

thenticity and meaningful use of identity, through a broad based and holistic approach. This progression involves a paradigm shift in the nature of cultural dependence – from relying primarily on universal globally imported cultural criteria, to more specific, locally based, and the referencing of native traditions, rituals and symbolism. It is necessary to look further and include values such as authenticity, aesthetics, affectivity and compatibility, and to see the real value of culture as designing through the lens of humanity, to create memorable experiences, and emotionally rewarding objects [3].

Following these prominent ideas, there is assurance in the vast perspectives of design cultural history research. And after the discursive levels of historiography, theory and methodology, there is a need to talk about epistemological level of design culture perception.

REFERENCES / СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Attfield J. Beyond the Pale: Reviewing the Relationship between Material Culture and Design History / J. Attfield. // *Journal of Design History*. – 1999. – С. 373–380.
2. Calvera A. Local, Regional, National, Global and Feedback: Several Issues to Be Faced with Constructing Regional Narratives / A. Calvera. // *Journal of Design History*. – 2015. – С. 371–383.
3. Carlson D. Design + Culture – A Return to Fundamentalism? [Electronic resource] / D. Carlson // *David Report*, Issue 13. – 2011. – Retrieved from: <http://davidreport.com/the-report/design-culture-time-cultural-fundamentalism/>.
4. Fallan K. *Design History: Understanding Theory and Method* / K. Fallan. – New York: Oxford Press, 2010. – 224 c.

5. Julier G. From Visual Culture to Design Culture [Electronic resource] / G. Julier // *Design Issues: Volume 22, Number 1*. – 2006. – Retrieved from: <http://www.designculture.info/reviews/ArticleStash/GJVisCultDesCult.pdf>.
6. Julier G. *The Culture of Design*, 3rd edition / G. Julier. – Los Angeles: Sage, 2014. – 672 c.
7. Margolin V. *Design History and Design Studies* / V. Margolin // *Design studies: A reader* / Victor Margolin. – New York: Oxford Press, 2009. – С. 34–41.
8. Walker J. *Defining the Object of Study* / J. Walker // *Design studies: A reader* / J. Walker. – New York: Oxford Press, 2009. – С. 42–48.

REFERENCES (APA)

1. Attfield, J. (1999) Beyond the Pale: Reviewing the Relationship between Material Culture and Design History. *Journal of Design History*, 12/4, 373–380.
2. Calvera, A. (2015) Local, Regional, National, Global and Feedback: Several Issues to Be Faced with Constructing Regional Narratives. *Journal of Design History*, 18/4, 371–383
3. Carlson, D. (2011) Design + Culture – A Return to Fundamentalism? Retrieved from <http://davidreport.com/the-report/design-culture-time-cultural-fundamentalism/>
4. Fallan, K. (2010) *Design History: Understanding Theory and Method*. New York, Oxford Press
5. Julier, G. (2006) From Visual Culture to Design Culture. *GA Design*, 22(1), 64–76. Retrieved from <http://www.designculture.info/reviews/ArticleStash/GJVisCultDesCult.pdf>
6. Julier, G. (2014) *The Culture of Design*, 3rd edn., Los Angeles, Sage
7. Margolin, V. (2009) *Design History and Design Studies*. In *Design studies: A reader*. Edited by hazel Clark and David Brody (pp. 34–41). New York, Oxford Press.
8. Walker, J. (2009) *Defining the Object of Study*. In *Design studies: A reader*. Edited by hazel Clark and David Brody (pp. 42–48). New York, Oxford Press.

Received Editorial Board 18.05.17

Є. О. Буцикіна, канд. філос. наук, асист.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна

ТЕОРЕТИЧНЕ ТА МЕТОДОЛОГІЧНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ КУЛЬТУРИ ДИЗАЙНУ

Стаття присвячена введенню нових теоретичних основ і методологічних концепцій з галузі, відомої як науково-технічні дослідження, та обговоренню їх потенціалу для розробки історії дизайну. У статті здійснюється порівняльний аналіз понять дизайну та культури, що забезпечує можливість розробки комплексної концепції "культури дизайну". Дослідження показує, що дизайн може розглядатися як соціальне і культурне явище, історики дизайну вважають, що соціологія та історія технології можуть забезпечити відповідну теоретичну основу й методологічний інструментарій для вивчення дизайну не лише в якості аспекту історії мистецтва. У статті представлені основні поняття з галузі науково-технічних досліджень, які мають важливе значення для розробки історії та культури дизайну, увага зосереджується на акторно-мережеві теорії, сценарному аналізі та теорії одомашнення.

Ключові слова: дизайн, культура дизайну, історія дизайну, історія мистецтва, акторно-мережева теорія, сценарний аналіз, теорія одомашнення.

Е. А. Буцикіна, канд. філос. наук, ассист.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ КУЛЬТУРЫ ДИЗАЙНА

Статья посвящена введению новых теоретических основ и методологических концепций из области, известной как научно-технические исследования, и обсуждению их потенциала для разработки истории дизайна. В статье осуществляется сравнительный анализ понятий дизайна и культуры, обеспечивающий возможность разработки комплексной концепции "культуры дизайна". Исследование показывает, что дизайн может рассматриваться как социальное и культурное явление, историки дизайна полагают, что социология и история технологии могут обеспечить соответствующую теоретическую основу и методологический инструментарий для изучения дизайна не только в качестве аспекта истории искусства. В статье представлены основные понятия из области научно-технических исследований, имеющие важное значение для разработки истории и культуры дизайна, внимание сосредоточивается на акторно-сетевой теории, сценарном анализе и теории одомашнивания.

Ключевые слова: дизайн, культура дизайна, история дизайна, история искусства, акторно-сетевая теория, сценарный анализ, теория одомашнивания.

