

Олександр Опанасюк



ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ:
структурна феноменологія
і типологія форм

Олександр Опанасюк

ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ:
структурна феноменологія
і типологія форм

Київ
Освіта України
2021

УДК 78.01+130.02
О-60

Надруковано за ухвали Вченої ради
Київського університету імені Бориса Грінченка
(протокол № 2 від 25 лютого 2021 р.)

Рецензенти:

Побережна Г. І., доктор мистецтвознавства, професор;
Шип С. В., доктор мистецтвознавства, професор.

Опанасюк О. П.

О-60 Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм:
монографія ; видання 2-ге, перероблене та доповнене. Київ :
ФОП Маслаков, 2021. 320 с.

ISBN 978-617-7993-53-6

У монографії представлено оригінальну концепцію структурної феноменології та типології форм художнього образу. На основі аналізу процесуального буття культури і мистецтва, принципів структурування психічних станів (творчих і містичних захоплень), особливостей формування художнього явища на феноменологічному і фізичному планах автор доводить, що динаміка цих процесів вибудовує одну й ту саму структуру, зміст якої характеризується закономірністю становлення тетрактиди. Аналіз континуального процесу дав можливість побудувати структуру художнього образу, простежити перспективу його субстанційного і процесуального буття, визначити основні типи форм, принципи модифікацій у цих формах та охарактеризувати шістнадцять типів формувань.

Книга адресована мистецтвознавцям, культурологам, філософам, митцям, педагогам і студентам вищих освітніх закладів, усім, хто цікавиться проблемами сучасного мистецтва.

УДК 78.01+130.02

ISBN 978-617-7993-53-6

© Опанасюк О. П., 2021
© Опанасюк О. П., 2004

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	6
------------------------	---

ЧАСТИНА ПЕРША

ПЕРСПЕКТИВА СТРУКТУРНОГО І ТИПОЛОГІЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ

Розділ I

Художній образ: рефлексія дослідження	13
1.1. Об'єктивація двох фундаментальних позицій щодо художнього і типологічного узагальнення.....	13
1.2. Розширення ракурсу спостереження фізичних та культурно-художніх явищ	26
1.3. Визначення художнього образу.....	32
1.4. Художній образ і культура	58

Розділ II

Циклостазія основних форм художнього образу	68
2.1. Вступ до розділу	68
2.2. Художній образ у контексті четверної структурної прогресії.....	77
2.3. Інтенціональна форма мистецтва та процесуальне буття культури.....	92
2.4. Узагальнення визначених позицій	100

ЧАСТИНА ДРУГА

ФЕНОМЕНОЛОГІЧНЕ БУТТЯ ТА СТРУКТУРНА ДИНАМІКА ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ

Розділ III

Психічна реальність і структурний принцип	111
3.1. Структурно-змістові аспекти ейдології О. Лосева	115
3.2. Феноменологічна сфера у структурі художнього образу	124
3.3. Структурна динаміка художнього образу	144
3.4. Плани буття та структурна динаміка художнього образу	152
3.5. «Єдине слово» у структурі художнього образу	163

Розділ IV

Формування цілісної структури художнього образу	171
4.1. Структура континуального процесу	172
4.2. Структура художнього образу	183

ЧАСТИНА ТРЕТЯ

ТИПОЛОГІЧНИЙ ВИМІР ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ

Розділ V

Структурна характеристика основних типів форм художнього образу	211
5.1. Вихідні позиції щодо структурної визначеності основних типів форм художнього образу	211
5.2. Структурно-змістові аспекти символічної, класичної, романтичної та інтенціональної форм художнього образу	216

Розділ VI

Модифікаційні процеси та утворення шістнадцяти

типів форм художнього образу 227

6.1. Структурно-змістова характеристика шістнадцяти
типів форм художнього образу 229

6.2. Символічна ідентифікація шістнадцяти
типів форм художнього образу 236

6.3. Характеристика смислового поля шістнадцяти
типів форм художнього образу 245

Розділ VII

Художньо-стильова аура інтенціональної форми 267

7.1. Стильовий розвиток музики та процесуальне буття
культури 268

7.2. Інтенціонально-стильові специфікації європейської
музики кінця XIX — початку XXI століття 277

