

СТРУКТУРНІ ЕЛЕМЕНТИ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ: ТВОРЧО-ПОШУКОВІ НОВАЦІЇ Р. ДЖ. КОЛЛІНГВУДА

Тернова

Марина Володимирівна

кандидатка філософських наук,
доцентка кафедри суспільних наук,
Київський національний
університет театру,
кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого,
м. Київ
termarv@gmail.com

Maryna Ternova

Ph.D. (Philosophy),
associate professor at the department
of social sciences,
Kyiv National I. K. Karpenko-Kary
Theatre, Cinema and Television
University,
Kyiv
termarv@gmail.com

Анотація. У статті реконструйовано процес становлення структурних елементів художнього твору: мімесис — канон — стиль — образ — форма — художній метод, які в логіці історико-культурного руху мистецтва набули вагомого значення щодо процесу відтворення дійсності.

Показано специфіку поступового введення цих структурних елементів як у теоретичний, так і в практичний обіг відповідно до розвитку й ускладнення творчих завдань кожного конкретного виду мистецтва. Означені структурні елементи згодом були оцінені як фундаментальні складові мистецтвознавства, а в практичному аспекті реалізовані в процесі створення художніх творів та надали їм тих обрисів, які відповідали вимогам певного історичного періоду.

Наголошено, що деформація окреслених структурних елементів відбулася на початку ХХ століття, коли на європейських теренах починають формуватися численні формалістичні напрями, представники яких свідомо відмовлялися чи від мімесису, чи від образу. Зазначено, що після авангардистів елементи художнього твору були переглянуті в 70-ті роки ХХ століття прихильниками «постмодерністської» естетики.

Проаналізовано основні теоретичні засади монографії «Принципи мистецтва» (1938) відомого англійського філософа, історика науки й мистецтвознавця Робіна Джорджа Коллінгвуда (1889–1943), котрий запропонував власне бачення структурних елементів художнього твору, які ми оцінюємо як «творчо-пошукові новації». У статті підкреслюється, що, виступаючи опонентом переважної більшості авангардистських експериментів, учений послідовно відтворив поступальний «рух» мімесису, канону, образу і форми в динаміці історико-культурного процесу, з різних причин оминаючи увагою «стиль» та «художній метод».

Ключові слова: структурні елементи художнього твору, мімесис, образ-відображення, художній метод.

Постановка проблеми. Простір української гуманістики перших двох десятиліть ХХІ століття актуалізував питання, пов'язані з реконструкцією історії європейської культури, з наголосом на особистісному внеску філософів, естетиків та мистецтвознавців як у становленні, так і розвиткові її конкретних етапів. Публікації означеного періоду показують, що увага науковців зосереджена на спадщині видатних представників

різних країн та епох, окремі аспекти теоретичних розвідок котрих виявилися сугулосними з тими проблемами, що актуалізовані міждисциплінарністю культурологічного знання. Серед них виокремимо такі:

- теорія «мистецтва для мистецтва» (Т. Готье);
- «фальсифікація почуттів» (Ш. Бодлер);
- «правило та норма в структурі смаку»

(І. Кант) з огляду «постмодерністського» мистецтва;

• «символізм» (С. Малларме) і модифікації ідей «символічного синтезу» в сучасних художніх формах;

- «ангажованість мистецтва» (Ж.-П. Сартр);
- «естетика в контексті лінгвістичного повороту» (Б. Кроче).

В означений рух цілком логічно «вписується» спадщина Р. Дж. Коллінгвуда, котрий аналізував низку важливих мистецтвознавчих питань на перетині історії та теорії мистецтва, як правило, враховуючи потенціал естетико-психологічного підходу. Це надавало його публікаціям, здійсненим на межі XIX–XX століть, особливої глибини й стимулювало сучасників до сприйняття та засвоєння засад «перехресного» аналізу.

Аналіз публікацій та досліджень. Матеріал статті базується на розгляді структурних елементів художнього твору, теоретичне осмислення яких переважно формувалося протягом значного історичного часу. Достатньо чітко розуміння сутності мімезису, стилю, образу окреслилось у XX столітті, яке, водночас, стало періодом, коли вжиток було введено новий структурний елемент — художній метод, тоді як інші — канон і форма — зазнали певної корекції.

Серед українських науковців, котрі, так чи інакше, дотичні до аналізу структурних елементів художнього твору, виокремимо прізвища Г. Горбуліч, О. Кононова, Д. Кучерюка, В. Малахова, О. Опанасюка, В. Панченко, В. Полянської, В. Черепаніна, О. Щербань, Ю. Юхимик.