УДК 130.2

М. М. Бровко, д-р філос. наук, проф.
Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського
вул. Городецького, 1/3, м. Київ, 01001, Україна
e-mail: brovko-mm@ukr.net

КУЛЬТУРОТВОРЧІ ВИМІРИ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ

Дослідження культуротворчих вимірів художнього образу є актуальною проблемою естетичної науки внаслідок того значення, якого набувають мистецькі образи в сучасній культурі, а також нових культуротворчих підходів до сфери мистецтва, котрі зумовлені новими реаліями у сфері культурного буття людини у світі. У вітчизняній науці є усталеною і загальноприйнятною тезою про те, що мистецтво, переважно у своїй образній формі, стає активною культуротворчою силою, що безпосередньо діє на духовно-емоційний світ людини. Водночас, на нашу думку, культуротворча активність мистецтва може виявлятися і поза безпосередньо образним втіленням художньої ідеї. Твір мистецтва у своєму змісті здатний відбити науково-теоретичні, моральні, правові й інші

© Бровко М. М., 2017

суспільні ідеї, які можуть впливати на людей саме в такій їх іпостасі. Значною мірою спираючись на сучасну, і не лише сучасну, мистецьку практику, а також враховуючи теоретичні напрацювання, ми можемо впевнено говорити про рівні образності і рівні активності культуротворчої природи мистецтва.

Ключові слова: культуротворчість, художній образ, рівні образності, активність мистецтва, твір мистецтва.

Постановка проблеми. Звернення до питання вимірів художнього образу залишається надзвичайно актуальним у просторі сучасних естетико-культурологічних досліджень зважаючи на надзвичайно важливу роль мистецької образності у процесі культуротворення. Як зазначається в монографії сучасної дослідниці К. Шевчук, "образне висловлення в деяких випадках (стосується це головним чином якісного світу) є найефективнішим засобом передачі знання" [7, с. 226]. Твори мистецтва є ретрансляторами моральних, правових, релігійних та інших світоглядних ідей, що впливають на формування культурного простору людини.

Слід зазначити, що менш ефективними, але це знову ж таки лише в певних вимірах, виявляються ті рівні активності мистецтва, його культуротворчий потенціал, котрі є, з одного боку, чимось таким, що відрізняє їх від засобів науки, моралі, права, релігії тощо, а з іншого, виводять за межі художнього образу як цілого, що втілюється в конкретному творі мистецтва. Мова йде у даному випадку про рівні образності мистецтва, його активного культуротворчого буття в структурі соціокультурної реальності. Важливим буде зауважити, що така диференціація здійснюється у межах самого мистецтва, яке в усіх виявах є насамперед художньо-образною духовною структурою, котра відображає як внутрішній, так і зовнішній світ людини. Як вірно зазначає С. П. Стоян, "мистецтво, у тому числі й образотворче, постає складним феноменом, завдяки якому людина створює уявлення про себе і світ у чуттєвих, наочних образах, в яких водночас міститься й інформація про навколишню дійсність, і відображається внутрішній світ митця" [6, с. 261]. Якщо спробувати навіть суто теоретично розірвати цілісність художнього образу, то це досить непроста справа як з позицій загальнометодологічного підходу, так і конкретно-естетичного аналізу.

Будемо справедливими, коли зазначимо, що науково-теоретична обґрунтованість специфіки природи мистецтва іще не так давно безпосередньо пов'язувалась із цілісним художнім образом і зумовлювалась значною мірою постулатом, суть якого зводилася до того, що у своїх об'єктивних тенденціях мистецтво дійсно передовсім на шляхах розвитку в реалістичному руслі. Все інше, особливо західне мистецтво ХХ–ХХІ століть, яке у своїй динаміці було далеким від принципів реалізму, вважалося сурогатом культури, відхиленням від магістрального шляху розвитку справжнього мистецтва. У художніх пошуках митці поза рамками реалізму намагались знайти такі засоби, які б дозволили по-новому підійти до проблем духовного буття людини, осмислення духовно-перетворювального, культуротворчого, трансформаційного потенціалу мистецтва, що так чи інакше спрямоване на зовнішню предметність, підпорядкування її людським соціокультурним смислам і значенням. Окреслений шлях пов'язаний із виходом на авансцену сучасної культури поп-арту. І навіть у рамках самого реалізму стали спочатку несміливо, а потім усе впевненіше пробиватись тенденції до більшого урізноманітнення художньо-виражальних засобів, що виводило його на інший, вищий рівень художньої образності і, відповідно, соціокультурної активності. Досить специфічне тлумачення активно-перетворювальної, трансформаційної природи мистецтва і його образної культуротворчої природи пропонує мистецтво авангарду. В епоху постіндустріальної культури мистецтво зазнає суттєвих

трансформацій. Як вірно показує Р. Русін, "все більшого значення набувають комп'ютерні методи виробництва артефактів, які найбільш яскраво свідчать про те, що "просунуте мистецтво" прагне не наслідувати життя, а бути ним, формуючи ігровий, альтернативний тип особистості. Постіндустріальна культура в цілому орієнтована на світ уяви, сновидінь, підсвідомого, якнайбільш відповідного хаотичності, абсурду, ефемерності постмодерністської картини світу" [4, с. 137].

Значною мірою спираючись на сучасну мистецьку практику, а також враховуючи теоретичні напрацювання, ми можемо впевнено говорити про рівні образності і рівні активності культуротворчої природи мистецтва. Про рівні образності і, відповідно, активності слід говорити тому, що не одне й те ж, коли під образом розуміють увесь твір мистецтва і окремі образні засоби: метафори, алегорії, порівняння тощо, що однаково притаманні і мистецтву, і науці, і релігії й іншим формам духовності людини. Щодо релігії, права, моралі та інших форм духовності, то це менш розроблена проблема, а відносно порівняння мистецтва і науки існують значні теоретичні дослідження. Складалась певна традиція в естетичній науці, коли художній образ переважно досліджується як специфічна форма відображення дійсності. На цьому шляху естетика має значні досягнення. Вивчаються форми відображення, художньо-естетичні способи ідеального відтворення об'єктивної реальності, досліджуються через співставлення образності в мистецтві і понятійності в науці художня і теоретична діяльність.

