



Анастасія СІМФЕРОВСЬКА

## ЛЮДИНА І МИСТЕЦТВО: ОКРЕМІ ПОГЛЯДИ НА ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Автор статті має на меті окреслити проблематику інтерпретацій художньої творчості через призму окремих філософських, історичних та естетичних поглядів. З допомогою формулювання загальних концепцій критики та інтерпретації мистецтва висвітлюється проблематика суб'єктивізму в розумінні і трактуванні художньої творчості у зміні епох і поколінь. Роль, яку відіграє почуття у творчості митця і роль, яку воно повинно відігравати в процесі критичного аналізу твору. Різниця у пізнанні світу через природу і через мистецтво.

**Ключові слова:** людина, мистецтво, дух, чуттєвість, художник, інтерпретація, пізнання.

© А. СІМФЕРОВСЬКА, 2011

Людина і мистецтво. Дві великі загадки, немислимим одне без одного та виявлені одне в одному. Вони наче два джерела, що творять єдину історію: людина як творець, внутрішня потреба людського духу, як вища потреба, що проявляється в прекрасному; і мистецтво як особлива і неповторна історія не лише усього людства, але і кожного окремого художника, справжня, *внутрішня* історія людського пізнання. Споглядаючи та досліджуючи мистецтво, ми вдивляємося у відображення власного внутрішнього, адже ніхто і ніщо не розповість про людину краще та відвертіше, аніж її творчість: живопис, музика, поезія... Завдяки мистецтву людина здатна пізнати себе справжню, адже в художній творчості духовне і чуттєве зливаються воедино. У творах мистецтва знаходять свої відображення два різних світи: світ зовнішній, який спонукає художника здійснювати свій погляд на його далекі зорі, дослухатися до шуму його рік і вітрів; і власний, внутрішній світ художника. У такий спосіб мистецтво постає перед нами тендітним містком між двома безоднями світів, але тільки стоячи на цьому містку можливо побачити справжню красу сплетіння цих двох безконечностей.

Мистецтво народилося разом із людиною, і будучи невід'ємною частиною її природи, воно проявилось в ній раніше за логічний аналіз та інтелектуальне осмислення. Воно народилося з почуття. Та древня і невідома нам людина, котра писала перші мистецькі шедеври на стінах печер, писала свої *почуття*. Звичайно, беззаперечним є той факт, що будь-яка творча, складна дія не може відбуватись поза логічним відбором, свідомим чи підсвідомим, і не мислячи якогось образу, ми не зможемо якісно його відтворити, та все ж на кожному з етапів людської історії почуття було рушійною силою, котра спонукала людину до дієвості, творчості і життя. Мистецтво стало новим баченням світу, *інакшим* баченням. Око, яке Леонардо да Вінчі називав найдосконалішим і найдивовижнішим інструментом, заломило відображення навколишнього світу у людській душі, породивши іще один світ — світ, створений людиною. Та поруч із цим людині виявилось недостатнім трактувати навколишність, і вона піддала цей первинний аналіз аналізу вторинному. Вона почала трактувати власну творчість. Вона почала трактувати трактування. Мабуть, спонукана до цього полягала безпосередньо в пізнавальній природі людини, чия свідомість та інтелект не можуть перебувати поза аналізом дійсності. Адже мистецтво — це магічний ключ як до пізнання природи, так і до піз-

нання самої людини. І все ж як, трактуючи трактування, не загрузнути в суб'єктивізм? Як досягти справжнього, *критичного* мислення? Адже критика не може піддаватись почуттю, вона зобов'язана бути чітким аналізом, що диктується лише об'єктивним. А тому як митець, котрий творить, так і критик, котрий аналізує створене, повинні орієнтуватись на першоджерело, першообраз творива. Критик повинен звіряти результат творчості з метою, поставленою суб'єктом митця в об'єкті його творчості, а не з власними емоціями і вподобаннями. Критика повинна керуватись законами об'єктивного, і навіть почуття художника повинно бути *критичним* почуттям, орієнтованим на першообраз предмету своєї творчості.

Довколишній світ є дивовижним сплетінням *найтонших* мір усіх речей, і завдяки цій мірі світ не потопає в хаосі безконечної розмаїтості, а через своє першоджерело все у ньому поєднане єдиною гармонією [9]. Мистецтво також твориться згідно зі законом найтоншої міри, проте якщо в мистецтві зустрічаються об'єктивне і суб'єктивне, творячи один аналіз, то критика — це діалог двох аналізів, діалог індивідуумів. У критиці зустрічаються дві суб'єктивності, два погляди — погляд *через* творчість та погляд *на* творчість. І гортаючи сторінками історії, ми можемо побачити не лише змінюваність критичних поглядів епох, які могли осміювати і знеславлювати, аби через століття возвеличити та обожествити, але різницю самих інтерпретацій цінностей, призначення і потреби в мистецтві як в найдосконалішому процесі самопізнання.