Оскільки структурні елементи художнього твору передбачають процес його створення, матеріал статті спирається на традиції осмислення проблеми творчості, що були закладені й у 70–80-ті роки XX ст. (Д. Говорун, М. Гончаренко, А. Гордієнко, І. Живоглядова, В. Мазепа, В. Моляко, В. Роменець) і представлені в дослідницькому просторі перших десятиліть XXI століття (І. Вернудіна,

С. Курбатов, Г. Макаренко, О. Оніщенко, О. Поліщук).

Стосовно ж безпосередньо спадщини Р. Дж. Коллінгвуда ця стаття, окрім посилань Ю. Юхимик на оцінку англійським ученим спадщини Платона, є першою спробою осмислення «творчо-пошукових новацій» щодо структурних елементів художнього твору, які були ним запропоновані.

Мета статті. Враховуючи наявні напрацювання щодо таких структурних елементів художнього твору, як мімезис — канон — стиль — образ — форма — художній метод, проаналізувати «творчо-пошукові новації» Р. Дж. Коллінгвуда, які позначені авторським підходом і мають бути кооптовані в контекст сучасної гуманістики.

Вклад основного матеріалу. Аналіз заявленої в статті теми передбачає окреслення поняття «художній твір», яке є своєрідною настановою для характеристики структурних елементів, що його формують. Як відомо, означене поняття належить до сталих, так би мовити, академічних понять, відпрацювання яких пов'язане з 50–70-ми роками XX століття і формувалося на перетині мистецтвознавства та естетики. Їхнє «перехрестя» дає змогу побачити в художньому творі приклад творчої роботи митця, котрий здатний у чуттєво-матеріальній, емоційно-виразній формі реалізувати свій задум.

Водночас митець, представляючи індивідуальний тип творчості, незалежно від виду мистецтва, у якому він працює, у процесі роботи втілює у творі особистісне розуміння естетичної цінності. У цій тезі теоретична вага припадає на «особистісне розуміння естетичної цінності», адже саме це визначає манеру творчості митця, обрані ним засоби відтворення дійсності, його ставлення до «образу» чи «форми». Коли ж мовиться про колективний тип творчості в процесі створення художнього твору, режисер, диригент чи хореограф реалізують особистісне ставлення до цінності створюваного й усього колективу, що працює під їхнім началом.

Систематизація наявного досвіду представлення «художнього твору» здійснена в статті О. Щербань «Художній твір як символічна структура» (2004), на сторінках якої відтворена позиція таких українських фахівців, як М. Бровко, В. Даренський, О. Лановенко, О. Шевченко, у наукових розвідках котрих підкреслена активність і мистецтва, і твору, який ототожнюється з текстом. Подекуди науковці наголошують на необхідності врахо-

увати (сукупно) функції твору. Спираючись на наявні інтерпретації, О. Щербань вважає доцільним розглядати «художній твір» як «символічну структуру, тобто як специфічну форму буття (констеляцію) універсальних символів культури». У такому контексті на перші позиції висувається «символічна (загальнокультурна) функція твору» (Щербань, 2004, с. 67).

Окрім означеного, аналіз художнього твору вимагає враховувати ступінь обдарованості митця, рівень його професіоналізму, досвід творчої роботи та низку інших чинників. Визнаючи усе це, варто наголосити на творчій складовій тексту, яка вимагає залучення до аналізу відповідних напрацювань, пов'язаних з комплексом складних і суперечливих питань, а саме: становлення задуму твору, пошуки художніх засобів щодо його реалізації, етапи творчого процесу та ін. Зважаючи на це, необхідно акцентувати зв'язок феномену «художній твір» з досвідом мистецтвознавчого та естетико-психологічного осмислення проблеми художньої творчості в сучасній гуманістиці.

На тлі відтворення, так би мовити, традиційного тлумачення поняття «художній твір», яке закріплене в сучасному естетико-мистецтвознавчому просторі, історико-культурної ваги набуває концепція Р. Дж. Коллінгвуда, котрий на сторінках «Принципів мистецтва» зафіксував своє розуміння означеної проблеми. Отже, англійський науковець був переконаний, що на початку ХХ століття («Принципи мистецтва», як вже зазначалося, вийшли друком 1938 року — авт.) варто відмовитися від думки, що «справа художника полягає у виробництві особливого роду артефактів, так званих «творів мистецтва», або *objects d'art*, які представляють собою матеріальні, фізично відчутні предмети (покрите фарбою полотно, опрацьоване каміння та ін.» (Коллінгвуд, 1999, с. 46).

