

ВІЗУАЛЬНИЙ ОБРАЗ У ЛІТЕРАТУРНОМУ ТВОРІ: КОГНІТИВНІ АСПЕКТИ ДИСКУРСУ

У статті з'ясовуються особливості впливу та характерні засоби творення візуальних образів у літературі та зображальних видах мистецтва, а також здійснюється аналіз окремих аспектів дискурсу синтезування різних видів мистецтва. Розглядаються когнітивні відмінності, пов'язані з різними типами темпоральності творення й рецепції образів у живописі, фотомистецтві та літературі.

Ключові слова: візуальний образ, образотворення, рецепція образу, синтез мистецтв, екфразис, темпоральність сприймання.

Досить поширеним прийомом у художній літературі від часу її появи як виду мистецтва є звернення до візуальної образності інших мистецтв. Можемо зазначити, що попри глибокі традиції такого поєднання візуального й вербального компонентів образотворення, синтез їх у сучасній творчості є об'єктом вивчення в контексті нових когнітивістських методологічних підходів.

Мета статті – з'ясувати специфіку впливу та характерні засоби образотворення в літературі та зображальних видах мистецтва, а також проаналізувати окремі аспекти дискурсу синтезування різних видів мистецтва.

Загальноновизнаним у сучасній науці є домінування вербального компоненту в новочасній культурі й естетиці. В. Михалев так пише про це: "Синтезування мистецтв зумовлюється наявністю вербальної основи художньої культури, зв'язком вербальних та візуальних принципів відображення дійсності" [6, с. 65]. Таким чином маніфестується субстанційність слова як первня будь-якого мистецтва взагалі. Можливо, причина цього лежить у площині смислоутворення, творчості-бо, крім образів, ґрунтується також на поняттях: "усі досягнення людства в усвідомленні дійсності й самого себе за допомогою понять-слів стають абсолютно необхідними для розвитку живопису" [1, с. 29], – пише А. Вартанов.

При порівнянні естетичних засад функціонування візуальної й вербальної образності в мистецтвознавчому дискурсі найчастіше постають критерії часу й матеріальної, фізичної специфіки носіїв і засобів обох цих груп видів мистецтва.

За Р. Інґарденом, темпоральна структура картини, на відміну від структури літературного твору, позбавлена фазовості, хронологічної тяглості сприймання, й лише дві обставини співвідносять її рецепцію з плином часу: "По-перше, те, що існують картини з літературною темою, в котрих ... наочно виражається часовий момент в образі певного "тепер", заповненого подіями, зображеними в картині; по-друге, обставина, що глядач зазвичай оглядає картину пе-

вний час, переходить у фізичному й духовному сенсі почергово від однієї деталі картини до іншої, а тим самим осягає певну множинність виглядів полотна-зображення, через котрі зміна установки й сама картина ним сприймається" [4, с. 377].

Також науковець розмежовує характер вираження невизначеності, "недо-мовленості" в літературі й живописі, наполягаючи, що в картині місць невизначеності більше, ніж у літературному творі, "адже в картині можливий лише один-єдиний спосіб, у який зображений на ній предмет може конституюватись: усе в ній має бути, як часто кажуть, "виражене" фарбами" [4, с. 381].

Спеціальну увагу дослідженню специфіки експлікації живописної образності в мистецтві слова приділяв О. Лосєв. Такий різновид образності вчений розцінює як зовнішній, оболонковий стосовно до глибинної, універсальної сутності твору: "Живописна образність є поверхнево-площинною конструкцією, яка привертає нашу увагу як цілком самостійна й самодостатня даність і котра завжди є зовнішньо-чуттєвим вираженням того чи іншого духовного життя" [5, с. 36].

Н. Дмитрієва основною ознакою всіх видів образотворчого мистецтва також називає нерухомість, яка "робить неможливою пряму передачу часового розвитку" [2, с. 78]. На думку дослідниці, це не є вадю творів, а, навпаки, несе в собі певні переваги. Зокрема, мистецтвознавець пише, що в картині "Боярина Морозова" "потенція руху естетично багатша за сам рух" [2, с. 81]. Характеризуючи картину, вона резюмує: "так образотворче мистецтво виражає емоцію руху – через протилежне, через нерухомість, тобто сприймана можливість руху особливо вражає завдяки контрасту з фактичною нерухомістю" [2, с. 81].