Раніше до художнього образу застосовували передусім методологію, сформовану в межах філософської теорії відображення, й інтерпретували його переважно в суто споглядально-відображувальному, а фактично в пасивному плані. З розробкою культурологічної методології відкрилась небачена раніше можливість дослідити активні, культуротворчі форми буття образу в структурі сучасного соціуму. На образ подивились не лише як на пасивну форму віддзеркалення всього того, що потрапляє до "поля зору" мистецтва, а як на специфічну форму конденсації соціально-історичного досвіду культури, а значить, стало можливим побачити зворотний, активно-трансформаційний, культуротворчий вплив мистецтва на всі сфери людського життя. Виявилось, що художній образ має специфічні параметри активно-трансформаційного функціонування у структурі соціокультурної реальності, що він постійно виходить у своїй дії за межі мистецтва, де його самодостатність виявилась значною мірою умовною.

Аналіз досліджень і публікацій. Розробка цих та інших проблем, пов'язаних із природою художнього образу, одержала розвиток у працях цілого ряду вчених, наприклад в монографіях М. М. Бахтіна, В. В. Бичкова, Г. Д. Гачева, К. Горюнова, К. М. Долгова, В. В. Кожінова, Л. Т. Левчук, Ю. Г. Легенького, Ю. М. Лотмана, В. І. Мазепа, В. І. Панченко, О. П. Поліщук, Р. М. Русіна, С. П. Стоян та ін. Мова йде про підхід до художнього образу, який сформувався в межах розвитку методології культури і який прокладав свій шлях у тісній взаємодії естетики і філософії. Позначилось це на підході до усієї естетичної проблематики і, звичайно, справило значний вплив на розуміння місця, ролі і природи художнього образу.

Із розгортанням у сучасній вітчизняній науці дискурсу постмодернізму потужно заявила про себе концепція Ж. Бодрійяра, у якій ключовим поняттям стає

поняття "симулякр". У порівнянні з поняттям відображення поняття "симулякр" кардинально міняє уявлення про природу мистецтва, і, звичайно, у зв'язку з проблемою активно-трансформаційної, культуротворчої природи мистецтва виникає в естетичній науці інша ситуація, яка потребує окремого дослідження.

Мета статті полягає у тому, щоб з'ясувати культуротворчий потенціал художнього образу, що фокусує в собі найважливіші сутнісні параметри культуротворчого потенціалу мистецтва в цілому.

Художній образ завдяки своєму змісту постійно входить у структури соціальної практики.

Аналіз художнього образу внаслідок об'єктивних причин, що зосереджені в природі цього стрижневого компонента мистецтва, виводить дослідження на якісно інший рівень. При цьому слід зазначити те, що художній образ може бути предметом наукового інтересу з різних аспектів. З одного боку, художній образ виступає як готовий результат відповідної діяльності, а з іншого – він постає не лише для його сприйняття окремим індивідом як "образ-процес", а й для суспільства в цілому або багатьох індивідів. Точніше кажучи, саме в його активному бутті в соціумі він якраз і виявляє себе в якості культурно-духовного феномена, що перебуває в стані постійного пульсування, життя, яке з кожним новим поступом культури набуває все нових смислосзначимих форм свого буття.

Виклад основного матеріалу дослідження. Для того щоб накреслити шляхи аналізу художнього образу як особливого феномена культури, його культуротворчого потенціалу, потрібно передовсім розібратись з тим, що собою являє образ як цілісне культурно-духовне утворення, якому притаманні певні властивості, якості, котрі відрізняють його від усіх інших духовних феноменів. Звичайно, для цього обов'язково потрібно з'ясувати структурно-типологічні особливості, котрі, з одного боку, характеризують його як специфічну складову мистецтва, а з іншого – містять у собі те, що постійно виводить художній образ за межі мистецтва.

Ті особливості образу, які розривають його внутрішньо-змістовні межі і виходять у світ екстеріорних закономірностей соціокультурного буття людини, зумовлюють вияви якостей, котрі стверджують його насамперед як феномен культури. У цьому плані необхідна відповідна термінологічно-понятійна "операція", котра здатна забезпечити з позицій категоріально-методологічного інструментарію проникнення в сутність процесів культурно-історичного функціонування художнього образу.

У матеріалах дослідження сучасного стану проблеми художнього образу ми знаходимо досить установлену класифікацію функціональних етапів, або стадій, розгортання образу. У більшості наукових досліджень переважно виділяють "трьохфазну" схему руху художнього образу. Відповідно вивчають у своїх художньо-функціональних характеристиках "образ-процес", "образ-твір", "образ-сприйняття". Однак ця схема поряд з важливими позитивними моментами має і низку недоліків, котрі обмежують можливості аналізу художнього образу в ряді надзвичайно суттєвих його виявів. Вона не дозволяє проаналізувати художній образ як цілісний феномен культуротворчого буття людини. У ній на першому місці стоять ті об'єктивно важливі аспекти, котрі дійсні в параметрах взаємодії індивідуалізованого твору мистецтва і окремого індивіда, точніше кажучи, в межах, що охоплюються поняттям "художнього сприйняття". Підкреслимо, що це надзвичайно важливий, цікавий предмет естетичного дослідження, але він жодною мірою не здатний замінити категоріально-методологічний інструментарій, котрий зміг би зафіксувати закономірності соціокультурної

активності художнього образу. Тому потрібно сформулювати адекватне поняття, котре було б спроможне виконати місію термінологічно-понятійного інструмента осягнення типологічних особливостей активного буття художнього образу в структурі культурно-історичної реальності, його культуротворчого потенціалу.

На нашу думку, це може бути поняття "образ-дія". Саме це поняття, з одного боку, сприяє осягненню ряду особливостей мистецтва, котрі характеризують його як спосіб духовно-практичного освоєння людиною дійсності, з усіма наслідками, що випливають із цієї особливості мистецтва, а з іншого – відкриває можливість аналізу з позицій його активного буття в соціумі як феномена культури, що володіє властивостями впливати на процес культуротворення в найрізноманітніших сферах буття людини.