7.3. Творчість В. Сильвестрова і М. Колесси:
інтенціонально-культурологічний зріз 284

ПІСЛЯМОВА 295

БІБЛІОГРАФІЯ 301

ПОКАЖЧИК ІМЕН 316

ПЕРЕДМОВА

У кожний період становлення Європейської культури набували актуальності питання, розв'язання яких відповідним чином висвітлювало зміст її розвитку, як і суспільного буття загалом. Однак жоден з них не мав можливості оперувати надбанням минулих віків такою мірою, як у наш час, коли одночасно співіснують філософські системи та мистецькі напрямки попередніх епох. А це означає, що на той час ще не можна було охопити цілісний зміст Європейської культури, оскільки вона була в активній фазі свого розвитку. Починаючи з ХІХ ст., ситуація поступово змінювалася, історичний процес кристалізує структурну динаміку її процесуального буття, і сьогодні ми вже можемо простежити й визначити закономірність такого становлення.

Важко не погодитися з точкою зору, згідно з якою сучасна Європейська культура знаходиться в заключній фазі розвитку. Оскільки вона досягла цього рівня, це вказує на те, що вона, так би мовити, опрацювала принципи пізнання, які свого часу сформувала в ту чи іншу епохи. Але що залишається? На сьогодні набуває чинності *інтроспекція*: ініціативній оптимізації, динаміці енергійного становлення протиставляється споглядання та підсумок пройденого шляху.

Ситуацію, яка склалася в Європейській культурі, можна порівняти з моментом, коли після прослуханого чи прочитаного художнього твору реципієнт ще перебуває під враженням звершеного, але поле простору, в якому художній образ здійснював свій розвиток, перейшло до згорнутого стану. Це немов би момент сутінок прожитого дня, тобто час, коли щось кінцево формується і з'являється можливість

визначення його змісту. Цілісність, яка в минулі епохи безпосередньо відчувалася й переживалася, тепер набуває конкретних рис; щось універсально-єдине, яке на початку становлення Європейської культури моделювалося проєктивним принципом розгортання, у ХХ–ХХІ ст. втрачає свою силу, натомість змістова *структурність* пережитого, на яку раніше не звертали увагу, виходить на передній план.

Аналогічне можна сказати про розвиток світової культури останніх тисячоліть, який на сьогодні також набуває конкретних рис і структурної визначеності. Крім цього, спостерігаємо намагання знайти спільний вектор розгортання культури й метакультури в цілому. Звідси можна зробити висновок: сучасність прагне досягнути суть цілісного культурного буття в його процесуальній, історичній та метаісторичній даності.

Оскільки категорія «художній образ» належить до універсальних понять, вона спроможна охопити найрізноманітніші форми суспільної площини, в тому числі й такі макроструктури, якою є певна культура і метакультура. Ця позиція підсилюється думкою про те, що смислові зміни, як і типологічні закономірності формування, найкраще простежуються на макрорівні, тобто в історичній і метаісторичній культурній перспективі. Відтак культура постає своєрідним базисом, на основі якої художній образ може виявляти і виявляє структурну динаміку своєї процесуальності.

До цього треба додати, що дослідження закономірностей становлення художнього образу й культури відкриває шлях до розуміння природи багатьох речей, оскільки можна сказати, що в основу існування різних явищ покладено один чи кілька принципів формування, які прагне виявити ця праця.

Очевидно, що забезпечити такий ракурс аналізу може фундаментальна основа, яка в монографії співвіднесена зі структурою *тетрактиди*.

Теоретико-методологічною основою дослідження художнього образу є принцип історизму в його циклічній визначеності та принцип структурно-сміслової детермінації (або ж принцип структурної зумовленості явищ). Перший передбачає його дослідження в межах циклічної динаміки становлення культури, а другий покликаний

виявити структурну модель художнього образу та структуральну градацію його субстанційного і процесуального буття.