На думку Р. Дж. Коллінгвуда, поняття «твір», корегувальними термінами до якого можуть бути й іменник «мистецтво», і прикметник «художній», є лише ілюстрацією «технічної теорії». Певне уявлення як про цю теорію, так і про причини відмови вченого від поняття «твір» дають його положення:

- Художник створює не «твір», а «внутрішній» або «розумовий» продукт, який формується в нього в голові.

- Існують предмети, «доступні для фізичного сприйняття (картина, скульптура та ін.)». «Вну-

трішній» або «розумовий» продукт назвати «художнім твором» або «твором мистецтва», на думку Р. Дж. Коллінгвуда, не можна, але він погоджується кваліфікувати його як «витвір справжнього мистецтва». Щодо витворів, які можна сприймати «фізично», вони лише «випадкові, другорядні результати» існування «розумового» продукту (Коллінгвуд, 1999, с. 45–46).

Позиція Р. Дж. Коллінгвуда, вочевидь, є доволі дискусійною, якщо зважати на канони класичного живопису, оскільки він, «пояснюючи» процес творчості, фактично деформує його. Скажімо, художник може уявити майбутню картину, але перш ніж це «розумове уявлення» з'явиться на полотні, він має знайти натурників, відібрати фарби, пензлі, написати низку етюдів. Переважна більшість визначних робіт, створених на теренах образотворчого мистецтва, зазвичай, мають кілька варіантів: Леонардо да Вінчі писав «Джоконду» чотири роки, і портрет залишився незакінченим.

Якщо ж для прикладу ми візьмемо роботу кінорежисера, то принцип «розумової» уяви взагалі виявиться ілюзією, оскільки зразки «розумової уяви» матимуть усі учасники процесу створення фільму, і ці «зразки» можуть бути діаметрально протилежними. Тож у цьому аспекті «творчо-пошукова новація» Р. Дж. Коллінгвуда є дещо штучною і схоластичною.

Водночас, осмислюючи окремі структурні елементи поняття «твір», англійський теоретик порушує низку принципових проблем, що примушує нас уважно поставитися до його естетико-мистецтвознавчих ідей.

Отже, складність, з якою стикається Р. Дж. Коллінгвуд, реконструюючи «мімезис» — перший структурний елемент, який багато в чому визначив суть наступних, полягає в подвійному характері поняття «мімезис» — від грецьк. *mimesis* — наслідування, відтворення. Введене в теоретичний ужиток за часів античної естетики, воно розглядалося, з одного боку, як першопричина «появи» художнього твору, а з іншого — як структурний елемент уже наявного твору, і, незважаючи на його різні інтерпретації, які мали місце в напрацюваннях піфагорійців, Демокріта, Платона, Арістотеля, за «мімезисом» визнавали й широкі можливості, і закріплялися важливі функції.

Значення мімезису в історико-культурному русі гуманітарного знання досліджується в гун-

товній праці Ю. Юхимик «Мімезис: естетико-мистецтвознавчий аналіз засадничого принципу класичного мистецтва» (2005), на сторінках якої показано, що мімезис митець «пов'язував винятково з можливістю, потребою та доцільністю (чи, відповідно, їхньою відсутністю) художнього «подвоєння», відтворення об'єктів та явищ видимого навколишнього світу з одночасним ігноруванням інших важливих і не менш реально наявних, проте не завжди відчутно-наочних, сфер буття» (Юхимик, 2005, с. 35).

Мімезис як наслідування і мімезистичне мистецтво, твори якого «наслідують» дійсність, на англійських теренах почали «розхитувати» Уільям Вордсворт (1770–1850) та Семюель Тейлор Кольрідж (1772–1834) — видатні поети-реформатори, творчість котрих атрибує період раннього романтизму. Їхня спільна поетична збірка «Ліричні балади» (1798), які відносять до так званої «озерної школи», накреслила нові шляхи розвитку поетичної творчості.

Саме У. Вордсворт та С. Т. Кольрідж намагалися замінити наслідування, що сприймалося ними як копіювання предметів та явищ, індивідуалізованою реакцією на всі зовнішні подразники, створюючи в такий спосіб багатогранну модель дійсності. Р. Дж. Коллінгвуд, вважаючи індивідуалізацію «справою справжнього мистецтва» (Коллінгвуд, 1999, с. 113), наводить думку С. Т. Кольріджа, котрий підкреслював, що «...поета ми впізнаємо по тому факту, що він робить поетами нас. Ми знаємо, що він висловлює свої емоції завдяки тому, що ... дає нам можливість виразити наші» (Коллінгвуд, 1999, с. 118).