Поняття "образ-дія" може певною мірою завершувати "трьохфазну" схему руху художнього образу, бути четвертою фазою. Але разом з тим воно є таким, що, завершуючи динаміку розгортання, одночасно схоплює в цілісності всі інші етапи руху. Справді, на певному етапі – формування образу, втілення в матеріальні форми, його сприйняття – він виступає як певна дія. Інакше він не може існувати, якщо не перетворюється у щось інше – символ, знак чи ще щось, що не обов'язково має художні властивості. Як цілісний феномен культури образ завжди виступає як "образ-дія". І, звичайно, в цьому ми можемо відшукати й ті характерні його властивості, котрі є основою його духовної активності, культуротворчої функції в структурі соціокультурної реальності.

Нерідко виведення специфіки художнього образу відбувається при зіставленні форм художньої та пізнавальної діяльності. Досить часто зусилля вчених спрямовуються на те, щоб підкреслити різницю між образами мистецтва, які більше наповнені конкретно-чуттєвим змістом, і поняттями науки, характерною особливістю яких є об'єктивно-істинне знання.

Очевидно, факт органічного взаємозв'язку образів мистецтва і пізнання може свідчити про те, що в механізмах детермінації образів і теорій існують чинники, однаково притаманні як художній, так і пізнавальній діяльності.

Характерним для мистецтва є те, що соціокультурним змістом буття людини в суспільстві, хоч і в опосередкованій формі, але входять у спосіб художнього відображення життя. Осягнути цей спосіб можливо лише за умови розуміння механізмів самого суспільного життя. Однак це не слід розуміти лише як лінійний процес, тобто як формування механізмів художнього відображення реалій життя. Відображення, яким би активним у своїй внутрішній змістовності воно не було, все ж значною мірою залишається пасивною формою освоєння світу. Мистецтво, уся його образна структура володіє не лише здатністю до простого відтворення соціокультурної реальності. Воно здатне активно входити в механізми руху самої цієї реальності. Тому тут існує безпосередній взаємозв'язок між механізмами руху соціокультурної реальності й механізмами функціонування художнього образу. З розвитком і ускладненням механізмів руху соціуму ускладнюються і механізми активної дії художнього образу в культурі, соціумі. З того часу, як виникає соціум, він фактично не може обходитись без художніх образів, їх активного функціонування в його структурі. Правда, в історії розвитку людського суспільства можна спостерігати періоди, коли роль мистецтва, художнього образу значною мірою нівелювалась. Були спроби навіть витіснити художній образ із сфери суспільного буття.

Принаймні образи окремих видів чи жанрів мистецтва намагались замінити іншими образами: релігійними, науковими тощо. Однак практика реального життя відкидала подібні нігілістичні щодо художнього образу прагнення. Художній образ, як міфічний птах Фенікс, оживав з новою, небаченою раніше магічною силою впливу на суспільство, його культуру, внутрішній світ окремої особистості.

До речі, активна культуротворча роль художнього образу в культурно-історичному процесі, незважаючи на значні наукові розробки, потребує нових пошуків, наукових розвідок. Активна роль художнього образу в соціокультурному процесі – це лише певний зріз активного його буття в історії. Без філософсько-теоретичного узагальнення, відповідної методології неможливо осмислити і його функцію в історичному процесі.

У західноєвропейській науці проблема творення художнього образу, як правило, інтерпретується через абсолютизацію певних його структурних компонентів.

Коли за одиницю відліку взяти визначення образу, що виходить із однієї об'єктивації сфери суб'єктивного, то неможливо з'ясувати об'єктивні підстави активності художнього образу в культурі. Так, семантична теорія Е. Кассіра – С. Лангера пояснює образ кризь призму психології індивідуальної свідомості. Така інтерпретація художнього образу залишає за межами художньої діяльності значення досягнень людської культури, досвіду, що відображає в собі передусім соціокультурні характеристики. Фактично тут абсолютизується індивідуальний досвід митця. І хоча зазначається, що індивідуальному досвіду надається певна узагальненість, це не усуває основного недоліку семантичної школи. У семантичній естетичній концепції природні характеристики індивіда начебто універсалізуються, але при цьому не беруться до уваги соціально-практичні параметри функціонування мистецтва.

Значний науковий, продуктивно-творчий потенціал мають ті естетичні концепції, в яких інтерпретація художнього способу освоєння дійсності пов'язується із соціально-практичним способом буття людини. Мистецтво поза історією розвитку суспільства не має своєї власної історії. Тому характер творчої діяльності в мистецтві безпосередньо відображає соціокультурний зміст життя людини, що завжди діє у конкретних історичних вимірах.

Художній образ справді стає активним тоді, коли в ньому відображається момент самого життя людини, і нерідко в ньому відтворюються ті явища і процеси, що за певних обставин самі зазнають культуротворчого впливу нових образів мистецтва. Ось чому творчий процес, спрямований на формування художнього образу, детермінується закономірностями самого життя людини: вони входять у нього як структурні компоненти механізму детермінації і водночас – механізму зворотного активного, культуротворчого впливу на той соціальний процес, в якому вони виникають.

Механізми зворотного культуротворчого впливу художнього образу на соціокультурну реальність знаходяться не в автономії і самодостатності мистецтва. Вони виникають, формуються і діють на межі взаємозв'язку художнього досвіду мистецтва і реалій життя соціуму. Тут як в найзагальніших, так і в конкретних випадках спостерігається безпосередній зв'язок процесуальності самого життя і процесуальності художнього образу. Культуротворча функція художнього образу не є надто абстрактною, вона завжди має конкретно-реальні форми свого вияву і здійснюється лише завдяки здатності його суб'єктивного сприйняття і пе-

