

Шановні магістри,

дякую за ваші есе на першу ввідну тему нашого курсу. На загал вони були самостійними, за деякими виключеннями, і цікавими, з власними міркуваннями та демонстрацією свого досвіду, естетичного смаку і філософсько-теоретичної підготовки. Лідируюче місце посіли скрипалі, але й інші роботи дуже цінні своїм особистісним поглядом та щирістю.

Наступна тема «Художній образ як форма мислення у мистецтві.» є **ключовою** у курсі, тому прохання до неї поставитися уважно. Відомо, що всю інформацію, будь-якого роду, ми сприймаємо у вигляді образів, що суголосні з нашим власним та суспільним досвідом. Художній образ, особливий, дуже складний, але його розуміння дозволить зрозуміти «механізм» побудови та функціонування мистецького твору.

Ця тема розрахована на дві лекції та два семінарських завдання, тому засвоєння матеріалу буде перевірятися за такими завданнями:

1. Тест «Художній образ», який додається.
2. Аналіз вибраного вами твору будь-якого виду (література, образотворче мистецтво, музика, кіно, театр і т. і.) на предмет його форми, змісту, теми, ідеї, авторської оцінки, зображально-виражальних засобів та катарсичної точки твору, якщо така є. За приклад можна взяти аналіз оповідання І.Буніна «Легкое дыхание», який додається.

Завдання слід надіслати на мою пошту, бажано колективно групою через пошту старост. Термін виконання до кінця жовтня.

Тема 2

Художній образ як форма мислення у мистецтві.

Художній образ

Художній образ є фундаментальною категорією мистецтва, оскільки відповідає на питання про те, що робить мистецтво мистецтвом.

Саме поняття **образ** є основоположною категорією буття, адже відображення будь-якої реальності є образом, продуктом свідомості, суб'єктивною реальністю, що існує як явище індивідуального досвіду і одночасно уособлює загальний досвід людей. Стати об'єктивною реальністю образ може лише набувши матеріальних форм вираження (знаки, символи, слова, малюнки та ін.).

Отже, **образ** це універсальна категорія, що закріплює своєю символічною мовою весь практичний і духовний досвід людства.

Художній образ – це спеціальний мистецький засіб втілення творчого задуму митця у чуттєву матеріальну форму посередництвом особливої художньої мови.

Художній образ є найбільш вагомим при вивченні філософсько-естетичних проблем мистецтва. Саме він виражає дволику суть мистецтва як творчого поєднання минулого і майбутнього, раціонального і емоційного, суб'єктивного і об'єктивного, містить таїну перетворення духовного задуму митця у матеріал твору та відповідне відтворення його в духовному світі реципієнта.

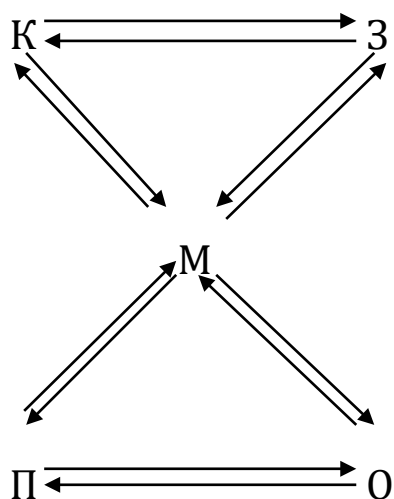
(Наша повсякденна життя являє собою неперериваючеся рух через одночасність минулого і майбутнього. Суть того, що ми називаємо «духом», заключається в самій здатності рухатися вперед, утримуючи цей горизонт відкритого майбутнього і неповторного минулого.) (Гадамер)

Це дуже складний, тонко структурований феномен, своєю формою, змістом і функціонуванням він зливається з мистецьким твором. Тому мистецтво часто називають мисленням художніми образами.

Давайте спробуємо через універсальну структуру мистецького твору зрозуміти структуру і життя художнього образу.

Мистецтво можна розглядати також як спосіб моделювання життєвого досвіду людини, який служить для одержання специфічної пізнавально-оціночної інформації,

її збереження і передачі з допомогою художньої мови (особливих образних знакових систем для кожного виду мистецтва). Цю унікальну структуру можна уявити такою схемою:



Символи «П» і «О» - це **пізнавальні** і **оціночні** моменти у творчому процесі. Вони безперервно пов'язані двостороннім зв'язком, а їх взаємодія утворює специфічний **художній зміст**. Для його об'єктивації і передачі він має набути матеріальну форму відповідного знакового характеру.

Символи «К» і «З» позначають **конструктивний** і **знаковий** елементи, суперечлива єдність яких утворює **зовнішню форму мистецтва**. Кожен вид мистецтва виробив свою власну знакову мову, яку ми вчимося читати через зовнішню матеріальну форму в процесі долучення до мистецтва.