Аналізувати мистецтво можна двома способами, перший з яких полягає у розгляді особливостей вже існуючих художніх творів. Так споглядання будь-якого витвору мистецтва розпочинається з того, що нам безпосередньо дається в ньому, і лише після цього ми задаємося запитанням, в чому полягає зміст і наповнення певного твору. Для визначення і аналізування художньої форми нам необхідна точка зору, «інобитійна» до цієї художньої форми. Якщо ми, до прикладу, розглядаємо якийсь історичний стиль, то він як абстрагований принцип повинен бути визначеним незалежно від художньої форми. Так, незалежно від твору мистецтва стилю Відродження є необхідним знати, *що* таке Відродження. Для визначення цього поняття ми емпірично скористаємося як власне художніми творами, так і науками, релігією, філософією, побутом, правом та іншими сторонами відповідної епохи.

І тільки тоді, чітко знаючи, що таке Відродження, ми зможемо проаналізувати конкретний твір, а наше завдання полягатиме лише у віднайденні прийомів, засобів і форм цього твору, які відносять його саме до цього стилю. Такий метод беззаперечно є одним з фундаментальних у теорії мистецтва, у вивченні його історії в контексті зміни епох, визначенні його безпосередніх зв'язків з філософією, релігією та суспільним мисленням свого часу.

Проте є ще один метод пізнання мистецтва, що суттєво відрізняється від попереднього способом вивчення предмету творчості, який полягає в теоретичному мисленні (роздумуванні), яке, виходячи з самого прекрасного, прагне пізнати його як таке і проникнути в його ідею [6].

Мистецтво так різниться у засобах свого висловлення та зображення — від пастелі і акварелі до фресок і мозаїк, в камені і глині, на велетенських полотнах і в мініатюрах. Увесь спадок світового мистецтва демонструє нам, що око художника ніколи нічого не оминало, і з-під його пильного та чутливого погляду писались картини навколишнього світу: пейзажі, портрети, натюрморти, помпезні сцени історичних битв та світських прийомів поставали поряд з зображенням селян на полях, затишних задніх дворів та багато інших миттєвостей життя, вихоплених у вічності пензлем художника для іншої вічності — вічності у мистецтві.

Ця постійна мінливість предметів людської творчості, постійна зміна фокусу творчої уваги та цікавості є одним із законів мистецтва, як і мінливість його зовнішніх форм. Але ідея, як сутність творчості, є константою, незмінною віссю, котра об'єднує всю розмаїтість мистецьких творів навколо єдиного вищого задуму.

Що є метою мистецтва? Мабуть це запитання неможливо обмежити однозначною відповіддю. Так, російський художник та теоретик Василій Кандинський в одній зі своїх наукових праць писав, що мистецтво служить красі, воно у всьому знаходить цю красу і провокує людину відчувати її, а таким чином і пізнавати [4]. І якщо розглядати загальну історію мистецтва з точки зору зміни ідеалів краси та методів їх втілення, ми можемо спостерігати постійний рух внутрішнього пошуку митця, постійну зміну акцентів та концепцій цього предмету творчості. Та попри невпинну змінюваність феноменальним залишається той факт, що ко-

жен із цих ідеалів по-справжньому поставав перед людством як втілення досконалої краси. Так, жінки Пауля Рубенса та жінки німецьких експресіоністів є втіленнями такої різної, але єдиної і справжньої краси, абсолютно довершеної в своєму вираженні. В цьому виявляється божественна природа мистецтва.

Говорячи про критику як культурне явище також неможливо оминати історичного аспекту розвитку, формування та метаморфоз мистецтва. Адже критика трансформувалась разом із мистецтвом, кожна епоха дарувала людині нові уявлення про красу, а разом із цим — нові погляди на творчість. Щоправда, думка критика не завжди виявлялась здатною наздогнати швидкість творчого поступу, і створений цією духовною невідповідністю і неспіврозмірністю дисонанс виявлявся у безлічі історій творчого вигнання.

Природа, весь навколишній світ, як акт творчості Вищого Розуму, і мистецтво як саме людська творчість, по-різному інтерпретувались в різні епохи, нерідко ці інтерпретації були протилежними в своїх оцінках. Так, до прикладу, італійський поет і філософ Франческо Петрарка писав:

«Якщо вдивишся в сяйво небес і землі всі творіння,  
Пензель митця вже ніколи тебе не полонить».