реживання людиною. Для цього потрібно, щоб процеси реального життя знайшли своєрідну форму перекодування в художній зміст, реконструйований реципієнтом тоді, коли він буде в найважливіших моментах, що мають насамперед культурно-смыслову значимість, відповідати загальному культурному контексту розвитку суспільства. І якщо реципієнт не здатний зрозуміти загальний культурний контекст, в якому створювався образ, ні про яку адекватність активності художнього образу, його культуротворчої місії не може бути й мови. Потрібно зазначити в зв'язку із сказаним, що активність образу дійсна лише за умови її активного сприйняття окремим читачем, глядачем, слухачем, хоча у своїх сутнісних параметрах вона не обмежується дією, що завершується подіями індивідуального виміру. Однак "перевірити наявність функції образу можна тільки – і лише так – в душі читача, і ніде більше. Якщо поет, письменник завершив роботу, художнього образу поза межами сприйняття читачем уже не існує. Читач, діяльність його мозку під час читання – найсуттєвіший і абсолютний необхідний елемент функції художнього образу" [2, с. 73]. І все ж активність образу було б неправомірно зводити лише до процесу його розпредмечування в процесі художнього сприйняття. Соціально-історичне, культурне буття художнього образу важливо побачити в тому, як він діє на культуру загалом, на окремі форми її функціонування. Тоді, коли відмічається, що "твір як у "часових", так і в "просторових" мистецтвах вбирає в себе досвід переживань митця, який у "знятому" вигляді входить в задане ним бачення світу як необхідна передумова останнього" [3, с. 17], то, як нам здається, треба цей досвід прийняти в об'єктивній його данності. А це означає, що досвід суб'єкта вбирає в себе не лише те, що сформувався як дане у процесі індивідуального буття, а насамперед квінтесенцію культури загалом і окремих її фрагментів. Це вже буде більше досвід об'єктивний, а не суб'єктивний, хоч без суб'єкта про його розпредмечування не може бути й мови. Такий досвід здатний передати, транслювати закономірності соціально-історичного порядку, які, звичайно ж, формуються у процесі практичного спілкування, активного життя суб'єктів діяльності. Саме в такому ракурсі бачення культуротворчих особливостей художнього образу можна простежити сутнісні параметри природи мистецтва як духовного феномена суспільного буття. При цьому значимо, що для художнього образу і для мистецтва загалом найважливішим є те, щоб як на стадії творення, так і на стадії його сприйняття він став предметом людського переживання. Враховуючи всі вказані особливості культуротворчого буття художнього образу, його можна визначити як такий духовний феномен, котрий виявляє себе в якості активного способу естетичного буття, культурно-історичного функціонування мистецтва, окремих його творів, як динамічну систему, котра здатна виявляти весь свій духовно-активний потенціал кризь призму людського переживання.

Зазначимо, що найбільш суттєвою соціальною активною детермінантою художньої діяльності є естетичний ідеал і його адекватна реалізація в структурі художнього образу. Адекватність об'єктивації естетичного ідеалу у своїй основі визначається соціально-історичними обставинами. Митець досить часто черпає натхнення в ідеалах, які є принципово здійснюваними в самому житті. Тому він, зображуючи правду життя, зображує і його красу. І навпаки, стверджуючи ідеал, художник вільно і природно виражає правду життя. Соціальна необхідність диктує худож-

ньому образу бути завжди новою (правдиво відображеною) дійсністю, яка у найбільш досконалій формі віддзеркалює тенденції руху об'єктивного світу.

Художня інтерпретація дійсності має ту перевагу, що вона виражає не однобічно спрямований людський інтерес, а крізь призму художнього бачення – цілісність як усього переживання людини, так і предмета, що об'єктивується в образній структурі художнього твору. Цілісність як сутність і необхідна властивість структури художнього образу характеризує не просто структуру, що виникає перед митцем раптово як щось єдине і ціле. Вона насамперед постає як таке ціле, в якому відбивається в єдності свого функціонального буття необхідність художнього змісту, що укорінена в структурах соціального буття людини. Тому цілком виправданим є аналіз структури художнього образу не просто як готового результату діяльності, а такого, що виражає розвиток художнього змісту. Розвиток художньо-образного змісту фактично реалізується як формування цілісного уявлення, суть якого не в абсолютному порівнянні з реальним предметом споглядання, а в такій структурній організації, смисл якої значною мірою зумовлюється естетичним ідеалом. Специфічно художньою дією є та, котра безпосередньо виражає цей ідеал.

Цілісність образу зумовлюється не предметом як цілим. Вона насамперед є результатом переживання людиною свого буття у світі, що детермінується тим, що повинно бути, тобто майбутнім. Художній образ внаслідок своєї естетичної природи координується як із сучасним, так і з минулим і майбутнім. Цілісність і синтетичність структури художнього образу виявляється в процесуальності, оскільки в самому формуванні образної структури художнього твору і його сприйнятті реципієнтом образ виступає як предмет думок і почуттів людини, як щось таке, що знаходиться у процесі становлення і знаходить свою реальність у діяльних здібностях людини. Семантичне багатство розпредмечуваного змісту образу значною мірою залежить від кристалізованого досвіду культури людства, що виявляє свою об'єктивність лише в результаті контакту митця з дійсністю. Процесуальність і цілісність образу в творчій діяльності митця та його сприйняття і переживання глядачем, слухачем, читачем не тотожні.

Вияв цілісності людського світовідношення – а саме така цілісність і організує структуру художнього образу – залежить не стільки від багатства людської суб'єктивності, скільки від реальних можливостей, що містяться в самій об'єктивній дійсності.

Специфіка мистецтва виявляє себе в здатності відкривати можливості створювати образ саме як художній образ, що є концентрацією досвіду всього практичного життя людини, котрий не просто містить у собі інформацію про світ і людину, а виступає образом-дією, діяльністю, що реалізується за певним законом – на рівні як творчості, так і співтворчості.

У структурі такого образу людська діяльність постає як справді вільна і творча, оскільки вона тільки і можлива як діяльність, що здійснюється внаслідок закономірностей розгортання суспільної сутності людини. Структура художнього образу саме і виражає реалізацію такого роду необхідності і закономірності. В цьому смислі художній образ є не лише правдивим відображенням предмета, а результатом об'єктивної цілісного аспекту буття людини, активних форм її утвердження в світі. Як відомо, естетична свідомість людини не тільки відображає існування об'єкта, а й водночас виражає особливості суб'єкта, що має певне відношення до об'єкта. А життя суб'єкта у своїх сутнісно-визначальних моментах є творчістю, перетво-

ренням сущого у відповідності із сформованими уявленнями не окремою індивідуальністю, а насамперед індивідуальністю, що фокусує на собі суспільні, практичні способи життя. Власне, соціально активна форма буття художнього образу на творчій сутності останнього і ґрунтується. Творча сутність мистецтва є тією необхідністю, без якої говорити про активні, культуротворчі форми функціонування образу немає сенсу.