Міркуючи над проблемою темпоральності мистецтва (будь-якого його виду), Н. Дмитрієва спостерігає очевидну стадіальність, фазовість сприймання твору: "Будь-яку дію можна розкласти на яку завгодно множинність стадій – її подільність узагалі нескінченна й не знає меж. ... Але, підходячи не з погляду механічної ді-

лимості, а враховуючи психологію безпосереднього сприймання, враховуючи змістову сутність дії, ми помітимо, що в кожній дії й розгорнутому русі є основні, порівняно нечисленні епізоди, фази, з котрих складається відносно завершене в собі ціле. Ці епізоди нерівноцінні за ступенем своєї виразності, тобто за тим, наскільки вони виражають у собі те ціле, частиною, фрагментом якого вони є” [2, с. 87].

Таку темпоральну схему науковець поширює й на візуальне, образотворче мистецтво, пояснюючи: “В основу художнього зображення покладено реальний момент дії, але його виразність посилюється тим, що він збагачується іншими, близькими до нього, несе на собі їх позірний слід. Завдяки цьому посилюється й враження його цілісності, стійкості” [2, с. 87]. Саме така прив’язаність зображуваного моменту до попередніх та майбутніх і оцінюється мистецтвознавцем як “потенція руху”, саме вона так причаровує у згадуваній вище “Боярині Морозовій”. У цьому бачимо перегук із концепцією “нерухомого моменту” М. Кріґера (“still moment”) – “перетворення мовної темпоральності на просторовий, формальний лад” [див: 9].

Порівнюючи темпоральність літератури та образотворчого мистецтва, російська дослідниця акцентує певну “диктатуру” часу в мистецтві слова й протиставляє їй художню невизначеність, багату можливостями рецептивного трактування в живописі: “Твір образотворчого мистецтва, на відміну від літературного, не дає “примусової”, єдино можливої концепції часового розвитку. Минуле й майбутнє зображеного епізоду становлять швидше обгортаюче туманне середовище для нього, ніж ясно окреслену дорогу. Якщо картина написана на літературний сюжет, добре відомий, то, звісно, “відсутні ланки” стають яснішими, і, треба сказати, це допомагає повноцінному сприйманню того, що на картині зображене безпосередньо” [2, с. 96].

Реципієнт літературного твору, за Н. Дмитрієвою, незрівнянно більше затиснутий у межі, створені для нього письменником, аніж реципієнт образотворчого мистецтва: “Письменник, змальовуючи перед нами ту чи іншу картину, розставляє на шляху нашої уяви певні віхи, вузлові точки, і наше сприймання, покірне його виборіві, йде від однієї точки до іншої: ми ніяк не можемо з власної волі зосередити увагу на місцях, що перебувають поза цими точками, з тієї простої причини, що цих місць немає – автор відкинув (і не міг вчинити інакше) все те, що непотрібне для нього, ним задуманого загального завдання. Автор може спиратися на найдрібніші, але характерні, потрібні йому деталі, пропускаючи великі, але неістотні для враження, яке він хоче створити.

Художник же менш вільний у цьому плані. (...) Він відкидає й скорочує лише остільки, оскільки це не шкодить цілісності й силі зорового відчуття” [2, с. 51].

Можемо сказати, що схарактеризований у праці Н. Дмитрієвої процес сприймання твору візуального мистецтва, транспонуючись у твір мистецтва слова у формі екфразису, зберігає окремі ознаки своєї природи, серед яких на особливу увагу заслуговує згадувана свобода трактування змісту (більша, ніж у наративних періодах тексту). Певна “заданість” автором специфіки читацького сприйняття тексту, звісно, наявна і тут, проте екфразистичний фрагмент має в основі не вербальний імператив оповіді (шляхів інтерпретації якої існує порівняно небагато), а множинність значень, закладену в асоціативній сугестії опису.

У межах наукової компаративістики розглядає інтермедіальну проблематику мистецтвознавчих досліджень Д. Наливайко. Зіставляючи зображально-виражальні ресурси літератури й живопису, учений також апелює до хронологічного критерію їх розмежування: “Насправді ж обидва мистецтва володіють своїми специфічними засобами долати онтологічні бар’єри й передавати в одномоментності зображення внутрішню та зовнішню динаміку (живопис) і в тяглоті пластично-живописну красу чуттєвого світу (поезія)” [7, с. 34]. Крім того, дослідник акцентує особливу, універсальну природу знаковості літератури в контексті інших видів мистецтва: “Вираження, що дається засобами словесного мистецтва, за своєю технологією є знаковим, воно більш узагальнене й абстраговане у відворенні чуттєвої реальності, але водночас воно різнобічніше, універсальне, наділене специфічною синтетичністю” [7, с. 43]. Шукаючи витоків унікальної універсальності словесного мистецтва, Д. Наливайко доходить висновку, що “цю універсальність художній мові літератури надає особлива природа і структура літературно-художнього образу, що зливає в органічну єдність чуттєво-емоційні, пластично-живописні й когнітивно-епістемологічні елементи” [7, с. 43]. Врешті-решт, прикметним є висновок ученого про когнітивно-ментальну заглибленість літератури як запоруку винятковості цього виду мистецтва: “Література, будучи словесним мистецтвом, особливим чином пов’язана з когнітивно-ментальною сферою і єдина в ансамблі мистецтв є її безпосереднім художнім вираженням” [7, с. 47].