Англійський теоретик чітко фіксує творче досягнення, передусім, С. Т. Кольріджа, котрий перетворює наслідування на діалог поета з реципієнтом.

Однією з особливостей позиції Р. Дж. Коллінгвуда є принципове неприйняття ідеї мистецтва як «наслідування», що є, на його думку, наслідком як неправильного перекладу, так і інтерпретації тез естетики Платона. Англійський теоретик докладно зусилля, аби реабілітувати деякі ідеї давньогрецького філософа, спотворені перекладачами. Такі помилкові переклади «подорожують» протягом століть від дослідження до дослідження і свою роль Р. Дж. Коллінгвуд вбачає у відтворенні «правильного» прочитання давньогрецьких тек-

стів. На його думку, Платон був проти не мистецтва як такого, а проти «наслідувальної поезії», поезії «мімезистичної», і саме таких поетів планував не пускати в омріяний ним «ідеальний поліс» (Коллінгвуд, 1999, с. 55–57).

Позицію Р. Дж. Коллінгвуда розвиває і Ю. Юхимик, котра, посилаючись на його зауваження щодо «приписування Платону силогізму «наслідування погане, все мистецтво є наслідувальним, тому все мистецтво — погане» є чистим міфом», додає власні аргументи (Юхимик, 2004, с. 84–86), що доводять слушність позиції англійського науковця, який, «реабілітуючи» Платона, підтверджує власний високий статус історика науки. Принагідно підкреслимо, що практика «мімезису» та «мімезистичного мистецтва», від якої почали відмовлятися ранні англійські романтики протягом другої половини XVIII століття поступово замінюватиметься «відображенням», що підсилює значення об'єктивно-суб'єктивного виміру в процесі пізнання і оцінювання явищ навколишньої дійсності. Від кінця 70-х років XX століття «відображення» співіснує з «симулякром» — засадним принципом «постмодерністського» мистецтва. Як зазначає Л. Левчук, «симулякр — фантомне заміщення реальності, створення віртуального образу». На думку «постмодерністів», широке «застосування поняття симулякр передбачає заміну традиційних понять «мімезис» та «відображення», спираючись на які, аналізували мистецькі процеси» (Левчук, 2010, с. 435).

Межі статті не дозволяють нам розгорнути всі аспекти полеміки щодо природи «мімезису», яку Коллінгвуд веде з перекладачами, та представити його ставлення до процесу трансформації «мімезис — відображення», однак варто визнати, що дослідницька робота здійснена ним дозволила сьогодні в новому ракурсі оцінити потенціал принаймні давньогрецьких ідей.

Проведений англійським науковцем аналіз руйнує уявлення про мімезис як транскультурний феномен, фіксуючи водночас неоднозначне ставлення до творчості як наслідування. Те, що ранні англійські романтики почали боротьбу, так би мовити, за права митця, який за допомогою естетико-художніх засобів «переносить» власне бачення і розуміння реальної дійсності у твір мистецтва, є безперечним надбанням англійської гуманістики означеного періоду. Водночас було зафіксовано, що

твір несе відбиток переживань, емоцій, оцінок митця, створюючи нову дійсність, а не копіюючи вже наявну. Згодом теоретичні розвідки Вордсворда й Кольріджа виявилися новаторським проривом у англійському мистецтві кінця XVIII — першої третини XIX століття.

Приділивши неабияку увагу «твору» та «мімезису», Р. Дж. Коллінгвуд не концептуалізує такі структурні елементи «художнього твору» або «твору мистецтва», як «канон» та «стиль». З позиції сьогодення важко пояснити, чому поняття «канон» (від грецьк. κανον — норма чи правило), що панує в мистецтві на певному етапі його розвитку, не зацікавило англійського науковця. Повз нього «пройшло» й правило «золотого перетину» — геометризоване співвідношення пропорцій, яке в добу античності визначало естетичну довершеність художнього твору, передусім витворів архітектури та скульптури. «Канон» і правило «золотого перетину», як відомо, зберігали свій особливий статус і в добу Відродження, що підтверджує трактат видатного італійського математика Фра Луки Бартоломео Пачолі (1447–1517) «Про божественну пропорцію» (1509).

На нашу думку, Р. Дж. Коллінгвуд мав реальну можливість торкнутися означеного структурного елемента художнього твору, коли, аналізуючи ситуацію з мистецтвом часів Платона, підкреслював:

«Платон жив у ту добу, коли релігійне мистецтво ранньої Греції, наприклад олімпійська скульптура й драма Есхіла, остаточно пішли зі сцени, даючи дорогу новому розважальному мистецтву елліністичної доби. У цій зміні Платон побачив не тільки втрату великої художньої традиції і наближення художнього занепаду, але й небезпеку для цивілізації в цілому» (Коллінгвуд, 1999, с. 100).