В його діалозі Веселошів і Розуму чітко відслідковуються все ті ж погляди: «Все одно дивуюсь картинам!» — кажуть Веселоші. Але відповідь Розуму різка та холодна: «О, дивне безумство людської душі, котра дивується чому завгодно, але не самій собі, тоді як серед всіх витворів не лише мистецтва, але й природи немає нічого більш дивного!» [9].

Якими протилежними ці думки є щодо слів про душу, що споглядає і реалізує себе через мистецтво, як через найпрекраснішу з форм! В цьому діалозі Петрарка зводить вабливу магію мистецтва і захоплення від його споглядання в ранг найглибших хиб людської душі. Більше того, у відповідях Розуму нам не віднайти жодної дотичності душі і творчості, натомість в преклонінні перед мистецтвом людина сприяє своїй сліпоті перед істинною красою цього світу. «Якщо тебе полонить ця омана, ця неправдива тінь істини з її порожньою мішурою, то здійми погляд свій до Того, хто прикрасив людське чоло виразами почуттів, душу — мудрістю, небо — зорями, землю — квітами, — і ти посмієшся над творцями штучної краси».

Так писав Франческо Петрарка у XVI столітті... Кардинально протилежні погляди на природу мистец-

тва та його роль в людському житті ми зустрічаємо в творах німецького філософа Г.В. Гегеля, який пише про побутуючу точку зору, наче б то природа та її продукти є творінням Божим, створеним його благістю і премудрістю, тоді як продукт мистецтва є лише витвором людини, створеним людськими руками та згідно з людським розумінням. Це протиставлення продуктів природи як результату божественної творчості людській діяльності як чомусь кінцевому засновано на непорозумінні, наче Бог не діє в людині і через людину, а обмежує коло своєї діяльності лише областю природи [1]. Гегель вважає цей погляд хибним і наполягає на тому, що його необхідно відкинути, якщо ми бажаємо істинного розуміння мистецтва. Більше того, він вказує, що ми повинні протиставити цій помилковій думці думку протилежну, згідно з якою Бог більше проявляється у тому, що творить дух, аніж у продуктах і витворах природи. Адже божественне начало не лише присутнє в людині, але і діє в ній у іншій, більш відповідній сутності Бога формі, аніж в природі. Бог є дух, і середовище, через яке проходить божественне, лише в людині носить форму свідомого, діяльно породжуваного себе духа. В художній творчості Бог є так само діяльним, як і в явищах природи, але у творах мистецтва божественне, будучи породженим духом, набуло для свого існування відповідної до його природи форму виявлення, якою не є його існування в безсвідомій чуттєвості природи [1].

Згадані погляди Петрарки на людину, душу і творчість перегукуються з словами Ісократу про те, що люди плачуть над вигадками поетів, тоді як на справжні страждання дивляться спокійно і байдуже. Проте це не зовсім так. Аморальним і дивним здається те, що художник, бачачи страждання людей, не стільки страждає, скільки спостерігає, щоб потім відтворити їх. До прикладу, російський письменник та мислитель Лев Толстой не вважав це аморальністю, оскільки страждання однієї людини не можна було порівняти з тим духовним впливом, який спричинить художній твір. Хоча, варто зауважити, що тут письменник наголошував на обов'язковій благоді цього впливу. Стосовно ж оцінки вартості мистецтва, Толстой вважав її залежною від розуміння людьми сенсу життя та їхнього бачення благоді і зла [7].

Десятки століть людської історії сформували велику кількість теоретичних принципів, які лягли в основу сучасних знань та розуміння естетики. Не можна