Водночас необхідно зазначити таке. На основі аналізу процесуальності культури можна визначити особливі й типологічні аспекти художнього образу. Однак цього недостатньо для визначення його глибинної суті, як і структурної феноменології і типології його форм. Ця обставина вказує на необхідність аналізу субстанційного аспекту художнього образу, а також актуалізує аналіз його процесуального і структурального буття.

Дослідження художнього образу не може оминати його феноменологічного виміру, його моделювання і сприйняття у творчому акті, в свідомості людини. Оскільки в наш час неабиякої актуальності набувають питання співвідношення тонкого і фізичного планів, феноменологічних можливостей людини, немає сумніву в доцільності аналізу художнього образу і на цій основі.

Підсумовуючи сказане, можна конкретизувати пропонований ракурс дослідження художнього образу на основі визначених взаємозв'язаних завдань, вирішення яких сприятиме досягненню бажаного результату.

У монографії передбачається: 1) порівняння динаміки становлення різних культур і визначення оптимальної структури розвитку культури (історичний і метаісторичний аспекти); 2) визначення та структурно-змістова характеристика основних типів форм художнього образу; 3) аналіз і визначення принципів структурування творчого процесу; 4) визначення структурної моделі (структури) художнього образу; 5) аналіз можливості актуалізації єдиної структурної моделі у формуванні явищ культури, художнього образу і творчого процесу; 6) визначення принципів модифікацій в основних формах і на структурно-змістовому рівні характеристика градації процесуального буття художнього образу; 7) визначення типології художнього образу та окреслення смислового змісту його шістнадцяти типів форм; 8) визначення художньо-стильового змісту інтенціональної форми художнього образу.

Необхідно відзначити й те, що ця праця, дотримуючись стрижневої основи окреслених моментів, охоплює широке коло питань,

пов'язаних з феноменологією художнього образу. Це пояснюється складністю теми дослідження і новизною постановки проблеми.

У питаннях аналізу структурної динаміки культури і художнього образу автор спирається на принципові положення, сформульовані у працях Г. Гачева, Г. Геґеля, Л. Гумільова, Т. Куна, О. Лосева, А. Тойнбі, О. Шпенґлера, К. Ясперса, а також на давню та езотеричну філософію, яка позитивно розглядає ідею циклічного розвитку історії.

Значну роль у визначенні структурної феноменології і типології форм художнього образу відіграли праці Б. Асаф'єва, М. Бахтіна, В. Бичкова, Л. Виготського, М. Гайдеґера, Е. Гусерля, М. Мамардашвілі, Ф. Меррелл-Вольфа, Дж. Мішлага, В. Москаленка, О. Потєбні, С. Скребкова, А. Сохора, В. Татаркевича, Є. Торчинова, П. Успенського, Ю. Холопова, Т. Чередниченко, В. Шестакова, К.-Г. Юнга та праці, в яких аналізуються і характеризуються феноменологічні можливості людини.

ЧАСТИНА ПЕРША

**ПЕРСПЕКТИВА СТРУКТУРНОГО
І ТИПОЛОГІЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ
ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ**

«Людям кожного часу властиво досить гостро переживати те, що відбувається на їхніх очах. Події видаються винятково важливими, нове постає непомірно незвичним, контрасти — нестерпно різкими. З більшої часової відстані все виглядає зовсім інакше: *ars nova* важко відрізнити від *ars antique*, поліфонію Дюфаї зараховано до суворого письма разом з поліфонією Палестрини, а ми, можливо, невдовзі постанемо перед складністю провести межу між звучанням гармонії Берга і Рахманінова».

Юрій Холопов

(Холопов Ю. Н. *Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. Проблемы традиций и новаторства в современной музыке.* Москва: Советский композитор, 1982. С. 53)

«Дао пuste, але в застосуванні невичерпне... Я не знаю, ким воно породжене... Перетворення невидимого (*дао*) нескінченні... Дао народжує одне, одне народжує два, два народжує три, а три народжують всі істоти».

