по-перше, у достатньо суворому розумінні, оскільки художні образи, навіть за наявності прототипів, завжди є продуктом фантазії; по-друге, у буквальному розумінні, оскільки етимологічно „mythos” означає „розповідь”, „оповідання”, тобто поєднання в собі серії окремих образів у певну хронотипну цілісність.

Евристичну цінність поняття „міф” для аналізу структури художніх творів глибоко обґрунтував філософ з „кола Бахтіна” М.І. Каган у роботі „Два устремління мистецтва”. Він зокрема пише: „Ми звикли вже в художній літературі те або інше нерідко називати міфом. Навряд чи міф є винятково привілеєм однієї лише художньої літератури. Не буде в жодному випадку перебільшенням і помилкою, якщо ми скажемо, що всякий сюжет є міф, що сюжет,

власне, і є міф. Усяке інше трактування сюжету... не буде спроможне вловити в основному значення й смисл художнього сюжету, сюжету мистецтва як такого... Міф завжди є ніщо інше, як одкровення смислу й зв'язку подій і явищ, мета яких ніби передбачена у внутрішньому характері самих подій... Тут діє передбачена доцільність індивідуального, індивідуальна замкненість і цільність" [5, 375].

Цитоване обґрунтування евристичного значення поняття „міф” для розуміння структури художнього твору є дуже цінним, особливо, ураховуючи те, що цей текст став доступним для осмислення лише в останні роки. Методологічно М.І. Каган знаходить міцне підґрунтя для своєї концепції в тому, що розглядає структуру художнього твору в її принциповій відмінності від поточного потоку подій реальної історії. М.І. Каган розрізняє потік подій і твір мистецтва за дуже чіткою ознакою: перший не має початку й кінця, а останній не тільки має, але й включає їх у себе як структурні визначення. Твір мистецтва, відповідно до цитованого автора, є міфологічним остільки, оскільки він цілісний, тобто обумовлений наявністю початку й кінця. А оскільки вибір останніх довільний з погляду об'єктивної історії людського світовідношення в цілому, але обумовлений тільки внутрішніми законами авторської фантазії, то з об'єктивного загального погляду він „міфологічний”, тобто є продуктом індивідуальної творчої фантазії. Звичайно, індивідуальна творча фантазія може відображати дуже глибокі типові риси людей і соціокультурних явищ, фіксовані в конкретних образах, разом з тим, вона в структурному відношенні є саме міфом, оскільки ґрунтується на продуктах творчої фантазії, які потім включають у себе сукупність реальних ознак тих або інших явищ.

Останній аспект поняття „художній міф” відображено в концепції П. Рікера, який спирався на інтуїтивне звичне розуміння слова „міф” і перевів його в контекст сучасної естетичної теорії як еквівалент поняття „інтрига”. Конкретизуючи цю інтерпретацію, П. Рікер надав слову „міф” динамічного смислу, перекладаючи його як „зав'язування інтриги” (*mise en intrigue*), а також тлумачачи поєднання художніх образів, яке при цьому виникає, не як „структуру”, а як рухому „конфігурацію” [8, 24]. Таким уявленням про сутність художнього міфу користується, наприклад, відомий дослідник творчості Т.Г. Шевченка Г. Грабович, визначаючи художній міф як „безперервне вироблення структури (або „думки”, „ідеї”) шляхом гетерогенного, але завершеного ряду „подій” або структурних одиниць („тем” чи „мотивів”), які його складають [3, 54]. У цитованому дос-

лідженні Г. Грабовича „Шевченко як міфотворець” проаналізовано „міфопоетику” автора „Кобзаря”, зокрема реконструйовано п'ять художніх міфів та їх варіативні вираження в різних віршах. Тим самим, художній міф є структурною одиницею, яка діє у двох різних функціях: усередині одного твору і як структурна спільність кількох творів – але в обох випадках постаючи як процес структурування системи художніх образів.

Розглянуті нами чотири структурні рівні художнього твору різняться й за способами їх інтерпретації у свідомості реципієнта. Якщо скористатися відомою схемою П. Рікера, який виділяв три рівні інтерпретації: семантичний, рефлексивний та екзистенціальний [7, 56-57], то можна відзначити кореляцію семантичного рівня з першими двома рівнями структури художнього твору, рефлексивного – з третім (художні образи), а екзистенціального – з четвертим (художні міфи).

Запропонована тут модель ієрархічної структури художнього твору, з іншого боку, має суттєві відмінності від моделей, які ґрунтуються на феноменологічному підході. Найвідомішою з останніх є концепція Р. Інґардена, який виділяв у творі кілька змістовних „шарів”: 1) знаки, звучання; 2) семантичні одиниці, стиль і несучі естетичні якості; 3) образотворчо-предметний; 4) схематизовані наочні образи, які співвідносяться з культурними цінностями [4, 70-76]. Очевидно, у цій схемі не вистачає специфічного рівня змісту, який відповідає художньому міфу, а також виявляється „розмитим” рівень художніх образів. Крім того, у ній неможливо виділити загальний принцип – „механізм” породження художнього змісту на всіх структурних рівнях. В обґрунтованій нами моделі таким принципом є універсальний „механізм” символізації, який діє на всіх структурних рівнях і тим самим забезпечує їх органічну єдність.

Таким чином, у процесі естетичної комунікації із символом виникає унікальна надщільна образно-смилова єдність естетичного буття-свідомості, яка має інтенцію до розгортання у життєву реальність, у цілісний духовний космос, утворюючи багаторівневий смисловий простір, своє для кожного реципієнта поле смислів, занурення в яке приносить йому естетичну насолоду, духовну радість, задоволення від відчуття глибинного злиття із Універсумом культури і природи при збереженні особистісної самосвідомості й інтелектуальної дистанції. Універсальним „механізмом” породження художнього змісту є „механізм” символізації, який діє на всіх структурних рівнях твору і тим самим забезпечує їх органічну єдність.

---

---

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Берковский Н.Я.* Мир, создаваемый литературой / Н.Я. Берковский. – М.: Сов. писатель, 1989. – 568 с.
2. *Винокур Г.О.* Понятие поэтического языка / Г.О. Винокур // Винокур Г.О. О языке художественной литературы. – М.: Высшая школа, 1991. – С. 18-31.
3. *Грабович Г.* Шевченко як міфотворець. Семантика символів в творчості поета: Пер. з англ. / Г.Грабович. – К.: Рад. письм., 1991. – 212 с.
4. *Ингарден Р.* Художні цінності та естетичні цінності / Р. Ингарден // Філософська думка. – 2005. – № 6. – С. 65-87.
5. *Каган И.М.* Два устремления искусства / И.М.Каган // Каган И.М. О ходе человеческой истории. – М.: Искусство, 2003. – С. 371-397.
6. *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста. Структура стиха.: Учеб. пособие / Ю.М. Лотман. – Л.: Просвещение, 1972. – 272 с.
7. *Рикер П.* Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / П. Рикер. – М.: МЕДИУМ, 1995. – 415 с.
8. *Рикер П.* Повествовательная идентичность / П.Рикер // Рикер П. Герменевтика. Этика. Политика. – М.: АКАДЕМІА, 1995. – С. 22-23.
9. *Шевченко А.К.* Проблема понимания в эстетике / А.К.Шевченко. – К.: Наукова думка, 1989. – 125 с.

*Стаття надійшла до редакції 27.05.2010 р.*