не брати до уваги того факту, що людина на всіх етапах свого існування була суспільною істотою, яка формувала свої погляди на світ у співвідношенні до своїх безпосередніх знань про цей світ, і якщо геній художника міг вознестися над часом у сферу вищого, то публіці залишались формальності і канони епохи. Канони, які в калейдоскопі історії змінювали, а подекуди і заперечували одне одного. До прикладу, естетику Ренесансу, одним із теоретичних принципів якої було розуміння реалізму як методу творчості, можна протиставити творчим пошукам абстрактних експресіоністів, які категорично заперечували потребу у формі і конкретності зображення навколишньої дійсності, позбавляючи смислове наповнення матеріальності. Хоча як художники Ренесансу, так і засновники абстракціонізму, одним з яких був згаданий нами В. Кандинський, сприймали мистецтво і красу як єдине поняття. Цікаво описував різницю між древніми та сучасними інтерпретаціями російський критик та теоретик XVI ст. В.А. Жуковський у своїй праці «Естетика та критика». Згідно з його поглядами людина нова зображає все по відношенню до себе, тоді як древній залишається невидимим. Людина нова більше захоплюється собою, залишаючись невдоволеною навколишньою дійсністю. Древній знаходить геній і предмет в навколишньому, він займається зображенням чуттєвої природи, не шукає і не чекає нічого іншого, привабливого для свого предмета, окрім того, що є у ньому. Людина ж нова сприймає духовне і домішує до предмета своє почуття [3]. Безсумнівно, доказом цього є саме мистецтво, чийх древніх авторів ми впізнаємо лише за їх неперевершеними творами, і прізвища яких залишаються на полотнах лише з плином століть... Та чи можна дати однозначно негативну оцінку цій новій інтерпретації, в якій людина нова екстраполює своє почуття на предмет творчості? Адже ми повинні взяти до уваги мету, яку ставив перед собою художник того чи іншого часу. Сміслові завдання творчості відрізнялись, кожне наступне покоління досліджувало дійсність у новому історичному, зовнішньому та внутрішньому зрізі. Так майстри Проторенесансу, зокрема, вивчали перспективу. Вони скрупульозно писали навколишній світ, тому що він ще не був написаний пензлем художника, він ще не був вивчений його точним оком. Своїм тотальним зануренням в форму предмета, в кожному з його матеріальних характеристик, таких як силует, текстура, ко-

лір, світлотінь, співвідношення величин, художник прагнув пізнати його внутрішню будову, його значення і природну важливість. В теорії мистецтва побутує твердження, що шлях до розкриття душі предмета художньої творчості пролягає через глибоке пізнання його зовнішнього вигляду. І з цією думкою важко не погодитись, проте були митці, котрі своєю творчістю ілюстрували зовсім інший шлях у мистецтві. Так, з кінця XIX ст. зовнішня відповідність почала втрачати свою важливість, поступаючись місцем внутрішньому наповненню. Адже образ — це не зовнішність предмета, а його *внутрішня форма*. Так, феноменально не змінюючи мети розкрити душу предмета творчості, ми змогли прочитати попередню формулу навпаки і здійснити це внутрішнє розкриття не через зовнішнє, а через занурення в душу оригіналу пізнати істинні риси його зовнішнього вигляду.

Інтерпретації щоразу так різняться, від епохи до епохи вони не втрачають своєї категоричності, та в цих оцінках відповідності і невідповідності і мистецтво, і його інтерпретації повинні провокувати одне одного до пошуку. Пошуку нової краси, нових канонів, нових оцінок. Бо ж відомо, що стан спокою для художника — це творче мовчання. Творчість не буває спокійною, навіть коли з-під пензля народжується спляча Венера. Стан спокою та акт творчості можна метафорично назвати хвилинами, коли блаженство є найбільшою мукою, а найбільша мука — найвищим блаженством.

Народження будь-якого твору мистецтва починається з почуття, яке оволодіває художником. Він переносить цей внутрішній порив на полотно чи папір, проте якби почуття, яке заволоділо художником, не було ним усвідомлено відчуте і осмислене — це не було б витвором мистецтва. Адже картина — це не просто шар кольорових мазків, а партитура — не просто набір і повторення нот, але кожна нота і кожен мазок володіє своєю важливістю, він жодною мірою не може бути випадковим, оскільки він частина цілого, що творить гармонію. Художня форма є творчо створеною формою, і в ній застигає дух автора з його високими і низькими поривами і весь дух епохи з його більш дрібними і більш вагомими рисами. Кожний штрих в художньому творі говорить про те чи інакше творче напруження автора, говорить про творчість, пошуки, зусилля народити і створити. Сутність творчості — в максимальній напрузі волі ав-



тора, у повній спрямованості уваги на художній об'єкт і зосередженості зусиль на одній творчій і художній меті. Художня форма не є просто результатом проявлення чогось, поза автором, — це такий тип самопородженості, який у той же час являє лише себе, і художник — відповідач за найменший штрих, допущений ним в художньому творі [6].

Ця відповідальність повинна бути критерієм відбору предметів творчості кожного митця. Він не має права забувати, що його твори не лише відображають, але і програмують навколишню дійсність. Адже внутрішнє покликання таланту — це служіння добру.