Лао цзи

(Дао дэ цзин / пер. и прим. Ян Хин-Шуна. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. С. 20, 22, 58) (IV, VI, XLII).

Розділ I

ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ: РЕФЛЕКСІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Об'єктивація двох фундаментальних позицій щодо художнього і типологічного узагальнення

Поняття «художній образ» належить до центральних категорій естетики. Його змістове поле формувалося впродовж багатьох століть. Однак, незважаючи на численні дослідження, феномен його буття й надалі викликає чимало запитань.

Зазначається, наприклад, що «...Категорія “художній образ” не піддається кінцевому визначенню, і навіть у межах певної історичної концепції образності будь-яке ґрунтовне визначення залишається незамкненим, позаяк воно охоплює внутрішню присутню мистецтву динаміку та парадоксальність»¹.

Намагаючись охопити цілісність явища художнього образу, багато авторів переконується, що зіштовхується з аналізом **інваріантної смислової структури**, яка в конкретних випадках зазнає видозмін. Зокрема, К. Горанов наголошує, що такі спроби фактично обертаються аналізом інваріантної суті «художньої свідомості, яка при цьому проявляється завжди історично, завжди у зміні, тому що сама вона є певний соціальний процес»².

Аналогічно висловлюється Г. Гачев: «Під образом ми розуміємо *художню цілісність*, незалежно від того чи то метафора, чи епопея “Війна і мир”. Співвідношення в ньому різних сторін — чуттєвого і раціонального, пізнавального й дієво-творчого — чітко відобра-

¹ Горанов К. Художественный образ и его историческая жизнь / под общ. ред. Л. М. Мариупольской. Москва : Искусство, 1970. С. 15.

² Там само. С. 16.

жає і безпосередньо пов'язане з типом стосунків між особистістю та суспільством в кожному епоху (курсив мій. — О. О.)»³.

На те саме натрапляємо в Е. Гусерля, котрий концепцію буде на іншій основі: «...Але саме в цій єдності, у вільній варіації, що безперервно по-новому формується, виявляється необхідно стійке, *інваріантне*, яке зберігає в іншому незмінну самототожність, загальну суть. З цією суттю пов'язані всі "можливі" зміни прикладів і всі зміни цих змін. Цим *інваріантом* є онтична сутнісна форма (*апріорна форма*), *ейдос*, який відповідає прикладу в будь-якій варіації» (курсив мій. — О. О.)⁴. Хоча Гусерль не торкається питання зміни художнього образу в історичній площині, проте також фіксує моменти єдності, інваріантності та їхніх можливих видозмін.

Приналежні до різних позицій цитати приблизно однаково виражають зміст основної проблематики художнього образу, а саме — питання його а) *внутрішньої суті (інваріанта)*, б) *сміслових змін*, в) *художньої цілісності*. Оскільки перший і третій моменти певною мірою можна розглядати в одній площині, це вибудовує класичну бінарну модель: перший і третій (моменти) висвітлюють цілісність явища художнього образу, інваріантна структура якого є смисловим субстратом, а другий пов'язаний з можливостями множинного аспекту його видозмін. Звідси й два шляхи дослідження художнього образу: 1) безпосередній аналіз його феномену; 2) аналіз його множинно-сміслових маніфестацій, у контексті чого робиться відповідне узагальнення. В обох випадках мета пізнання передбачає визначення загального, покладеного в основу буття художнього образу в цілому.

Історичний розвиток показує, що увага або схильність до інтуїтивно-чуттєвого (ірраціонального, містичного) і логічного (раціонального, реалістичного) методів пізнання були центральними величинами у філософсько-естетичних дослідженнях, підвалинами

³ Гачев Г. Д. Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа. Ч. 1. Москва : Искусство, 1972. С. 3.

⁴ Husserl E. Formale und transzendente Logik. Versuch einer Kritik der logischen Vernunft ; Text nach Husserliana XVII. Hamburg, 1992. P. 255.