Символ «М» позначає центральну найбільш загадкову ланку структури мистецтва, в якій виявляється його здатність

моделювати життєвий матеріал і яка відіграє роль **внутрішньої форми**, що забезпечує **перехід духовного в матеріальне**, можливість їх органічного життя в цілісній структурі художнього образу¹.

Пізнавальний і оціночний моменти, конструктивний і знаковий елементи в мистецькому процесі мають не лише двосторонній зв'язок між собою, але пропускаючись через внутрішню форму, як особливу духовно-творчу здатність митця, вони перебувають у постійному взаємопроникному зв'язку між собою, розкриваючись в процесі сприйняття мистецького твору реципієнтом.

Спробуємо більш детально розглянути ці складні, але захоплюючі процеси, в яких реалізується наша творчо-духовна сутність і утворюються ця, рідкісна на сьогоднішній день, цілісна єдність людини в її долученні до глибинних істин буття посередництвом мистецтва.

В широкому загально філософському плані образ – це суб'єктивне відображення об'єктивної реальності.

Назагал, **образ – це певна суб'єктивна духовно-психічна реальність, що виникає у внутрішньому світі людини в процесі сприйняття нею будь-якої реальності: об'єктивної – зовнішнього світу; суб'єктивної (внутрішньої реальності) – уяви, фантазій, сновидінь і т. і.**

Проблему художнього образу в естетиці в сучасному його розумінні вперше поставив **Гегель**, вбачаючи у ньому специфіку мистецтва. Специфіка і переваги художнього образу, на його думку, полягають у відмінності абстрактного словесного означення, що апелює до розсудкової свідомості, та художньо-образного явлення цього ж предмету, що звертається насамперед до нашої чуттєвості, і являється нашому внутрішньому баченню в його сутності і реальній повноті.

Гегель пояснює це таким прикладом. Коли ми говоримо чи читаємо слова «сонце» і «ранок», нам ясно, про що йдеться, але ні сонце, ні ранок не виникають перед нами в їх реальному вигляді. Коли ж Гомер говорить фактично те ж саме поетичними рядками: «Встала из мрака младая, с перстами пурпурными Эос», то замість абстрактного розуміння сходу сонця наше внутрішнє бачення одержує цілісну картину ранішньої зорі в єдності понятійного змісту і конкретної візуальної реальної визначеності². Гегель вважає, що важливим у створенні образу є фантазія, зацікавлення поета до зовнішньої сторони предмета, крізь яку виявляється його сутність. При прямому, (ізоморфному) зображенні предмета ми одержуємо **образ «у власному розумінні»**. При опосередкованому, зображенні одного предмета через інший посередництвом метафор, порівнянь, мовних зворотів, ми одержуємо **образи «у не власному смислі»**. Ці ідеї Гегеля стали фундаментальними у розумінні образа в мистецтві.

Під **художнім образом**, образом мистецтва, створеним спеціально митцем в процесі художньої діяльності, сьогодні розуміють **органічну духовно - творчу цілісність, що виражає реальність з тою чи іншою подібністю форми (ізоморфністю) і реалізується в усій своїй повноті лише в процесі сприйняття конкретного твору мистецтва конкретним реципієнтом³.**

Саме через художній образ у внутрішньому світі суб'єкта сприйняття розкривається унікальний художній світ, згорнутий художником під час творчого процесу і втілений у предметну реальність мистецького твору (поетичну, живописну, музичну тощо).

Художній образ - це складний процес художнього освоєння дійсності. Насамперед він передбачає наявність будь-якої (об'єктивної чи суб'єктивної) реальності, яка стає відправною точкою процесу художнього відображення (**первинний образ**).

Потім вона суб'єктивно змінюється у творчому процесі митця в іншу реальність самого твору (**вторинний образ**).

Зрештою, в процесі сприйняття цього твору у внутрішньому світі реципієнта утворюється кінцевий (**третій**) образ, відмінний від двох попередніх, але такий, що зберігає їх риси і утримує зв'язок з ними.

Художній образ - це складне багат шарове утворення. Він починається із **задуму** художника, що виступає своєрідним ескізом до майбутнього образу. Технічні навички і майстерність,

духовні сили митця спрямовані на втілення цього задуму, але, часом задум і його втілення у матеріалі бувають дуже далекі.

Саме тому, задум художника, його реалізація у мистецькому творі, сприйняття цього твору реципієнтом, не співпадають, а часто можуть кардинально різнитися. Можна навести багато прикладів, коли митці зізнавалися, що задум дуже важко втілити в матеріал.