Розглядаючи у такому аспекті структуру художнього образу, можна визначити кульмінаційний, сутнісний зріз його культуротворчого потенціалу в соціумі. Це можливо тому, що тут знаходиться точка перетину "зовнішніх" законів і "внутрішніх" закономірностей, котрі диктуються логікою розвитку самого мистецтва.

Процес формування структури художнього образу незалежно від першопочаткових задумів є об'єктивним процесом, і в естетичній літературі він завжди викликав певний резонанс. Інколи така непідвладність художнього образу бажанням і прагненням митця інтерпретується як вияв "суб'єкта" – суб'єкта художнього твору, "квазісуб'єкта", що протистоїть справжньому суб'єкту художньої діяльності. Звичайно, справа не в термінах, і від того, яким словом ми назвемо існуючий факт художньої практики, мало що зміниться. Річ, слід думати, полягає у тому, як ми зможемо пояснити внутрішні механізми утворення такої логіки, яка не залежить ні від бажання окремого митця, ні від його творчої волі.

Параметри розгортання структури художнього образу зумовлені тими основами, котрі знаходяться у підвалах самої природи мистецтва. Ці висхідні принципи функціонування художньої діяльності пов'язані зі світом життєво-практичних суб'єктивних характеристик буття людини. Художній образ стає таким за умови існування потреби в активній людині, що вимагає, з одного боку, відповідного способу людського переживання / (і відображення) світу, а з іншого – значною мірою специфічного інструменту, що допомагає втілювати в реаліях життя ті духовні цінності, котрі сформувались у певний період історії людської культури. Означений аспект проблеми став предметом осмислення тоді, коли в історії людства стали достатньою мірою очевидними факти своєрідного переходу від сфери художньо-ідеального в сферу соціально-практичну. В даному випадку ми маємо на увазі період новітньої історії людства. Перша половина ХХ століття знаменується такими подіями, котрі наочно демонструють реально-практичний смисл тих художніх образів, котрі із сфери духовно-художнього життя стали переселятись у життя реальне. У цей період були створені рядом письменників такі твори мистецтва, герої яких стали перебиратись у світ реального буття. Як зазначає К. А. Свасьян, "відбувається щось неймовірне, більш неймовірне, ніж це могло здатись найбезвідповідальнішому любителю парадоксів: іще за життя цих письменників на світ стали народжуватись їх герої, і притому в такій густій статистиці, що із ретроспективи уже 20-х, 30-х років майбутнього століття можна було б з більшою чи меншою математичною ймовірністю визначити кількість, скажімо, російських бісів, що народились в рік публікації роману "Бесы", чи бісів германських, метрика яких збігалася б з періодом роботи над фрагментами книги, скомпанованої і опублікованої згодом під заголовком "Воля до влади". Учорашні вигнанці і психопати, сьогодні вони вже задавали тон, бо сьогоднішня дійсність виявилась усього лише скрупульозно скопійованою з їх учорашніх "поетичних" і "белетристичних", в цілому несамовитих вчинків, на

ділі, лише прогнозів, що прямо передбачили близькі нечувані зміни і які вигукували на всі лади голос волаючого в пустелі Предтечі: "Зміниться!" [5, с. 11].

Світ відображається не лише у формах теоретичної діяльності, а водночас у формах потреб та інтересів суб'єкта діяльності. Художній образ при цьому може досягти своєї об'єктивності не простим копіюванням зовнішньої предметної дійсності, а насамперед дійовим відображенням реальності згідно із покладеним у ньому певним людським інтересом і конкретно-історичним ідеалом. У ньому більше відображається усвідомлення предметної дійсності з позиції конкретного людського смислу, що об'єктивно виникає. Тому зовсім не обов'язковим для художньої творчості є формування художньої реальності, абсолютно адекватної за зовнішньою формою дійсності. Важливо те, якою мірою в тому чи іншому образі мистецтва виражена ідея, в якій насамперед виражений людський інтерес до життя, його даність за мірками загальнолюдського ідеалу. А звідси, власне, виникнення і певної логіки, художньої необхідності в структурі художнього образу. При цьому останній, щоб стати таким, може не обмежуватись окремою індивідуальністю, а залучити до своєї орбіти інші образи, котрі в цілому створюють систему образів, зв'язаних внутрішньою логікою руху і певною необхідністю, яка більше виходить з інтересів не окремого митця, а інтересів взагалі, що відповідають в цілому тенденції розвитку життя, його осмислення з позиції естетичного ідеалу.

Структура художнього образу певним чином відображає конкретно-історичну форму активності, культуротворчого потенціалу мистецтва.

Аналіз структури художнього образу дозволяє з'ясувати момент перетворення тих можливостей, котрі вносять чисто художній аспект, у художню реальність. Однак тут особливою є механіка переходу можливості в реальність, що визначається природою як самих цих можливостей, так і художньої реальності.

Перш за все художня значущість тих або інших можливостей, що реалізуються в контексті твору, залежить від рівня розуміння сутності відношення людини до світу, а також від загального життєвого досвіду, що об'єктивується в структурі художнього образу. У цьому розумінні результат об'єктивації здатний передати глибину тих значень і смислів, що детерміновані передусім сутністю людської діяльності. Структура художнього образу носить при цьому характер не об'єктивної дійсності, а суб'єктивної реальності, що набуває характеру дійсності, лише будучи співвіднесеною з естетичним досвідом людини. Сприйняття художнього образу також поєднує в собі відображення дійсності та її творче відтворення, особливу інтерпретацію. Митець, залежно від конкретних своїх світоглядних орієнтацій, сприймає і переживає світ, і це знаходить свій вияв у структурі певного художнього образу.

Створюючи художньо завершений твір, митець, хоче він того чи ні, вибирає весь соціальний і духовний досвід певної епохи, що виявляється у процесі індивідуального прилучення до художніх та інших культурних форм, використовує його як своє власне багатство у тому смислі, що цей досвід стає засобом його художньої творчості.