Розглядаючи механізми реалізації візуальної образності в літературних творах, зокрема в епосі, Д. Наливайко знаходить виток “живописання” словом у двох дискурсивних первнях епічного твору – в оповіді та описі: “Отже, епіка – це розповідне мистецтво, а розповідання передбачає погляд зі сторони, об’єктивізацію того, про що йдеться, в часі й просторі. Це відкривало перед словесним мистецтвом нові обрії в художньому освоєнні світу, наповнювало його багатим предметно-чуттєвим змістом, стимулювало розвиток наративності (...) Двома невіддільними складниками епічної структури стають розповідь і опис, зображення людини в

об'єктивному світі речей, явищ, різних форм і проявів життя. Цим зумовлене внутрішнє тяжіння епіки до образотворчого мистецтва, до пластики й живопису, а потреба вдосконалити зображальність змушувала її оволодівати майстерністю живописання словом" [7, с. 46].

Варто окремо зупинитися на взаєминах літератури й фотографії, яка в добу масового творення ерзац-образів не може не увійти в художній твір на правах об'єкта екфрастичного опису. Потяг до безмежного множення фотозображень як продукту сучасного консюмеристського суспільства зафіксувала у своїй розвідці "Про фотографію" С. Зонтаґ: "Потреба за допомогою фотографій підтвердити реальність і посилити відчуття – це естетичне споживацтво, до якого тепер схильна кожна людина" [3, с. 30]. І це важко заперечити: сучасний світ тоне в лавині фото (і відео-) продукції, яка окупувала всі аспекти людського життя – від десятків тисяч приватних знімків до рекламних фото та матеріалів мас-медіа.

Документальна, фактографічна природа фотографії, яка нібито мала доводити нездатність фотокартки бути осердям художнього образу, насправді не лише не суперечить сутності такого опису, а ще й додає глибини й об'ємності творові, частиною якого вона є. Г. Рід ставить питання щодо цієї властивості портрета (будь-якого – і живописного, і фотографічного): "Що відрізняє портрет як психологічний документ від портрета як витвору мистецтва?" [10, с. 38], і сам відповідає на власне питання – "певний універсальний сенс".

Розмежовуючи ж наслідувальну природу фотографії й живопису, не можемо не звернути увагу на своєрідну інтенційність творення (і, відповідно, сприйняття) фотозображення, повністю відмінну від інтенційності творення й сприйняття продукту образотворчого мистецтва. Як пише про це М. Сапаров, "на перший погляд, саме фотографія створює подоби, тоді як живопис вдається до набагато умовніших способів передачі дійсності. Поза тим фотографія часто лише позначає собою дійсність, виступаючи свого роду індикатором документальності, тоді як живопис "наслідує природу", розкриває власну міру й структуру речей" [8, с. 82].

Порівнюючи типи наслідування дійсності в живописі й фотографії, дослідник зазначає, що "принцип "подібності натурі" стосовно живопису та фотографії має різний сенс. Живопис за своєю суттю є образним відтворенням реальності, тоді як фотографія – її фіксацією" [8, с. 86].

Якщо схожість живопису й фотографії вчений розцінює як однаково спрямовану, але відмінну за стосунками з дійсністю, то щодо літератури він відзначає різноспрямованість і взаємодоповнення їх виражально-зображальних

засобів: "Слово, "вільно витаючи" над скороминущими реаліями, шукає конкретності й конкретністю живиться: від того, що буває й є можливим, до того, що одного разу трапилось, від закономірності до факту. Фотографія ж спрямована до слова як до свого власного мислимого й, отже, виявленого змісту. Тенденції ці спрямовані протилежно, але назустріч одна одній.

Слово творить. Фотографія фіксує.

Слово пророкує. Фотографія свідчить" [8, с. 92].