Так, відчуваючи розрив між своїм опредмеченим і не висловленим «я», Ф.Кафка зізнавався, що він пише інакше, ніж говорить, говорить інакше, ніж думає, думає інакше, ніж повинен думати, і так до безкінечності, до самої темної глибини.

А ми самі, сприймаючи певний твір, часом не одержуємо вже загальновизнаного очікуваного результату. Не випадково В.Набоков сказав, що головний шедевр будь-якого письменника – це його читачі.

Сам мистецький твір також має цілий ряд образних рівнів, або образів, більш локального характеру, які визначаються масштабністю чи ступенем подібності до реального світу. Наприклад: найменша складова художнього твору – (тропи, метафори у поезії, інтонаційні нюанси у музиці тощо) називають «**мікрообразом**». Окремий персонаж, чи музична тема можуть називатися «**макрообразами**». Іноді вся творчість певного митця можуть розглядати як єдиний «**мегаобраз**». Або, аналізуючи окремий літературний твір ми можемо виділяти образи не лише окремих героїв, але й образи

природи, певного сюжету, певних історичних реалій та ін.. У творах, де майже відсутня візуально – предметна подібність (наприклад, абстракціоністський живопис) ми розрізняємо **композиційні образи**, побудовані на кольорових чи музичних співвідношеннях, **асоціативні образи**, що формуються на основі художньо – життєвого досвіду.

Цікаво простежити життя та модифікацію художнього образу в процесі сприйняття мистецького твору. Адже при сприйнятті в духовному світі реципієнта виникає певна ідеальна реальність, що належить одночасно: а)даному суб'єкту сприйняття, б) художньому твору, в) Універсуму в цілому, що дозволяє пізнати істину буття, сутність ідеї, явища, долучитися до ідеальної краси, відчути повноту і сенс буття⁴.

Твір мистецтва – продукт матеріально-духовної культури і його багатоманітні трансформації зберігають його ідентичність і тотожність самому собі.

Тут проявляється **онтологічний парадокс мистецтва: розшифрована в процесі сприйняття мистецька символічна мова, розкриваючи істину буття, не піддається перекладу чи висловленню іншим способом.**

Особливість пізнавальної сторони художнього образу полягає в тому, що в процесі його сприйняття відбувається пряме бачення істини, що не спирається на докази, відбувається *дифузність художнього і реального світу*. Наприклад, високохудожні пейзажі казахських степів, виконані Т.Шевченком на засланні, це одночасно втілення ідеї творчої і

особистої свободи, яка не декларується спеціальним сюжетом чи темою, але виражається у кожній лінії, у кожному штриху.

Як бачимо, складну структуру художнього образу не можна розглядати статично, **художній образ – це процес**. Він є всезагальною категорією художньої творчості, засіб і форма засвоєння життя мистецтвом.

Художній образ – це спосіб буття художнього твору, спосіб мислення у мистецтві.

В онтологічному (буттєвому) плані художній образ є **фактом ідеального буття**, вміщений у свою речову основу, органічно зрощений з матеріалом, є його матеріально-буттєвою складовою, специфічною мистецькою мовою, але не співпадає з ним. Справді – бронзова поверхня скульптури не є живою плоттю, поверхня картини не має третього виміру, а розповідь про подію не є сама подія. В різних видах мистецтва ступінь зв'язку естетичного об'єкту з матеріально-фізичною стороною творів різноманітна: в пластичних мистецтвах дуже велика, адже, фактура бронзи є активною складовою засобів виразності, менш зримий такий зв'язок у мистецтві слова, що апелює до уяви. Музичний чи літературний текст, зафіксований на папері, набуває статусу художнього твору лише в процесі відтворення і сприйняття закладеного в ньому змісту.

В семіотичному (знаковому, мистецькому мовному) плані художній образ є **знак**, засіб комунікації, є факт уявного буття,

що реалізується в уяві реципієнта. Кожен вид мистецтва розробив свою систему знаків.

В **гносеологічному** (пізнавальному) плані, художній образ є **вимисел**, споріднений з думкою, що виступає як *припущення*, *можливість*, *фантазія*, але в силу своєї *чуттєвості* є дуже *переконливим*.

В **естетичному** плані, художній образ є цілісний **організм**, в якому не має нічого випадкового.

Якщо як цілісний організм, художній образ є автономний і як ідеальний предмет об'єктивний, то в якості припущення він виступає як суб'єктивний, а як знак міжсуб'єктивний.

Отже, художній образ є не предметом і не думкою, а **процесом**, який не до кінця конкретний у своєму зануренні в чуттєву стихію. Ця незавершеність є джерелом його незалежного життя і гри, багатоманіття його інтерпретацій і прочитань.