Цей набутий індивідом духовний досвід виявляється в тому, що вже існують деякі найбільш загальні параметри руху цього художнього образу, його активного буття за певними законами, що мають у своїй основі соціально організовані принципи та закономірності розвитку. Іншими словами, активно-діяльне формування структури художнього образу змушене реалізуватись уже за тією "зовнішньою" логікою, котра йому задається різними опо-

середковуючими чинниками, що виступають для окремого індивіда засобами освоєння зовнішнього світу. І, як вірно зазначає Ю. Г. Легенький, "що б не створювала людина, вона вибудовує світ (в образі, проекті, технології, побудові, малюнку, картині тощо), облаштовує, передовсім, поле можливостей бути людиною" [1, с. 5].

Виявляється, що творчість є найбільш необхідною формою прилучення до світу людських цінностей, норм культури, таким способом освоєння зовнішньої дійсності, завдяки якому тільки і можливе створення справді художньої, необхідної для людського суспільства цінності. У цьому виявляється спадкоємність існуючих традицій у художньому розвитку суспільства, безпосереднє вираження живого контакту митця із світом людських цінностей, існуючих предметних форм культурного розвитку людини. Вибір тих або інших цінностей реалізується як акт вияву відносної свободи митця, оскільки він завжди детермінований певною соціальною, моральною, естетичною позицією того, хто творить мистецтво. Цей акт відносної свободи у мистецтві являє собою форму абсолюту, тому що вибір цінності і зміст останньої повинні відповідати соціальній сутності людини. Цей вибір відповідає досягненню справді художніх відкриттів у мистецтві.

Свобода митця досягається не на шляхах відходу від реального життя в усій його складності, а насамперед у розумінні загальної тенденції такого життя і здатності відображати його у специфічно художніх формах. Митець має свободу вигадувати що завгодно, і при цьому він необмежений, особливо в наш час, використовувати для цього яку завгодно форму – сюрреалістичну, символічну, реалістичну. Але при цьому, відтворюючи дійсність, митець одночасно створює нову естетичну реальність, природа якої є творчою за своєю суттю і яка володіє потенціалом примножувати і одночасно верифікувати можливі варіанти дійсних практик.

Характерним для мистецтва є те, що тут не просто примножуються суто в кількісному відношенні можливі варіанти людського буття. Найголовнішим тут є можливість моделювання людиною, якщо вона увійшла в конкретну ситуацію культурно-смыслового контексту розгортання соціальних подій, художньо обґрунтованих продовжень духовно-практичного здійснення Людини.

Художність визначається не просто "красивістю" форм і зображенням предметів, які потрапили в поле зору митця, а наданням певному продукту свідомості людини та її фантазії такої форми, яка здатна викликати у неї співчуття і співпереживання. Якщо ж твір мистецтва цього не досягає, він втрачає або не набуває рис художності.

Співпереживання виникає тоді, коли в художньому образі певна потреба цілісного сприйняття й освоєння світу збігається із загальним людським інтересом і його естетичним ідеалом. Таким чином, певна логіка руху образу задається передусім тією формою відображення реальності, яка виражає в собі конкретно-історичні потреби й інтереси людини.

Однак, окрім необхідності, що виражає в основних пунктах загальний шлях руху художнього образу, в мистецтві існують і свої внутрішні закономірності, відповідно до яких художній образ набуває своєї активної культуротворчої сили в соціумі. Ця "внутрішня" визначеність художнього образу є здатністю відтворювати реальні проблеми дійсного життя суспільства у такому вимірі, котрий дозволяє пізнавати їх, оцінювати, активно діяти відповідно до них, а фактично творити нові культурні форми, зумовлювати незвичні культурні практики.

Висновок. Культуротворчий потенціал художнього образу ґрунтується на певних його властивостях. Однією з важливих властивостей мистецтва є емоційно-виховний вплив художнього образу. У своєму змісті художній образ завжди виражає не лише те, що було, але й те, що потенційно можливе. Більше того, природа художнього образу така, що він завжди відображає в собі те, що повинно бути, тобто в його змісті завжди міститься певний суспільний ідеал, відповідно до якого і сам митець, і той, хто сприймає твір мистецтва, оцінює навколишній світ, своє місце в цьому світі та й, зрештою, самого себе у контексті того соціального часу, в якому він живе. Емоційна насиченість художнього образу може бути використана як на благо людині, так і на шкоду їй. Приклад останнього дає нам сучасне західне, а тепер уже й вітчизняне масове мистецтво. І хоча тут є предмет для дискусій, але те, що масове мистецтво не дало за всю свою не таку вже й коротку історію справжніх шедеврів високого мистецтва, може свідчити про його обмеженість. Масове мистецтво в основному виходить із тієї передумови, що визначальним у художньому образі є психофізіологічна, біологічна природа людини. Оскільки ж художній образ є відбитком позасоціальних факторів, він з необхідною закономірністю активно діє насамперед на психофізіологічну структуру людської свідомості, тобто його культуротворча роль надто обмежена. Самі позасоціальні детермінанти художньої творчості, як правило, є вираженням аморальної природи людини – її агресивності, грубого егоїзму, мізантропії, залежності, відчуженості від інших людей, а також усього негативного, що є в людському суспільстві. Художні образи, що насичені зображенням аморальних явищ, відповідно можуть активно негативно впливати на тих, хто їх сприймає, розтлівати свідомість. Образи із активним позитивним потенціалом сприяють іншому, гуманістичному впливу на людину. Отже, система художніх образів мистецтва здатна активно виконувати естетичні завдання, які ставить перед людиною життя, справляти гуманістичний, культуротворчий вплив на її свідомість, волю та прагнення.