для формування відповідних методологічних засад у концепціях різних епох та культур. Своєрідним виразником розвитку суспільної думки за цими напрямками є філософія Платона та Аристотеля.

У діалогах Платон говорить про *ейдос*, який тлумачить як справжню сутність, що існує поза матеріальним світом і не залежить від нього; ейдоси об'єктивні, тоді як матеріальний світ їм підпорядкований. Усі речі є поєднанням апріорної ідеї з пасивною матерією. У трактаті (діалозі) «Федон» подається принцип буття речі: «...знаєш лише єдиний шлях, яким виникає будь-яка річ, — це її причетність до особливої сутності, з якою вона має бути пов'язаною...»⁵. У «Федрі» Платон говорить про вічну круговерть ідей та речей, про падіння ейдосів, тобто про втілення їх у речах на землі; земне життя трактується як породження небесної моделі, яка прагне знову повернутися на своє ідеальне місце⁶. Відтак створення художнього твору — це пригадування образу небесного ідеалу, який до свого падіння в матерію знала душа людини та який вона прагне наслідувати у творчій діяльності: «...але душа, котра ніколи не бачила істини, не сприйме такого образу (досконалості. — *О. О.*), адже людина має досягти [її] відповідно до ідеї, яка виникає від багатьох відчуттів, але які можна звести до єдиного. А це є пригадування того, що колись бачила наша душа, коли вона була супутницею бога, звисока дивилася на те, що ми тепер називаємо буттям...»⁷.

Виходячи з цього, філософ формує своє ставлення до мистецтва в цілому: воно породжує «тіні-тіней», «наслідування-наслідування». Зокрема, у підрозділі «Мистецтво як наслідування наслідуванню ідеї (ейдосу)» (діалог «Держава»: 596b-598d) Платон зазначає, що хоча існує

⁵ Платон. Федон. *Платон. Собрание сочинений* : в 4 т. Т. 2 / общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи ; примеч. А. Ф. Лосева и А. А. Тахо-Годи ; пер. с древнегреч. Москва : Мысль, 1993. С. 60.

⁶ Платон. Федр. *Платон. Собрание сочинений* : в 4 т. Т. 2 / общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи ; примеч. А. Ф. Лосева и А. А. Тахо-Годи ; пер. с древнегреч. Москва : Мысль, 1993. С. 135–191.

⁷ Там само. С. 158.

багато речей, проте кожна з них існує завдяки одній ідеї; водночас наголошується: «...майстер створює ту чи іншу річ, вдивляючись в її ідею... жоден майстер не створює саму ідею»⁸. На простому прикладі дзеркала Платон пояснює свою позицію: «...візьми дзеркало і води ним в різні сторони — відразу ж у тебе вийде і Сонце, і все, що на небі, і земля, і ти сам... — Так, але все це буде лише видимість, а не справді існуючі речі... — Оскільки він (тесля. — О. О.) робить не те, що є, він не створить справжню сутність; він створить лише подібне, але не саме існуюче...»⁹. Філософ вирізняє трьох авторів речей: Бога, який створює «єдину річ за своєю природою», живописця і тесля (597c–d). Водночас, якщо тесля є майстром створювати речі, вдивляючись в ідею (за зразком певної ідеї), то живописець перебуває на третьому місці, він — «...наслідувач творинь майстрів» (або ж наслідувач реальних фізичних явищ і речей, які самі існують як проекція вищої ідеї). Аналогічно позиціонується й драматург: «Отже, таким буде і творець трагедій: поязяк він наслідувач, він, звісно, перебуває на третьому місці від царя і від істини; аналогічно як і всі інші наслідувачі»¹⁰.

До зазначеного необхідно додати міркування Платона щодо вираження у мистецтві дійсності чи її суб'єктивної для митця видимості. Діалог Сократа з його опонентами (Главкон, Полемарх, Фрасимах, Адімант, Кевал) завершується висновком: «Отже, наслідувальне мистецтво далеке від дійсності. Тому-то, здається мені, воно й може відтворити все, що завгодно: адже воно ледве-ледве торкається будь-якої речі, та й тоді виходить лише тьмяне її відображення...»¹¹.