Художній образ – це чуттєва конкретність, узагальненість, діалектична єдність *суб'єктивного та об'єктивного, раціонального та емоційного, свідомого та підсвідомого, типового та індивідуального*. Всі його складники проявляються у цілісності на онтологічному рівні:

1. **Суб'єктивне – об'єктивне.** У мистецтві проблема суб'єкт – об'єкт має свою специфіку, адже художня думка – це суб'єктивний образ об'єктивного світу, а сприйняття мистецького об'єкта реципієнтом завжди носить суб'єктивний

характер. В художньому образі втілюється не лише об'єктивний матеріал дійсності, перероблений творчою фантазією художника, а й особистість самого творця, його душа, талант. За висловом Г.Белля, автор не «бере дійсність», а носить її в собі, створює її, і несуттєво з яких конкретно існуючих речей.

2. Раціональне – емоційне. В художньому творі раціональна думка завжди висловлюється в емоційній художній формі, а тому є переконливою. Їй притаманна асоціативність, метафоричність, парадоксальність, багатозначність і недоговореність. Логічне мислення встановлює ієрархію явищ, їх супідрядність. Художня думка не нав'язується предметам зовні, а органічно витікає з їх співставлення, їх взаємодії. Наприклад, парадоксальне поєднання людини і звіра, зримо втілює модель художнього образу кентавра чи сфінкса, що асоціюються з певними людськими рисами. Художній образ – це метафорична думка, що розкриває одне явище через інше, ніби зіштовхує їх та наділяє новим життям.

3. Типове – індивідуальне. У художньому відображенні різноманіття життя завжди відчувається прагнення митця до його узагальнення і типізації, оригінальність і відкриття. Художній образ це узагальнення, яке розкриває в конкретно-чуттєвій формі суттєве для цілого ряду явищ. Діалектика всезагального (типового) і одиничного (індивідуального) у мисленні відповідає їх діалектичному взаємопроникненню в

дійсності. У мистецтві ця єдність виражена не у своїй всезагальності, а у своїй одиницності: загальне проявляється в індивідуальному і через індивідуальне. Образна поетична уява являє не абстрактну сутність, а явище, в якому через його зовнішність, його індивідуальність пізнається субстанціональне⁵.

Художній образ – це скорочена розповідь про життя. В мистецтві ми говоримо конкретно-чуттєвими образами про характерне, суттєве через одиничне, окреме.

4.Свідоме – підсвідоме. Відкриття А.Шопенгауера, А.Бергсона, З.Фрейда дали імпульс новому типу пізнавальної діяльності, в якій художник створює самостійну систему, що заключає в собі «досконалий порядок».

В сучасному мистецтві поступово руйнується його міметична природа, втрачається цілісність художнього образу, діалектичний зв'язок між його складовими; вираження в художньому образі починає домінувати над зображенням. Безпредметне мистецтво від зображення предметів перейшло до зображення ідей, художник осліп для зовнішнього світу, говорить Х.Ортега – і – Гассет, і повернув свою зіницю всередину, в бік суб'єктивного ландшафту.

В абстрактному мистецтві, як правило, відсутня комунікація з реципієнтом. Аналізуючи шлях розвитку художнього образу в мистецтві, Ж.Бодрійяр, розрізняє чотири основні етапи. На початковому етапі образ є дзеркалом, що відображує оточуючу реальність. На

другому починає її **спотворювати**, на третьому **маскувати її відсутність**, на четвертому перетворюється в «**симулякр**», копію без оригіналу, яка існує сама по собі, без будь-якого відношення до реальності.

Форма і зміст

Формотворення є основою життя, його предметні форми мають естетичну визначеність, адже створені за законами гармонії, симетрії, міри, доцільності.

Тому проблеми форми завжди цікавили філософію. Так, давньогрецькі натурфілософи **Геракліт, Демокріт, Левкіп** бачили предметний світ, як реалізацію в матерії формуючої сили ідеї. Вся дійсність розумілась як «деяка художня тканина, що виникає на основі певного переплетення атомів»⁶.

У **Платона** світ форм – це світ ідей; матерія – це нульове ніщо. У взаємодії матерії і форми народжується багатство чуттєво явлених речей. Але предметне втілення ідеї - лише копія дійсного світу.

Для **Арістотеля** форма –це поняття, воно тотожне Платонівській «ідеї» і має три рівні (сутності): нижчі форми (предмети чуттєвого світу), вищі - («чисті форми», поняття тотожні «ідеї» Платона), найвища форма - це («першодвигун», джерело всього космосу).

Ідеї Платона і Арістотеля стали основоположними в розробці естетичної теорії художньої форми та діалектичного зв'язку форми і змісту.