Слово «традиція» є ключовим у процитованому нами фрагменті, оскільки поняття «канон» та «традиція» є суголосними, адже поступовий процес формування традиції відбувається на засадах канону, що дає змогу згодом традиції стати «жанровим канonom». Хоча взаємозв'язок і взаємодія «канон — традиція» очевидні, Р. Дж. Коллінгвуд задіює в контекст своїх розмислів лише поняття «традиція», уникаючи «канону». Принагідно зазначимо, що культуротворчий потенціал «канону»,

пов'язаного з різними етапами розвитку мистецтва, було ґрунтовно проаналізовано В. Черепанином у дисертаційному дослідженні «Трансформація візантійського іконографічного канону в мистецтві неklasичної естетики» (2008). Зокрема, науковець визначив «такі художньо-стильові особливості сучасного мистецтва, як іконографічні деформації, «літературність» та умовність пластичного образу, які вказують на схожість сучасного мистецтва й візантійського іконографічного канону, що дозволяє їм, інтенсифікуючи зображення, вийти в трансцендентне й органічно поєднати малюнок та ідеограму, колір і символ, образ і слово» (Черепанин, 2008, с. 4).

Ми навели цей приклад, аби підкреслити, так би мовити, упереджене ставлення Коллінгвуда до канону, потенціал якого, вочевидь, відкриває реальні можливості відтворити діалог різних історико-культурних періодів.

Не потрапив у поле зору англійського науковця і такий структурний елемент художнього твору, як «стиль» (від грецьк. *stylos* — предмет (стрижень) для написання), який від доби Відродження вживається задля характеристики індивідуальної манери творчості художника. Хоча в тексті монографії Р. Дж. Коллінгвуда є не тільки численні прізвища митців, які належали як до різних історико-культурних періодів, так і працювали в різних видах мистецтва, він, характеризуючи їхню творчість, уникає не лише поняття «стиль», але й «манера», яке могло б замінити перше. Сьогодні вже не викликає сумнівів значний теоретичний потенціал поняття «стиль», що безпосередньо «підготував» ідею «полістилізму», яка виявиться однією з наріжних у творах «постмодерністської» орієнтації. Загальновідомо, що «полістилізм» аналізується на сучасному етапі стосовно як елітарних творів, так і масових, а цей «розподіл» мистецтва цікавив англійського науковця, котрий досить послідовно висловлювався з цього приводу, хоча, знову наголосимо, оминув увагою проблему стилю.

На противагу «канону» й «стилю», Р. Дж. Коллінгвуд зі значною теоретичною зацікавленістю поставився до «образу» і «форми». Як підкреслював український естетик Д. Кучерюк, «художній образ називають живою клітиною мистецтва, безпосередністю естетичного споглядання істини, оскільки й саме мистецтво визначається як мислення в образах» (Кучерюк, 2010, с. 165).

Важливим є й інше зауваження Д. Кучерюка щодо факту «перетинання» поняття художній образ з поняттями «відображення», «зміст», «форма», «твір мистецтва», а також визнання, що художній образ має безпосередню дотичність до творчого процесу, «починаючи від образно-смыслового задуму й завершуючи втіленням його в опредметнених знакових структурах, а також репродукування під час сприйняття мистецтва» (Кучерюк, 2010, с. 165).

Варто підкреслити, що науковець не випадково розглядає «художній образ» у контексті відображення, змісту, форми та, власне, художнього твору, оскільки тією чи іншою мірою образ відображається в усіх означених складових мистецтва.

Дослідники, котрі займаються «анатомуванням» образу, намагаючись показати його внутрішню сутність, традиційно підкреслюють «образну мову мистецтва» та властиву йому єдність емоційного та інтелектуального ставлення митця до навколишнього світу. Принагідно підкреслимо, що емоційно-інтелектуальний чинник мистецтва достатньо виразно наявний у мистецтвознавчій концепції Коллінгвуда, що не могло не позначитися на ставленні теоретика до такого структурного елементу художнього твору, як «образ».

Відтак, англійський науковець формально добре розуміє значення художнього образу, хоча, фактично, у своїх роздумах він рухається нетрадиційним шляхом: образ аналізується ним у контексті «концепції видимості», у накресленні специфічних шляхів відображення дійсності як у мистецтві загалом, так і в процесі створення «образу» в його конкретному виді.