Говорячи про інтерпретацію як форму освоєння художньої творчості неможливо не заторкнути тему безпосередньо художньої форми. Якщо особиста потенція Творця, котра створює образ будь-якої конкретної речі, — це таємниця творчості, непідвладна розкриттю; то людина здатна доторкнутись до неї через мистецтво... Лосев називає художню форму абсолютною неподільною індивідуальністю, а стиль — останньою реальністю художнього виразу. Водночас він твердить, що в момент, коли художник творить щось одне — в його творі виявляються дві сфери буття одразу, адже його твориво дещо є тотожністю двох сфер буття, образу та першообразу одночасно. Художнє переживання необхідним чином завжди є порівнянням, і порівнянням із якоюсь, наче вже визнаною, мірою. Адже художня форма сама в собі несе вказівку на свій першообраз. Вона не просто факт, зміст чи ще щось однорідне. Вона завжди роздвоюється. Вона — завжди самооцінка, завжди вимагає, постулює свій першообраз і необхідним чином орієнтує себе на ньому [6]. В застосуванні ж до реально-людської творчості це є перехід сутності вже не просто в іншу, але саме в людську свідомість, тобто це є розуміння. Так людина пізнає навколишній світ і себе в ньому, чуттєве в людині озивається чуттєвим в її картинах і музиці, і також почуттям відповідає на почуття; та окрім цієї сфери сприйняття, окрім фарб, що застигли на полотні чи звуків, що долинали з-під смичка, людський дух вловлює щось інакше, щось більш тонке і значно більш живе — він вловлює своє власне відображення, він впізнає свої високі і чисті риси в кожному творі мистецтва.

Правильно знайдений художником засіб вираження стає матеріальною формою його душевної вібрації, і якщо ця форма дійсна, то це викличе у глядача

майже ідентичні відчуття. Таким чином, почуття постає перед нами як місток від нематеріального до матеріального (художник, котрий втілює це почуття у творі мистецтва) і від матеріального до нематеріального (глядач, якому в процесі споглядання матеріального твору передається почуття). У цей спосіб мистецтво проявляється як засіб чуттєвого діалогу між митцем та глядачем і навпаки. Бо ж митець — це теж глядач, найуважніший глядач природи.

В будь-якому випадку, закарбоване на картинах мистецтво часто несподівано відкриває перед людиною красу в тих речах, в котрих вона досі ніколи її не помічала. Погляньте, до прикладу, на пару потяга, що від'їжджає, на картині Клода Моне «Вокзал Сен-Лазар», погляньте, як легко клуби цієї пари здіймаються догори, ген до скляного даху вокзалу... Погляньте, і ви раптом згадаєте, який прекрасний цей кучерявий дим... А, можливо, ви вперше побачите його таким прекрасним саме на полотні художника, і навіть засумніваєтесь, чи такий же він прекрасний насправді, а чи цими якостями його наділив митець... Адже інколи справжня краса невидима для звичайного ока, і тільки мистецтво змушує нас поглянути на знайомі речі по-новому.

Проблематика прекрасного є основою мистецтва, основою його філософії. Естетика як наука про почуття і предметом якої є прекрасне, безумовно, слугує опорою в розкритті конкретної проблематики. Але прекрасне в мистецтві як філософія художньої творчості є набагато складнішим і суперечливішим поняттям, якому окремі філософи присвячували багатотомні праці. Тагор називав прекрасне довершеним виразом Добра, а Добро — довершеним виразом Прекрасного. Гюстав Флобер ототожнював прекрасне з моральним, а Михаїл Пришвін писав, що навряд чи краса може бути в правді, проте якщо правда віднайде себе у красі — вона з'явиться на світ велике мистецтво [7].

Прекрасне часто розглядалось лише як випадкове почуття, як суб'єктивне «подобається». Вже наші зовнішні споглядання, спостереження і сприйняття часто бувають оманливими та помилковими, тоді як ще більшою мірою такими є внутрішні уявлення, навіть якщо вони і наділені неймовірною життєвістю і викликають у нас пристрась з нездоланною силою. Тут можна навести такий цікавий приклад: пекло, описане в поемі Данте, називають більш прекрасним, аніж

описаний там рай, оскільки митець в одному випадку виявив більше мистецтва, ніж в іншому, хоча в дійсності прекрасним є рай, а пекло — жахливе.