Закони самоорганізації матерії, що діють в об'єктивному світі, виступають і законами художнього формотворення людини. В реальному творі мистецтва форма і зміст

нероздільно злиті, взаємопов'язані. Досить важко розділити змістові і формальні складові твору навіть при аналізі мистецтва, адже «матерія (природа зображального) повинна розчинитися у формі (зображуваного), тіло – в ідеї, дійсність – у видимості»⁷. (Шиллер)

У справжньому мистецькому творі матеріал ніколи не говорить від себе, він цілком підпорядкований ідеї (тобто узгоджений з природою об'єкта зображення). Ідея тут постає організуючим началом художньої діяльності і є умовою цілісності твору, яка продиктована якостями об'єкта зображення⁸.

Художня форма не тотожна зображувальній реальності, предмети мистецтва «зачаровують нас не тому, що вони такі природні, а тому, що вони так природно зроблені»⁹. Гегель стверджував, що зміст є не що інше, як перехід форми у зміст, а форма – перехід змісту у форму. «Змістом мистецтва є ідея, а його формою – чуттєве образне втілення»¹⁰. Стосовно історичного розвитку мистецтва це положення означає, що зміст поступово формалізується і осідає в структурах художніх мов і в такому згущеному вигляді впливає на актуальний зміст нового мистецтва. Це також означає, що приналежність тих чи інших його рівнів до змісту чи до форми відносна: кожен з них буде формою по відношенню до вищестоящого і змістом по відношенню до нижчого. Всі компоненти і рівні художнього твору ніби взаємно висвічують один одного.

Нарешті, у мистецтві є особливі зрощення змісту і форми. До них належать: сюжет, конфлікт, предметно-просторова організація, мелодія і т.і. З одного боку у мистецтві не має готового змісту і готової форми в їх роз'єднаності, а є взаємозалежне їх становлення в процесі історичного розвитку, в акті творчості і сприйняття, а також їх нероздільне існування у творі як результаті творчого процесу. З іншого боку, якби між змістом і формою не було різниці, їх не можна було б виділити і розглядати один по відношенню до іншого. Не було б їх відносної самостійності, не могли б виникнути взаємовплив і взаємодія.

Ми звикли, що в досконалому мистецькому творі форма повинна відповідати змісту. Це, безперечно так, але у цій відповідності існують різні співвідношення між формою і змістом. В ідеальному мистецькому творі форма може дорівнювати змісту, зміст може долати форму, форма може знищувати зміст. Так, в класицистичних полотнах Ж.-Л. Давида «Клятва Гораціїв» чи «Смерть Марата» художня форма і зміст виступають на паритетних умовах, натомість, в будь-якій опері домінують музична форма і вокальне мистецтво, лібрето, змістова фабула вимагають спрощеного характеру. Художня форма оповідання І.Буніна «Легке дихання» повністю знищує зміст житейської непривабливої історії, перетворюючи її в радісне життєдайне легке дихання. (Детальний аналіз цього твору пропонується у хрестоматійній частині розділу).

Як ми бачили вище, художньо-естетичний феномен не піддається адекватному дискурсивному аналізу, а словесний опис не тотожний естетичному рівню сприйняття.

При утилітарно-прикладному підході до мистецтва (соціальному, релігійному, політичному, ідеологічному) під змістом розуміють літературно-описовий, сюжетний рівень сприйняття. Проблема змісту виникає в поза естетичному контексті. Справжній художній зміст принципово не можна описати. Все, що можна описати словами, власне, відноситься до художньої форми, або до поза художніх рівнів. Як тільки ми почнемо описувати зміст, ми одночасно зіб'ємося на опис форми.

Так, відомий сучасний філософ Мартін Хайдегер, стверджує, що: **зміст - це істина буття, відображена в художньому творі, що не вербалізується.**

А Гадамер називає зміст **прирощеним буттям, що виникає під час сприйняття художнього твору, про яке не можна сказати на формально-логічному рівні.**

Кордони між формою і змістом важко розрізнити. Як тільки ми починаємо сприймати форму, одночасно починає відбуватися зміст.

Про опозицію форми і змісту писали: Аристотель - (перипетії («Поетика»),

Августин - (краса складається з протилежностей),

С.Палавіччині - (геній поєднує непокєднуване),

С.Енштейн - (не має мистецтва поза конфліктом),

Виготський – (естетична реакція – це афекти форми і змісту) та ін..

Зміст твору мистецтва у класичній естетиці це одночасно і художній образ, або художній символ твору. Це те могутнє духовно – емоційне поле, яке не піддається словесному опису, виникає у внутрішньому світі суб'єкта сприйняття в момент контакту з твором мистецтва, переживається ним як прорив у якусь невідому досі реальність вищого рівня, що супроводжується високою духовною насолодою.