Таким чином, у філософській концепції Платона окреслюється **бінарна структура художнього образу**, визначальна функція якого

⁸ Платон. Государство. Платон. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 3 / пер. с древнегреч. ; общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи ; авт. вступ. ст. и ст. в примеч. А. Ф. Лосев ; примеч. А. А. Тахо-Годи. Москва : Мысль, 1994. С. 390.

⁹ Там само. С. 390–391.

¹⁰ Там само. С. 392.

¹¹ Там само. С. 393.

розміщується у вищій сфері і осягнення якої передбачає безпосереднє спрямування свідомості до її смислової субстанції.

Для Аристотеля ідея щодо базування мистецтва на основі наслідування також є провідною. У «Поетиці» філософ стверджує, що всі мистецтва вдаються до наслідування. Розрізняючи засоби, за допомогою яких воно відбувається (1447а–1447в), Аристотель говорить, що наслідування відбувається за відношенням певних узагальнених позицій чи явищ (1448а):

«А що всі поети зображають людей у дії, то ці останні конче повинні бути або добрими, або поганими, бо характери майже завжди відповідають цим ознакам — адже щодо характеру люди відрізняються поміж собою або вадами, або чеснотами. Отже, й зображати треба або кращих за нас, або гірших, або таких, як ми, подібно до того, як це роблять живописці...»¹².

Водночас узагальнення суті явищ та їхнє осягнення передбачає протилежну перспективу, ніж ту, якої дотримується Платон. Аристотель заперечує теорію ейдосів як самостійних сутностей та першої ідей явищ і речей Платона з різних причин. По-перше, за Аристотелем, «...ейдосів приблизно стільки ж або й не менше, ніж самих речей»; жодні доводи, що «...ейдоси існують, непереконаливі», позаяк «... доводи на користь ейдосів деактуалізують те, існування чого для нас важливіше від самих ідей...»¹³. По-друге, найбільшою проблемою є питання: «...яке значення мають ейдоси для речей, що сприймаються чуттєво — для вічних, чи для тих, що виникають та мінливіх»¹⁴. Ця ж позиція (обстоювання автономності ейдосів) нічого не дає «...ні для пізнання всіх інших речей (адже вони й не суть цих речей, інакше вони були б у них), ні для їхнього буття (оскільки вони не містяться в приналежних їм речах)». Відтак «...варто, вірогідно, вважати неможливим, щоб окремо одне від одного існували сутність і те, суттю

¹² Аристотель. Поетика / пер. зі старогрецької Б. Тена; передм. та прим. Й. Кобова. Харків : Фоліо, 2018. С. 49.

¹³ Аристотель. Метафізика. *Аристотель. Сочинения* : в 4 т. Т. 1 / ред. В. Ф. Асмус. Москва : Мысль, 1976. С. 86–87.

¹⁴ Там само. С. 87.

чого вона є; тому як можуть ідеї, коли вони є суттю речей, існувати окремо від них?»¹⁵.

За Аристотелем, кожна річ є конкретним буттям і характеризується взаємодією матерії та форми (ейдосу, морфе). Остання утворює з потенційного буття (першоматерії та п'яти елементів) дійсне, реальне буття, яке і є зазначена єдність. Форму Аристотель розуміє як «окреслення-образ... (ейдос)»¹⁶. Проблему одиничного і загального він розв'язує на основі співвідношення двох сторін дійсності. Поняття «загальне» філософ прирівнює до ейдосу одиничних об'єктів¹⁷. Питання художньої творчості Аристотель також розглядає в контексті змісту і форми. Водночас художність оцінюється відповідно до міри відображення внутрішніх взаємозв'язків, характерних для дійсності, тобто з точки зору правдивості зображення. Творчість же визначається мірою проникнення людини до суті явища, що зображується: «...мисляче мислить форми в образах (phantasmata), і якою мірою йому в образах прояснюється, до чого треба спрямовуватися і чого треба уникати, такою ж мірою воно приходить у рух і до відсутності відчуття щодо наявності цих образів»¹⁸.