Так міру геніальності творчості характеризували мірою наближення до відповідного об'єкта природи. Та якою є різниця між поняттями прекрасного в природі і прекрасного в мистецтві? І що саме так неперевершено вдалося втілити великому поету: природу чи власне почуття? Адже справді, голе наслідування у високому мистецтві завжди безплідне. Кожне запозичення повинне переродитись, для того щоб стати поезією. Так, мистецтва без природи немає. Але художній твір не є її продуктом, він створений людською діяльністю. Жуковський апелює до природи, стверджуючи, що людина не спроможна дати своєму ближньому нічого, окрім себе самої [3]. Безсумнівно, творчість є продуктом суб'єктивного. «Моне — це лише око... — скаже його колега Поль Сезанн, — Але, Боже милосердний, що це за око!». Так, творчість є суб'єктивною. Але вона створена людиною для людини, вона звертається до його зовнішніх почуттів і тією чи іншою мірою є запозиченням зі сфери чуттєвого. Тут і виявляються риси прекрасного саме у відношенні до мистецтва, і це риси *естетично* прекрасного. Так само можна аналізувати різницю в інтерпретаціях поняття досконалості з точки зору досконалості в природі і досконалості в творі мистецтва. Риторичні запитання у цих роздумах є найбільш цікавими для дискусій. Згідно з якими критеріями твір мистецтва можна охарактеризувати як досконалий? Мікеланджело казав: «Я відсікаю все зайве». Той твір, в якому кожен штрих чи мазок буде на своєму місці найнеобхіднішим, в якому кожна деталь, без якої цілісність буде втраченою, перебуватиме у своїй пропорційності до цієї цілісності, той твір, в якому поєднуються мета і її найповніше відображення буде досконалим витвором мистецтва. Адже форма є матеріальним вираженням абстрактного змісту. Кандинський вважав правильною лише ту форму, котра висловлює та матеріалізує відповідне смислове наповнення, і називав прекрасним той твір, зовнішня форма якого є найбільш відповідною внутрішньому змісту [4].

Безумовно, коли ми інтерпретуємо художній твір, разом із нашим тлумаченням до його первинної форми додаються нашарування епохи, в якій ми живемо і через призму якої ми мислимо, її ідеали та ідейні за-

вдання, а поряд із власним інтелектуальним та духовним розвитком — її технічний та науковий прогрес. Цей історичний аспект у формуванні конкретних інтерпретацій заперечити неможливо, оскільки людина є суспільною істотою. Та цей вплив епохи закарбовується і в самій творчості, а точніше, її зовнішніх проявах. Тому що, як незмінність, так і мінливість мистецтва є його законом. Мінливі його зовнішні форми. Незмінний його внутрішній зміст. А загальна і абсолютна потреба, з якої народжується мистецтво, полягає у тому, що людина є мислячою свідомістю, вона творить з самої себе і для себе те, чим вона є і що є взагалі. В цьому аспекті кожна картина є особистісним здійсненням [6], характеризуючи мистецтво як чи не найбільший феномен людської істоти.

«Запитують, чи потрібно кохати?» — пише у своїх трактатах Блез Паскаль. — Про це не варто запитувати, це потрібно відчувати» [8]. Свідченням чого є виникнення нових інтерпретацій? Людство досягло нового етапу у розумінні творчості? В сутності це лише нові відповіді на нові запитання, або ж на ті запитання, що колись залишились без відповідей. І кожна епоха відповідає на них по новому. Так, ми можемо здивуватися, побачивши, скільки всього написано про окремі твори мистецтв. Проте кожна з інтерпретацій лише відкриває перед нами всю безмежність мікрокосму, який постає перед нами в камені чи на полотні. Ми не повинні забувати, що глядач, як і митець, інтерпретує навколишній світ згідно з власним знанням про нього. Так, до прикладу, російський поет Микола Гумільов в одній із своїх, присвячених поезії, статей виступає на захист читача, спонукаючи нас поглянути на мистецтво з протилежної від самого митця точки зору. Цей читач зовсім не заслуговує на те презирство, з яким до нього ставляться поети. Адже саме завдяки йому, читачу, друкуються книги, створюються репутації, це він подарував нам змогу читати Гомера, Данте, Шекспіра. Окрім того, жоден поет (як і митець взагалі. — А. С.) не повинен забувати, що по відношенню до інших поетів він теж лише читач. Висуваючи цю важливу тезу у формуванні погляду на критику і ставлення до неї, Гумільов зауважує, що ми часто стаємо подібними до людини, котра вивчає іноземну мову за підручниками. Ми можемо розмовляти, але не розуміємо, коли розмовляють з нами [2]. І справді, не маючи здатності осягнути мистецької величі, ми замість того, аби визнати свою духовну

чи інтелектуальну неготовність, беремося активно її обговорювати, все те, що є незрозумілим ми називаємо недоліками і своїм помилковим сприйняттям породжуємо неправильні інтерпретації і залишаємо ймовірно талановитий твір поза своєю увагою. Гумільов пише, що тоді, як поезія розвивається, її стилі змінюються, читач залишається попереднім, і ніхто не намагається ліхтарем пізнання освітити темні закутки його читацької душі [2]. Але творці мистецтва і їхні критики не живуть у різних вимірах. Їх оточує єдине середовище, вони є вихідцями з одного соціокультурного простору. Різниця лише в тому, що у своєму пізнанні зовнішнього і внутрішнього вони знаходяться з різною швидкістю, і те, що перед митцем відкривається в природі, глядач може відкрити для себе лише через споглядання мистецького твору. Таємниця, котру геній пізнає сьогодні, може стати зрозумілою глядачеві через десятки поколінь, або ж не відкритись взагалі. Так людство вже п'ять століть схилає голови перед Моною Лізою, не зумівши розвінчати таємницю її божественної посмішки.