«Концепція видимості», яка подається Р. Дж. Коллінгвудом ескізно, «побудована» на принципі дещо несподіваного порівняння «образу» людини з «образом» залізничних рейок: «...людина на відстані «вбачається» меншою, аніж людина поруч з нами, ...залізничні шляхи «вбачаються» такими, що сходяться, хоча усі, кому так здається, чудово знають, що ці дві людини одного зросту або що залізничні рейки паралельні» (Коллінгвуд, 1999, с. 178).

Запропонований прийом дозволяє англійському теоретику опертися на використання фактору просторових чинників аби створити як уявлення про зміну параметрів «образу» людини так і певних предметів (наразі цим «предметом» виступили залізничні рейки).

Означений «просторовий чинник» буде для Р. Дж. Коллінгвуда потужним важелем у подальшому представленні власної моделі «образу». Безперечно, він досить детально розмірковує над усіма «за» і «проти», які можна виявити, інтерпретуючи «концепцію видимості». На думку теоретика, ефект «зменшення» людського зросту чи «з'єднання» («сходження») залізничних рейок «деякі філософи або психологи «пояснюють» ... тим, що ми маємо відрізнити людей або залізничні шляхи від того, що вони називають «видимостями» (Коллінгвуд, 1999, с. 178).

Деталізуючи свою позицію, намагаючись наблизити її до образу, Коллінгвуд підкреслює:

«...Обидва вони одного зросту, ми маємо на увазі, що постать людини, яка знаходиться далеко, менша, ніж зображення людини, що стоїть поруч» (Коллінгвуд, 1999, с. 178).

Р. Дж. Коллінгвуд сам для себе висуває запитання: «Чи є ефект «видимості» лише мовленнєвою помилкою, яка впливає на зображення?» (1, 178). Якби було саме так, то це можна було б виправити, але якщо це теорія, то вона деформує не лише «образ», а й «реальність», яку відображає мистецтво, та систему почуттів, які супроводжують сприймання художнього твору. «Концепція видимості» приводить науковця до аналізу живопису й можливої появи «ілюзорних почуттів»:

«...Ми застерігаємо себе або інших від помилкової думки, що оскільки кольорова картина, яку ми зараз бачимо, нагадує картини, які ми бачили в певних ситуаціях, подальші почуття, які ми можемо чекати, поводяться певним чином, будуть так само виявляти того самого роду подібність» (Коллінгвуд, 1999, с. 178).

Відтворені нами роздуми Р. Дж. Коллінгвуда, завершуються висновком:

«Відтак, як вислів ілюзії почуття або ілюзорні почуття описують випадки, у яких здійснюються справжні помилки за оцінки стосунків між почуттями, так видимість почуття описує випадки, коли заради уникнення помилок такого роду застосовуються відповідні заходи» (Коллінгвуд, 1999, с. 178).

Р. Дж. Коллінгвуд переконаний, що подібні помилки робляться і стосовно слова «образ», яке теоретик намагається зв'язати з почуттям:

«Образ людини, що знаходиться на відстані, дійсно менший, ніж образ людини, що знаходиться поруч, образи рейок справді сходяться в одному місці, образ палиці, зануреної у воду, дійсно зламаний, однак з цього не виходить, що речі подібні до своїх образів. Це залежить від умов, за яких ці образи створюються» (Коллінгвуд, 1999, с. 179).

Варто наголосити, що й «концепція видимості», і намагання теоретика «захистити» образ як від «мовленнєвих помилок», так і від теоретичних набувають нових відтінків, коли Р. Дж. Коллінгвуд намагається, так би мовити, порівняти ці розмірковування з процесом творчості живописця, присвятивши з'ясуванню цих «намагань» підрозділ «Буквальне та емоційне відображення» (Коллінгвуд, 1999, с. 60–63), де опрацює кілька тез.

Тому вважається, що, створюючи образ людини, живописець завдяки системі кольорових плям досягає «подібності» між оригіналом та його відображенням, яке Р. Дж. Коллінгвуд називає «буквальним». Таке відображення теоретик не вважає ані достовірним, ані художньо цінним, оскільки, на його думку, у мистецтві варто говорити не про «схожість», а про здатність «артефакту» викликати ті ж почуття, які в реципієнта викликав оригінал. Саме таким чином формується «емоційне» відображення.