Отже, у філософській концепції Аристотеля також вибудовується **бінарна структура художнього образу з визначенням головної функції у вищій сфері, проте її осягнення передбачає рух свідомості знизу вгору.**

Свого часу на характерність двох позицій звернув увагу Г. Гайне, який писав: «Платон і Аристотель! Це не тільки дві системи, але й

¹⁵ Там само. С. 87–88.

¹⁶ Там само. С. 189.

¹⁷ «...А крім того, те, що одне, не може в один і той же час бути в багатьох місцях, натомість як загальне може бути в один і той же час у багатьох місцях; тому зрозуміло, що ніяке загальне не існує окремо, поза одиничними речами.

Щодо тих, хто визнає ейдоси, то вони, частково праві, приписуючи їм окреме існування, позаяк вони сутності, частково ж помиляються, називаючи ейдосом єдине у множинному». Там само. С. 220.

¹⁸ Аристотель. О душе. *Аристотель. Сочинения* : в 4 т. Т. 1 / ред. В.Ф. Асмус. Москва : Мысль, 1976. С. 438–439.

типи двох різних людських натур, які з незапам'ятних часів одягнені в найрізноманітніший одяг, тою чи іншою мірою протистоять один одному... Які б імена не виникали на авансцені історії, розмова безперечно йде про Платона та Аристотеля... Натури мрійливі, містичні, платонівські з глибини своєї душі виявляють християнські ідеї та відповідні для них символи. Натури практичні, які все зводять до порядку, аристотелівські, будують із цих ідей та символів міцні системи...»¹⁹.

Правдивість спостереження Г. Гайне є очевидною. Перед нами універсальні типи мислення, дві системи обґрунтування суті явищ, а отже, і два типи узагальнення. Незважаючи на те, що Г. Гегель у XIX ст. формує розгорнуту теорію художнього образу, в якій визначає три типи його форм — символічну, класичну та романтичну, — однак до наших днів характеристика мистецьких явищ часто здійснюється на основі цих двох позицій.

Прикладом можуть бути поняття «аполлонічне» і «діонісійське» Ф. Ніцше²⁰, «інтроверсія» й «екстраверсія» К.-Г. Юнга або будь-які смислові опозиції, дотичні до змісту окресленої бінарної структури. Подібне трапляється в праці В. Разумного «Про природу художнього узагальнення», в якій типове аналізується в контексті ідеалу, життєвої правди, виразовості, співвідношень нового і традиції. Наслідком аналізу є два визначені типи художнього узагальнення — реалістичний і риторичний (ідеальний), які автор простежує в різних епохах та культурах²¹. У книзі О. Мигунова «Художній образ. Естетичний аналіз» має місце бінарний принцип розмежування смислової суті художнього образу. На основі аналізу співвідношень типового — індивідуального, об'єктивного — суб'єктивного, раціонального —

¹⁹ Цитується за книгою: Юнг К. Г. Психологические типы / пер. с нем. С. Лорие, перераб. и доп. В. Зеленским ; под общ. ред. В. Зеленского. Москва : Университетская библиотека, 1996. С. 29.

²⁰ Ніцше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм / пер. с нем. Г. А. Рачинского. Москва : Академический Проект, 2007. 166 с.

²¹ Разумный В. А. О природе художественного обобщения. Москва : Изд-во социально-экономической лит-ры, 1960. 144 с.

емоційного, матеріального — ідеального автор вибудовує смисловий простір своєї концепції²².