Кожна епоха по-новому розуміє та оцінює художній спадок, залишений майстрами минулого. Високе мистецтво творять окремі особистості, і не завжди публіка виявляється здатною досягнути творчість генія, не готова одразу розгледіти справжню цінність його творінь. Іноді для цього потрібні роки, а іноді — століття... Так, креслення літаючих апаратів Леонардо да Вінчі, розроблені ним в XV ст. — на поч. XVI ст., ще на декілька століть залишилися дивною фантазією, перед тим як 1903 р. в небо злетів перший літальний апарат. Так, наукові відкриття чи витвори мистецтва очікують своєї години, коли душа художника випереджає ту епоху, в якій він знаходиться, проте нерідко для самого автора геніальність обертається особистою трагедією. Згадайте знаменитий «Натюрморт з яблуками та апельсинами» Поля Сезанна. Акуратно розкладені в вазі і необережно розкидані в складках м'якої білої тканини на дерев'яному столі, ці яблука, здається, по-справжньому пахнуть! Це особливі яблука... Здається, світло наповнює їх зсередини, але воно не застигло на пензлі майстра, а ніжно виграє на кожній складці драперій... Чи здатен хтось іще написати такі яблука? В далекому 1861 році, залишаючи рідне місто та від'їжджаючи на навчання в Париж, Поль Сезанн впевнено заявляв: «Я підкорю Париж одним своїм яблуком!» Але його картини не прийняла ані пу-

бліка, ані критика, а задовільні відгуки на його роботи з'явилися лише багато років по тому... Не прийнятий своєю епохою, він був глибоко самотнім у своїй творчості. А тепер, понад століття по тому, його яблуками захоплюється увесь світ...

Скільки легендарних прізвищ, скільки неперевершених творів світового мистецтва демонструють нам всю велич людського генія. Та в доповнення картини взаємостосунків критики і мистецтва варто сказати, що критика, попри всю свою суперечливість (зрештою, не меншою, ніж мистецтво) є надзвичайно важливим атрибутом формування естетичних смаків людства, епох і суспільств; критичний погляд на мистецтво є необхідністю і для самого митця, він спонукає його до вдосконалення своєї творчості та подолання нових творчих вершин. Справжня критика — це не менш високе мистецтво, і для того, аби прочитати душу шедевра, потрібно бути не менш талановитим за автора, який його написав. Такий неперевершений приклад критики можна віднайти в новелі Оноре де Бальзака «Невідомий шедевр». Вона розпочинається сценою, де юний Ніколо Пуссен стає свідком діалогу одного шанованого художника з його учителем, котрий критикує картину свого учня. «Всім вам, художникам, — говорить вчитель, — лише б правильно і згідно законів анатомії написати фігуру. Ви розмальовуєте лінійний рисунок фарбою тілесного кольору, заздалегідь приготованою на палітрі (...) і тільки тому що час від часу дивитесь на оголену жінку, котра стоїть перед вами, ви вважаєте, що відтворюєте природу і уявляєте, наче б то ви художник і вам вдалося викрасти у Бога таємницю...». Якою вдалою характеристикою ці слова можуть слугувати для характеризування творчості багатьох художників... Щоправда, з плином часу такі твори забуваються, як і їхні автори, вони відходять у небуття, не підкупний відбір плінного і вічно прекрасного здійснює сама історія. Проте ці слова героя Бальзака є не лише словами гострої критики, вони розкривають формулу духовної концепції мистецтва. Адже завдання мистецтва не в тому, щоб копіювати природу, а в тому, щоб її виражати. Художник не жалюгідний копіст, але поет! А для того, щоб бути великим поетом, недостатньо досконалого знання синтаксису та відсутності помилок. Художник повинен вхопити душу, зміст, передати характерні риси кожної речі [5]. «Написати душу» — це головне завдання митця, і недо-

сконалість його творчості виявляється тоді, коли він схоплює лиш зовнішність життя. Такий твір буде по-рожнім зсередини, в ньому не буде живого подиху. І, як казав вчитель бальзаківської новели про написану на полотні жінку, «мені здається, що коли я прикладу руку до її округлих грудей, то відчую, що вони холодні, наче мармур» [5].