Висновки. Отже, зіставлення механізмів творення візуального художнього образу в різних видах мистецтва є відкритою й актуальною проблемою сучасного мистецтвознавчого дискурсу. Попри суттєві когнітивні відмінності, пов'язані з різними типами темпоральності творення й рецепції образу в живописі (фотомистецтві) та літературі, можемо сказати, що сприймання твору візуального мистецтва, транспонуючись у твір мистецтва слова, зберігає окремі ознаки своєї природи, серед яких на особливу увагу заслуговує свобода трактування змісту реципієнтом.

Список використаної літератури

1. Вартанов А. С. О соотношении литературы и изобразительного искусства / А. С. Вартанов // Литература и живопись. – Ленинград : Наука, 1982. – С. 5–30.
2. Дмитриева Н. Изображение и слово / Н. Дмитриева. – Москва : Искусство, 1985. – 315 с.
3. Зонтаґ С. Про фотографію / С. Зонтаґ ; пер. з англ. – Київ : Основи, 2002. – 189 с.
4. Инграден Р. О структуре картины / Р. Инграден ; пер. с пол. А. Ермилова и Б. Федорова // Исследования по эстетике. – Москва : Изд-во иностран. лит-ры, 1962. – С. 274–402.
5. Лосев А. Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе / А. Ф. Лосев // Литература и живопись. – Ленинград : Наука, 1982. – С. 31–65.
6. Михалев В. П. Видовая специфика и синтез искусств / В. П. Михалев. – Киев : Наукова думка, 1984. – 100 с.
7. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики / Д. Наливайко // Літературна теорія і компаративістика. – 2-ге вид. – Харків : Акта, 2006. – С. 31–60.
8. Сапаров М. А. Словесный образ и зримое изображение (живопись – фотография – слово) / М. А. Сапаров // Литература и живопись. – Ленинград : Наука, 1982. – С. 65–92.
9. Mitchell W. J. T. Ekphrasis and the Other [Electronic resource] / W. J. T. Mitchell. – Mode of access: <http://www.rc.umd.edu/editions/shelley/medusa/mitchell.html>.
10. Read H. The Meaning of Art / H. Read. – London : Penguin Books in association : Faber & Faber, 1964. – 200 p.

Стаття надійшла до редакції 15.10.2014.

Гребенюк Т. В. Визуальный образ в литературном произведении: когнитивные аспекты дискурса

В статье рассматриваются особенности воздействия и характерные средства создания визуальных образов в литературе и изобразительных видах искусства, а также осуществляется анализ отдельных аспектов дискурса синтезирования различных видов искусства. Рассматриваются когнитивные различия, связанные с разными типами темпоральности создания и рецепции образов в живописи, фотоискусстве и литературе.

Ключевые слова: визуальный образ, создание и рецепция образа, синтез искусств, экфразис, темпоральность восприятия.

Grebenyuk T. Visual Image in a Work of Literature: Cognitive Aspects of Discourse

In the paper peculiarities of effects and specific means of visual images in literature and imitative arts are investigated as well as certain aspects of discourse of synthesizing various arts are analyzed. We consider the cognitive differences associated with different types of temporality of creation and reception of images in painting, photo art and literature.

Juxtaposition of mechanisms of the visual artistic image creation in different arts is an open and topical problem in contemporary art criticism discourse. In spite of deep traditions of the consolidation of visual and verbal image creation components we can say that their synthesis in up-to-date art is an object of study in the context of new cognitivist methodological approaches. When analyzing this problem we consider theoretical conceptions of such scientists as Roman Ingarden, Aleksei Losev, Anry Vartanov, Nina Dmitrieva, Badim Michalev, Dmytro Nalyvajko, Mirsaid Saparov.

The process of perception of a work of visual art often transposes itself into a work of literature by use of the ekphrasis form. Then this process maintains certain features of its nature, among which freedom of interpretation of the content (wider than such one in the narrative fragments of text) deserves special attention.

Admitting a "dictatorship" of time in the literature and opposing to it artistic uncertainty, rich with opportunities of receptive interpretation, in painting, we note that the past and the future of the episodes shown are rather wrapping vague environment for him than clearly-defined way.

Distinguishing mimetic nature of photography and painting, we note specific intentionality of creation (and therefore perception) of pictures, completely different from intentionality of creation and perception of products of visual arts.

The documentary, factual nature of photography that it would seem had to prove inability to be the core of the artistic image, in fact, not only does not contradict the essence of art description, but also adds more depth and extensionality to the work, part of which it is.

Key words: visual image, image creation, image reception, synthesis of arts, ekphrasis, temporality of perception.