М. М. Бровко, д-р филос. наук, проф.
Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского
ул. Городецкого, 1/3, г. Киев, 01001, Украина

КУЛЬТУРОТВОРЧЕСКИЕ ИЗМЕРЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

Исследование культуротворческих измерений художественного образа является актуальной проблемой современной эстетической науки вследствие того значения, которое приобретает художественные образы в современной культуре, а также новых культуротворческих подходов к сфере искусства, которые предопределены новыми реалиями в сфере культурного бытия человека в мире. В отечественной науке является устоявшимся и общепринятым тезис о том, что искусство, преимущественно в своей образной форме, становится активной, культуротворческой силой, которая непосредственно действует на духовно-эмоциональный мир человека. В то же время, по нашему мнению, культуротворческая активность искусства может оказываться и вне непосредственно образного воплощения художественной идеи. Произведение искусства в своем содержании способно отражать научно-теоретические, моральные, правовые и другие общественные идеи, которые могут влиять на людей именно в такой их ипостаси. В значительной степени опираясь на современную, и не только современную, художественную практику, а также учитывая теоретические наработки, мы можем уверенно говорить об уровнях образности искусства и уровнях активности культуротворческой природы искусства.

Ключевые слова: культуротворчество, художественный образ, уровни образности, активность искусства, произведение искусства.

M. M. Brovko, Doctor of Philosophical Science, Professor
Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine
1/3, Gorodetskyo st., Kyiv, 01001, Ukraine

CULTUROLOGICAL DIMENSIONS OF ARTISTIC IMAGE

Research of the cultural artistic image is the issue of the nowadays of contemporary aesthetics. As a result, of that value that is acquired by artistic images in a modern culture, and new creative opportunities of cultural development, in the sphere of arts that is redefined by new realities in the field of cultural existence of man in the world. In Ukrainian scientific research withstand and accept thesis the point that art, mainly in the form of image, becomes active, culture-creative force that acts directly on spiritual-emotional world of a person. At the same time, culture-creative activity of art can appear beyond and pose vivid embodiment of artistic idea. A work of art is able to reflect theoretical, moral, legal and other public ideas that can influence on people exactly in such their hypostasis. To a large extent relying on modern, and not only modern, artistic practice, and taking into account theoretical works, we can confidently talk about the levels of vividness of art and levels of activity, cultural-creative nature of art. An important moment in terms of clarifying the cultural specificity of the artistic image is that it, thanks to its content, is constantly included in the structure of social practice. In order to outline the way of analyzing the artistic image as a special phenomenon of culture the essential features of which are expressed in its cultural potential, it is firstly necessary to understand what the image represents an integral cultural and spiritual formation that has certain properties and qualities distinguishing it from all other spiritual phenomena.

It is necessary to clarify the structural and typological features, which, on the one hand, characterize it as a specific element of art, and on the other – contain something that constantly displays the artistic image beyond the boundaries of art. The concept of the "image-action" is able to grasp by its content a number of artistic features that characterize it, on the one hand, as a way of spiritual and practical mastering by a person of reality in accordance with all the consequences that stem from this feature of art. With the other – with the possibilities of analysis open from the standpoint of its active being in society as a phenomenon of culture, its cultural dimensions.

Key words: cultural creation, artistic image, levels of imagery, the activity of art, a work of art.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Легенкий Ю. Мир как культура. Культура как мир. Очерки дифференциальной культурологии / Ю. Легенкий. – К.: НПУ им. М. П. Драгоманова, 2012. – 486 с.
2. Малахов В. А. Творческая природа и социально-культурная обусловленность художественного образа / В. А. Малахов // Искусство и творческая деятельность. – К.: Наук. думка, 1979. – С. 68–130.
3. Нечкина М. В. Функция художественного образа в историческом процессе / М. В. Нечкина. – М.: Наука, 1982. – 321 с.
4. Русин Р. Художний образ: від класики до постмодерну / Р. Русин. – К.: Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2015. – 206 с.
5. Свасьян К. А. Освальд Шпенглер и его реквием по Западу / К. Свасьян // Шпенглер. Закат Европы. Т. 2 – М.: Мысль, 1993. – 833 с.
6. Стоян С. П. Культурно-історичні метаморфози символізму в європейському образотворчому мистецтві / С. П. Стоян. – К.: Міленіум, 2014. – 358 с.
7. Шевчук К. Естетичне переживання та його цінність у польській естетиці першої половини ХХ ст. / К. Шевчук. – Рівне: РДГУ, 2016. – 355 с.

REFERENCES

1. Legen'kij, Ju. (2012). *Mir kak kul'tura. Kul'tura kak mir. Oчерki differentsial'noj kul'turologii*. [The world as a culture. Culture as the world. Essays on differential cultural studies]. Kyiv, NPU im. M.P. Dragomanova.
2. Malahov, V. A. (1979) *Tvorcheskaja priroda i social'no-kul'turnaja obuslovlennost' hudozhestvennogo obraza*. [Creative nature and socio-cultural conditionality of the artistic image]. *Iskusstvo i tvorcheskaja dejatel'nost'*. Kyiv, Nauk. dumka.
3. Nechkina, M. V. (1982) *Funkcija hudozhestvennogo obraza v istoricheskom processe*. [The function of the artistic image in the historical process]. Moscow, Nauka.
4. Rusin, R. (2015) *Hudozhnij obraz: vid klasiki do postmodernu*. [Artistic image: from classics till postmodern]. Kyiv, Vidavnichopoligrafichnij centr "Kiivskij universitet"
5. Savos'jan, K. A. (1993) *Osva'd Shpengler i ego rekvium po Zapadu* [Oswald Spengler and his requiem for the West]. In O. Shpengler. *Zakat Evropy* [The Decline of the West], Vol. 2. Moscow, Mysl'.
6. Stojan, S. P. (2014) *Kul'turno-istorichni metamorfozi simvolizmu v evropejs'komu obrazotvorchomu mistectvi*. [Cultural-historical metamorphoses of symbolism in European fine arts]. Kyiv, Vidavnictvo "Milenium".
7. Shevchuk, K. (2016) *Estetichne perezhivannja ta jogo cinnist' u pol'skij estetiki pershoj polovini 20 st.* [Aesthetic experience and its value in the Polish aesthetics of the first half of the twentieth century]. Rivne, RDGU.

Надійшла до редколегії 08.06.17