Критика є основою теорії мистецтва, вона у своїй сутності покликана бути його аналітичним скелетом. І так як скелет без живого організму є мертвим кістяком теорії, так і тіло мистецтва без цього скелета втратило б стрункість своєї будови, перетворюючись на аморфну масу.

Безперечно, велика кількість відкриттів минулого були сприйнятими суспільством не відразу, спершу піддаючись жорсткій критиці чи навіть відвертому несприйняттю. Але приходив час для нових інтерпретацій, і людство спрямовувало якісно новий погляд на відкинуте колись. Суспільство не завжди замислюється, що за занововідкритим генієм дуже часто ховається історія ще однієї самотності. Таку плату віддає художник за можливість доторкнутись до божественної тайни творення, він формуванням власного духу через творчість стає дотичним до вічності. Хтось з великих колись сказав: «Слухаючи спів пташок, ми не задумуємося і не намагаємося дізнатися, про що вони співають. То ж, можливо, інколи дивлячись на твір мистецтва, нам не варто намагатись пояснити його, а лише сприйняти, як живе відчуття?». Адже те, що ми говоримо про твір мистецтва, є висловленням того почуття, яке пробуджує в нас цей твір, і це вже наші *особисті* почуття. Кожен глядач буде переживати це почуття по-своєму, подібно до того, як в сумній мелодії кожен впізнає саме *свою* печаль. У кожній скрипки своє звучання, у кожній епохи свої ідеали. Часто ці ідеали були оманливими, вони здобували владу і приносили занепад, але навіть у ті часи мистецтво продовжувало свій єдиний і складний шлях до істини. Так крізь тиранію древнього Рима до нас долинає тиха молитва перших християн, так в тіні середньовіччя відроджується віра в ідеал людини, так культ будь-якої епохи відходить у забуття, повертаючи людство до його вищого призначення.

1. Гегель Г.В. Лекції по естетике / Г. Гегель. — Т. 1. — СПб. : Наука, 2001. — 622 с.

2. Гумилев Н. Избранное / Н. Гумилев. — М. : Просвещение, 1990. — 383 с.
3. Жуковский В.А. Эстетика и критика / В. Жуковский. — М. : Искусство, 1985. — 431 с.
4. Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства / В. Кандинский. — Т. 1. — М. : Гилея, 2001.
5. Ковалева И.С. Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века / И. Ковалева. — Л. : Издательство Ленингр. университета, 1985. — 496 с.
6. Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение / А. Лосев. — М. : Мысль, 1995.
7. Назаров В. Разум сердца. Мир нравственности в высказываниях и афоризмах / В. Назаров, Г. Сидоров. — М. : Издательство политической литературы, 1989. — 605 с.
8. Паскаль Б. Трактаты. Полемические сочинения. Письма / Б. Паскаль. — К. : Port Royal, 1997.
9. Шестаков В.П. Эстетика Ренессанса / В. Шестаков. — Т. 1. — М. : Искусство, 1981. — 495 с.

*Anastasiya Simferovska*

#### ON HUMAN AND ART: SOME PARTICULAR LOOKS UPON A PROBLEMS OF INTERPRETATION

The author of this article has intended to present an outline of main problems in interpretation of creative works considered through the prism of particular philosophical, historical and aesthetic approaches. Owing to definition and application of main art-critical and interpretative conceptions there has been disclosed a problem field of subjectivism in understanding and treating of artistic creativeness along process of changes the epochs and generations. The role of emotiveness in artist's creativity and the role re-acted by it critical analysis of artifact and what is its part in the critical analysis of works of art. Differences in apprehension of the reality by means of nature and by art.

**Keywords:** humane, art, feeling, spirit, artist, interpretation, cognition.

*Анастасия Симферовская*

#### ЧЕЛОВЕК И ИСКУССТВО: ОТДЕЛЬНЫЕ ВЗГЛЯДЫ НА ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Автор статьи намерен очертить некоторые проблемы интерпретации художественного творчества через призму отдельных философских, исторических и эстетических взглядов. С помощью формулирования общих концепций критики и интерпретации искусства раскрывается проблематика субъективизма в понимании и трактовке художественного творчества в процессе изменения эпох и поколений. Роль чувства в творчестве художника, и роль, которую оно приобретает в критическом анализе произведения. Различия в познании мира через природу и через искусство.

**Ключевые слова:** человек, искусство, дух, чувственность, художник, интерпретация, познание.