Зміст у мистецтві – ідейно-емоційна, чуттєво-образна сфера значення і смислу, адекватно втілена в художній формі і має естетичну цінність. Розрізняють безпосередній і опосередкований зміст. В образотворчих мистецтвах безпосередньо виражається візуальна предметність і просторовість, а опосередковано сфера ідейних і емоційно-естетичних цінностей і оцінок. Тоді як в мистецтві слова раціонально-емоційний зміст виражається більш прямо, а предметно-зображальний опосередковано. В хореографії безпосередньо втілюється зображально-пластичний і емоційний зміст, але опосередковано філософський, морально-естетичний план.

Зміст (з грець. «утримую разом»)- це сукупність елементів і процесів явища, з якого воно складається.

Форма – це внутрішня і зовнішня структура, спосіб існування змісту; певне співвідношення елементів і процесів у часі і просторі.

Коли зміст і форма в єдності, зміст виступає головним і складає сутність явища. Форма може сприяти розвитку змісту, або гальмувати, якщо застаріла. Між старою формою і новим змістом загострюється конфлікт, що призводить до народження нової форми. Так, академічна форма образотворчого мистецтва ХІХ ст. не могла утримувати в собі прагнення художників виразити постійну мінливість світу і на зміну приходить мистецтво нової форми – імпресіонізм. У модерному мистецтві художня форма домінує, може навіть бути абсолютною (формалізм у мистецтві).

Коли людина сприймає художній твір, проблема змісту і форми для неї не існує, її можна вичленити лише теоретично.

Зміст художнього твору – це явища дійсності, пропущені крізь свідомість художника і відображені у творі. У зміст входять **тема** (коло явищ, які зображує художник, що мають об'єктивний характер) та **ідея** (головна думка твору, ставлення художника до зображуваних явищ, що має суб'єктивний характер), які об'єднані **авторською оцінкою**.

Тема (грець. – thema – предмет)- покладена в основу твору змістова єдність, виділена із вражень дійсності і переплавлена естетичною свідомістю та творчістю митця.

Предметом зображення можуть стати різноманітні явища оточуючого світу, природи, матеріальної культури, соціального життя, конкретно-історичних подій, загально - людські духовні проблеми і цінності. Виділяють кілька груп значень поняття художньої теми.

Під об'єктною темою розуміють характеристики реальних джерел змісту (людина і природа, свобода і неволя, любов і ненависть тощо). Культурно-типологічна тема означає змістовну предметність, що стала художньою традицією світового або національного мистецтва.

Культурно-історична тема – це неодноразово відтворювані мистецтвом аналогічні соціально-психологічні колізії, характери, переживання, що втілилися у певних стилях, напрямках мистецтва і стали їх приналежністю. Суб'єктна тема - характерний для конкретного художника емоційний настрій, персонажі, проблеми.

Конкретно-художня тема – стійка предметність змісту твору мистецтва.

Художня ідея – цілісний образно-естетичний смисл твору. Вона відіграє синтезуючу роль по відношенню до всієї системи твору, його частин, втілюється в конфлікті, характері, сюжеті, композиції. Слід розрізнати втілену художню ідею від ідеї-задуму художника і ідеї сприйнятої реципієнтом, художньою критикою, мистецтвознавством, епістолярною спадщиною, історичною традицією тощо. Найважливішу роль в осягненні художньої ідеї відіграє безпосереднє індивідуальне естетичне сприйняття твору. При повторному сприйнятті ідея може розкриватися глибше, відкриваючи свої нові сторони і грані.

Отже, можемо зробити висновок, що **зміст – це єдність об'єктивних і суб'єктивних начал в художньому творі, єдність теми, ідеї, авторської оцінки.**

Художня форма - це матеріалізація змісту. Вона включає в себе такі компоненти: матеріал, композицію, сюжет, зображально-виражальні засоби.

Матеріалом мистецтва називають матеріально-фізичну основу, з допомогою якої об'єктивується задум і створюється комунікативно-знакова предметність художнього твору. Такою речовою основою мистецтва для художника виступає: слово, мармур, акварель, театральний реквізит, сценічний майданчик тощо. З матеріалом тісно пов'язана система матеріальних зображально - виражальних засобів, притаманних певному виду мистецтв, його художня мова. Можна говорити про художню мову живопису: колорит, фактура; про мову графіки: лінія, штрих; про мову поезії: інтонаційно-мелодійні засоби – метр (розмір), ритм, рифма, строфіка, фонетичне звучання.