У контексті означеного, Р. Дж. Коллінгвуд робить доволі слушне зауваження: «...для художника-зображателя відсутність буквальної схожості між його роботами й оригіналами не є ознакою некомпетентності» (Коллінгвуд, 1999, с. 61). Це зауваження, на його думку, «працює» на переконливість аргументу, який використовується задля демонстрації переваг живопису перед «фотокамерою», що ніколи не зможе ані замінити, ані підмінити живописця. Відтак, у будь-якому виді мистецтва, а не лише в живописі, до якого Коллінгвуд звертається найчастіше, художній образ формується на засадах «емоційного» відображення, що стимулює уяву і фантазію митця, віддаляючи його від «натуралістично-фотографічного» бачення навколишньої дійсності.

На нашу думку, певні сумніви, які Р. Дж. Коллінгвуд висловив щодо «мімезису» були використані як в процесі відтворення природи «образу», так і під час спроб науковця «щільно» зв'язати «образ» з певним типом «відображення». Адже продуктивність такого теоретичного орієнтиру ґрунтується, по-перше, на більш розгорнутій концепції «мімезису», а по-друге, на окресленні не лише «просторового», а й «часового» виміру образу.

У монографії «Принципи мистецтва» доволі детально проаналізований такий структурний елемент художнього твору як «форма» — зображально-виражальні засоби й технічні прийоми реалізації змісту художнього твору, який Р. Дж. Коллінгвуд співвідносить, з одного боку, з метою твору, з процесом «планування», а з іншого — з «виконанням»:

«У плануванні мета існує ще до існування засобів. Спочатку вигадується мета (мовиться, власне, про зміст твору — авт.), а вже після розробляються засоби, і процесу виконання передують засоби, а вже завдяки їм досягається мета» (Коллінгвуд, 1999, с. 28).

Р. Дж. Коллінгвуд вважає за необхідне долучити до аналізу чинник «ремесла», який багатьо важить у його наукових розвідках. Ремесло корегує процес перетворення «сирого матеріалу» на «артефакт», підкреслюючи водночас різницю між формою та матеріалом, адже саме засоби форми перетворюють матеріал на твір мистецтва.

Відаючи належне «формі» як структурному елементу художнього твору, Р. Дж. Коллінгвуд водночас негативно оцінював формалістичне мистецтво, прихильники якого, абсолютизуючи форму, зневажливо поставилися до інших елементів твору:

«Ці формалістичні теорії мистецтва, хоча вони були й залишаються популярними, не мають ніякого стосунку до справжнього мистецтва ... різниця між формою і матеріалом, на якій вони ґрунтуються — це різниця, властива філософії ремесла й неприйнятна для філософії мистецтва» (Коллінгвуд, 1999, с. 136).

Такий структурний елемент твору, як «художній метод» почали вводити в теоретичний ужиток лише протягом 20–30-х років ХХ століття, тож Р. Дж. Коллінгвуд, що цілком закономірно, міг

бути необізнаним з шуканнями низки європейських естетиків, котрі обґрунтовували необхідність трансформації засадних принципів видатної філософської праці Рене Декарта (1596–1650) «Розміркування про метод» (1637) у сферу художньої творчості задля об'єктивної оцінки світоглядно-ідеологічної спрямованості творів мистецтва.

Висновки. Аналіз «творчо-пошукових новацій» Р. Дж. Коллінгвуда щодо структурних елементів художнього твору доводить слушність позиції вченого в орієнтації на «твір мистецтва», поза

яким не доцільно обговорювати специфіку його елементів. Показано, що авторським підходом позначене ставлення англійського науковця до мімезису, канону, образу, форми, хоча поняття «стиль» з суб'єктивних, а «художній метод» з об'єктивних причин, фактично, залишилися поза його увагою. Проте, зважаючи на потужні теоретичні розвідки дослідника щодо внутрішньої структури художнього твору, підкреслена необхідність активного залучення ідей Р. Дж. Коллінгвуда в простір сучасної гуманістики.

Література:

- Коллінгвуд, Р. Дж. (1999). *Принципы искусства: монография*. Перевод с англ. А. Г. Ракина, ред. Е. И. Стафьевой. М.: Языки русской культуры. 328 с.
- Кучерюк, Д. Ю. (2010). Семіологія мистецтва: художній образ, символ, знак. *Естетика: підручник*. Загальна ред. Л. Т. Левчук. 3-тє видання доповнене та перероблене. Київ: Центр навчальної літератури. С. 165–197.
- Левчук, Л. Т. (2010). Некласична естетика: досвід другої половини ХХ століття. *Естетика: підручник*. 3-тє видання перероблене та доповнене. Київ: Центр навчальної літератури. С. 401–435.
- Черепанин, В. М. (2008). Трансформація візантійського іконографічного канону в мистецтві неklasичної естетики. *Автореферат дисертації кандидата філософських наук*. Спеціальність 09.00.08 — естетика. Київ. 16 с.
- Щербань, О. О. (2004). Художній твір як символічна структура. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: альманах*. Київ: Видавничий центр КНЛУ. Випуск 13. С. 61–69.
- Юхимик, Ю. В. (2004). Античний мімезис в інтерпретації Платона і Арістотеля. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: альманах*. Київ: Видавничий центр КНЛУ. Випуск 13. С. 84–90.
- Юхимик, Ю. В. (2005). *Мімезис: естетико-мистецтвознавчий аналіз засадничого принципу класичного мистецтва: монографія*. Київ: Експрес. 177 с.