На розповідальний і подієвий типи розвитку в музиці вказує В. Медушевський²³. У статті «Художня картина світу в музиці» цей автор говорить про два типи «Я»: «художнє Я» і «споглядальне Я»²⁴. У фундаментальній праці «Духовний аналіз музики» Медушевський обстоює два змісти, які необхідно брати за основу аналізу музики. Зміст 1 «...народжується в результаті перебування людського духу перед Богом», зміст 2 постає як результат «перебування людського духу перед світом»²⁵. Водночас зміст 1 «...має в собі онтологічну міць буття, яка не від нас, але пронизує, просвітлює і зігріває нас красою вічності»²⁶. Очевидно, що зміст 1 спрямований до вищого та феноменологічне бере за основу аналізу конкретного і відповідного його узагальнення, тоді як зміст 2 спрямований на реальний світ, у якому аналіз речей здійснюється на основі узагальнення їхніх конкретних рис.

Те саме бачимо у праці С. Людкевича «Дві проблеми розвитку зображальності»; вчений говорить про наслідування та чуттєве вираження, що можна трактувати як зображальний і виражальний типи музичного мистецтва²⁷. У праці «Художній образ і гносеологічна специфіка мистецтва» в розділі «Типи гносеологічних образів» А. Андреев говорить про «А-образ» і «В-образ»²⁸, які співзвучні з типами

²² Мигунов А. С. *Художественный образ. Эстетический анализ*. Москва : МГУ, 1980. 90 с.

²³ Медушевский В. В. *О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки*. Москва : Музыка, 1976. 254 с.

²⁴ Медушевский В. В. *Художественная картина мира в музыке. Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения*. Ленинград : Наука, 1986. С. 82–99.

²⁵ Медушевский В. В. *Духовный анализ музыки. Учебное пособие в двух частях*. Москва : Композитор, 2014. С. 57.

²⁶ Там само. С. 58.

²⁷ Людкевич С. П. *Дослідження і статті*. Київ : Музична Україна, 1976. 214 с.

²⁸ Андреев А. Л. *Художественный образ и гносеологическая специфика искусства*. Москва : Наука, 1981. 193 с.

світосприйняття Платона й Аристотеля. У книзі Н. Малініної «Діалектика художнього образу»²⁹ подано детальний аналіз еволюції його категорії, але серед багатьох розглянутих концепцій важко знайти характеристику художнього образу, побудовану за іншими канонами, ніж за окресленими вище двома принципами типології. Тобто в багатьох випадках присутня проєкція бінарних архетипів на смислові рівні художнього узагальнення чи концептуального обґрунтування.

Коли ж ідеться про менший рівень узагальнення, ми часто зіштовхуємося з поширеною практикою довільної емпірики: художнє узагальнення здійснюється на основі суб'єктивно визначених типових образів для певного мистецького явища³⁰.

Підсумовуючи сказане щодо двох фундаментальних позицій художнього узагальнення, можна констатувати таке. В обох випадках виявляють значимість *дві типологічні установки* спостереження, а отже, і розуміння й вираження суті об'єкта.

Перша (установка) передбачає пізнання явищ на основі проєкції свідомості, так би мовити, зверху до низу, з феноменологічної сфери, яка не завжди доступна для вербальної характеристики, до фізичної, на основі чого визначається зміст цілого та його складових. Першу позицію можна розглядати й на основі інтенціональності, або ж, як визначає зміст цього поняття Е. Гусерль, установки «бути свідомістю про...»: «Під інтенціональністю ми розуміли властивість переживання "бути свідомістю чого-небудь"... Інтенціональне переживання —

²⁹ Малинина Н. Л. Диалектика художественного образа. Владивосток : Изд-во Дальнев. ун-та, 1989. 144 с.

³⁰ Прикладом є праці: Дремов А. К. Художественный образ. Москва : Советский писатель, 1961. 408 с.; В'язовський Г. А. Літературно-художній тип і його прототипи. Київ : Державне вид-во художньої літ-ри, 1962. 74 с.; Рубанович А. Л. Типология художественного образа. Иркутск : Изд-во Иркутского университета, 1984. 158 с.; Манн Ю. В. Диалектика художественного образа. Москва : Советский писатель, 1987. 320 с.; Шляхова Н. М. Художній тип. Соціальна і духовна характерність. Літературознавчі статті. Одеса : Маяк, 1990. 256 с.