Композиція (лат. Compositio – розташування, складання) – спосіб побудови художнього твору, принцип зв'язку однотипних і різнорідних компонентів і частин, суголосних між собою і цілим. В композиції відбувається перехід художнього змісту і його внутрішніх відношень у відношення форми, а впорядкованість форми – у впорядкованість змісту. Композиція (впорядкування) – це структурна побудова художнього твору, певне розміщення всіх його елементів. Наприклад, в епоху Середньовіччя переважала архітектонічна симетрична композиція, в бароковому мистецтві – діагональна композиція. У різних видах мистецтва свої композиційні способи: у живописі – всі образи подаються одночасно, у

скульптурі – просторове розташування всіх елементів, у літературі – розгортається експозиція, зав'язка, кульмінація, розв'язка, у театрі – будуються мізансцени, сцени, дії, акти.

Сюжет – внутрішній зв'язок подій у творі, поданих у часовому розвитку (джерелом виступає реальний світ). Зазвичай, сюжет сприймається найлегше, а для непідготовленого реципієнта залишається єдиним в акті сприйняття, він не бачить інших принад мистецького твору, не здатен милуватися особливостями форми, внутрішнім ритмом тощо.

Зображально – виражальні засоби залежать від виду мистецтва: в живописі це - малюнок, колір, світлотінь; в музиці - звук, тембр, ритм.

Художня форма має свою ієрархію і впорядкованість. Одні її рівні тяжіють до духовно-образної змістовності, інші – до матеріально-фізичної предметності твору. Тому розрізняють зовнішню і внутрішню форму. **Зовнішня форма** – це конкретно-чуттєві засоби, організовані відповідним чином, для втілення внутрішньої форми, а через неї – змісту. До внутрішньої форми входять зображально-виражальні засоби, спосіб матеріалізації задуму.

Внутрішня форма – це спосіб вираження і впорядкування змісту в упорядкованість форми. До неї належать – сюжет, характери.

У творчому процесі митець рухається від внутрішньої до зовнішньої форми, при художньому сприйнятті ми рухаємося

навпаки від зовнішньої до внутрішньої форми. Таким чином реалізується своєрідний одухотворений ритм живого руху художнього образу.

Отже, форма – це внутрішня організація, структура художнього твору, створена за допомогою зображально-виражальних засобів даного виду мистецтва для вираження художнього змісту.

Поза формою художня ідея не існує. Просто ідея не є художньою, а виступає політичною, соціальною, науковою. Матеріалізація художньої ідеї – це протиріччя, конфлікт, його подолання залежить від таланту митця. Зміст вимагає відповідної, достойної форми. Виявляється, у житті, як і у мистецтві, змістів обмаль, а форм – безліч. Саме художня форма виступає активним началом глибокого переосмислення «одного і того ж людського життя».

Велику популярність отримала ідея **К.Гоцці**, який стверджував, що історію світового мистецтва можна описати через **36 повторюваних сюжетів**. У цьому з ним погоджувалися Шиллер і Гете. Це ж положення обгрунтував **Ж. Польті** в своїй книжці видав «**36 драматичних ситуацій**» (Париж, 1912). Таїна великих майстрів в умінні відтворити глибинну онтологічну стихію буття, що стирає межі між низьким і високим, простим і чарівним, дати особливий погляд на узвичаєні речі.

Так, міф про Лаокоона знайшов літературну інтерпретацію і Вергілія, скульптурну у давніх грецьких

скульпторів Агесандра, Афінагора, Полідора, живописну у славнозвісного Ель Греко. Сюжет роману О. Фадеева «Молода гвардія» знайшов інтерпретацію у кінофільмі Герасимова, театральній виставі Ахлопкова, опері Мейтуса, симфонічній поемі Мазаєва, художньому плакаті Соколова-Скала, скульптурному пам'ятнику Агібалова, настінному розписі А.Горської. Всі вони являють самостійні мистецькі твори зі своїми зображально-виражальними засобами, ідеєю, сюжетом, їх художній образ живе своїм неповторним життям, відкриваючи ті чи інші грані історії молодогвардійців.

Література:

1. М.Каган. Морфология искусства. Л., 1972. С.172.
2. Гегель. Эстетика. Т.3. С.384-385.
3. В.В.Бичков. Эстетика. М., 2002. С. 267-268.
4. Там само. – С.270.
5. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4т.М., Т.1. 1971 С.384-385.
6. Лосев А. Античная философия истории. М., 1977.-С.152.
7. Шиллер Ф. Эстетика. К., 1974. –С.56.
8. Мовчан В. Эстетика: історія і теорія. Жовква. 2010, - С.542.
9. Гегель Лекции по эстетике. В 4 т. –М, 1968-72, т.1,-С.173.
10. Там само. – С.75.