References:

- Cherepanyn, V. M. (2008). Transformatsiia vizantiiskoho ikonohrafichnoho kanonu v mystetstvi neklasichnoi estetyky [Transformation of the Byzantine iconographic canon in the art of non-classical aesthetics]. *Abstract of the dissertation of the candidate of philosophical sciences*. Specialty 09.00.08 — aesthetics. Kyiv. 16 p. (in Ukrainian)
- Collingwood, R. G. (1999). *Principy iskusstva: monografija* [Principles of Art: monograph]. Translated from English by A. G. Rakin, E. I. Stafieva (ed.). Moscow: Jazyki russkoj kultury. 328 p. (in Russian)
- Kucheriuk, D. Yu. (2010). Semiologhiia mystetstva: khudozhnii obraz, symbol, znak [Semiology of art: artistic image, symbol, sign]. *Estetyka: pidruchnyk*. L. T. Levchuk (ed.). 3-nd edition supplemented and revised. Kyiv: Tsentr navchalnoi literatury. P. 165–197. (in Ukrainian)
- Levchuk, L. T. (2010). Neklasichna estetyka: dosvid druhoi polovyny XX stolittia [Non-classical aesthetics: experience of the second half of the 20th century]. *Estetyka: pidruchnyk*. 3-nd edition supplemented and revised. Kyiv: Tsentr navchalnoi literatury. P. 401–435. (in Ukrainian)

- Shcherban, O. O. (2004). Khudozhnii tvir yak symbolichna struktura [A work of art as a symbolic structure]. *Aktualni filozofski ta kulturolohichni problemy suchasnosti: almanakh*. Kyiv: Vydavnychi tsestr KNLU. Issue 13. P. 61–69. (in Ukrainian)
- Yukhymyk, Yu. V. (2004). Antychnyi mimezys v interpretatsii Platona i Aristotelia [Ancient mimesis in the interpretation of Plato and Aristotle]. *Aktualni filozofski ta kulturolohichni problemy suchasnosti: almanakh*. Kyiv: Vydavnychi tsestr KNLU. Issue 13. P. 84–90. (in Ukrainian)
- Yukhymyk, Yu. V. (2005). *Mimezys: estetyko-mystetstvoznavchyi analiz zasadnychoho pryntsyphu klasychnoho mystetstva: monohrafiia* [Mimesis: an aesthetic and art-scientific analysis of the fundamental principle of classical art: a monograph]. Kyiv: Ekspres. 177 p. (in Ukrainian)

Maryna Ternova

Structural elements of an artistic work: creative and research innovations by R. J. Collingwood

Abstract. The article reconstructs the process of formation of the structural elements of an artistic work: mimesis – canon – style – image – form – artistic method, which in the logic of the historical and cultural movement of art have gained significant importance in relation to the process of reproduction of reality.

The specificity of the gradual introduction of these structural elements into both theoretical and practical circulation is shown in accordance with the development and complication of creative tasks of each specific art form. The specified structural elements were later evaluated as fundamental components of art history, and in a practical aspect, they were implemented in the process of creating artistic works and gave them those outlines that met the requirements of a certain historical period.

It is emphasized that the deformation of the outlined structural elements took place at the beginning of the 20th century, when numerous formalist trends began to take shape on European soil, the representatives of which consciously rejected either mimesis or image. It is noted that after the avant-gardes, the elements of the work of art were revised in the 70s of the 20th century by supporters of "postmodern" aesthetics.

The main theoretical principles of the monograph "Principles of Art" (1938) by the famous English philosopher, historian of science and art critic Robin George Collingwood (1889–1943), who proposed his own vision of the structural elements of an artistic work, which we evaluate as "creative and research innovations", are analyzed. In this article it is emphasized that, acting as an opponent of the vast majority of avant-garde experiments, the scientist consistently recreated the progressive "movement" of mimesis, canon, image and form in the dynamics of the historical and cultural process, for various reasons ignoring "style" and "artistic method".

Keywords: structural elements of an artistic work, mimesis, image-reflection, artistic method.