Додаткова література:

1. Андрущенко Т.І. Проблема естетичного в культурі.(матеріали до спецкурсу) К., 2011
- 2.Эстетика. Під ред. Андрущенко Т.І. К., 2014
3. Філософія культури: основні поняття, напрями , персоналії. Київ-Чернівці., 2020

2. Тест, необхідний до виконання та підтвердження засвоєних знань

Художній образ

1. Художній образ – це:

- а) форма мислення у мистецтві
- б) образ конкретного героя художнього твору
- в) образ художнього світу митця
- г) образ мистецтва, спеціально створений в процесі творчої діяльності художника

2. Дайте визначення художнього образу _____

3. Художній образ виникає при синтезі антиномічних понять:

- а) суб'єкт – об'єкт
- б) правда – вимисел
- в) раціональне – емоційне
- г) типове – індивідуальне
- д) штучне – природне

4. Художній образ - це процес, бо

- в онтологічному плані він є _____
- в семіотичному плані він є _____
- в гносеологічному плані він є _____
- в естетичному плані він є _____

5. Дайте визначення художнього змісту _____

6. Які структурні компоненти художнього змісту:

- а) тема
- б) характери
- в) композиція
- г) ідея
- д) метод
- ж) авторська оцінка

7. Як можуть співвідноситися художні зміст і форма _____

8. Дайте визначення художньої форми _____

9. Які структурні компоненти художньої форми:

а) композиція

б) тема

в) матеріал

г) авторська оцінка

д) сюжет

ж) зображально-виражальні засоби

10. Які структурні рівні має художня форма _____

11. Змістів – обмаль, форм – безліч.

Наведіть приклад конкретних творів у різних видах мистецтва, де знайшов втілення один і той самий зміст. _____

12. Ви віддаєте перевагу творам, де:

а) форма відповідає змістові

б) форма тяжіє над змістом

в) зміст переважає форму

г) не має значення

13. Назвіть свій улюблений твір _____

Визначіть його ідею _____

Визначіть співвідношення форми і змісту _____

Назвіть катарсичний момент у творі _____

Хрестоматійний матеріал до розділу.

И. Бунин Легкое дыхание

На кладбище, над свежей глиняной насыпью, стоит новый крест из дуба, крепкий, тяжелый, гладкий, такой, что на него приятно смотреть.

Апрель, по дни серые; памятники кладбища, просторного, настоящего уездного, еще далеко видны сквозь голые деревья, и холодный ветер звенит и звенит фарфоровым венком у подножия креста.

В самый же крест вделан довольно большой бронзовый медальон, а в медальоне — фотографический портрет нарядной и прелестной гимназистки с радостными, поразительно живыми глазами. Это Оля Мещерская.

Девочкой она ничем не выделялась в той шумной толпе коричневых платиц, которая так нестройно и молодо гудит в коридорах и классах; что можно было сказать о ней, кроме того, что она из числа хорошеньких, богатых и счастливых девочек, что она способна, но шаловлива и очень беспечна к тем наставлениям, которые делает ей классная дама? Затем она стала расцветать, развиваться не по дням, а по часам. В четырнадцать лет у нее, при тонкой талии и стройных ножках,

уже хорошо обрисовались груди и все те формы, очарование которых еще никогда не выразило человеческое слово; в пятнадцать она слыла красавицей. Как тщательно причесывались некоторые ее подруги, как чистоплотны были, как следили за своими сдержанными движениями! А она ничего не боялась — ни чернильных пятен на пальцах, ни покрасневшегося лица, ни растрепанных волос, ни заголившегося при падении на бегу колена. Без всяких ее забот и усилий и как-то незаметно пришло к ней все то, что так отличало ее в последние два года из всей гимназии, — изящество, нарядность, ловкость, ясный, но сметливый блеск глаз. Никто не танцевал так, как Оля Мещерская, никто не бегал так на коньках, как она, ни за кем на балах не ухаживали столько, сколько за ней, и почему-то никого не любили так младшие классы, как ее. Незаметно стала она девушкой, и незаметно упрочилась ее гимназическая слава, и уже пошли толки, что она ветрена, что она не может жить без поклонников, что в нее безумно влюблен гимназист Шеншин, что будто бы и она его любит, но так изменчива в обращении с ним, что он покушался на самоубийство...

Последнюю свою зиму Оля Мещерская совсем сошла с ума от веселья, как говорили в гимназии. Зима была снежная, солнечная, морозная, рано опускалось солнце за высокий ельник снежного гимназического сада, но неизменно погожее, лучистое, обещающее и на завтра мороз и солнце, гулянье на

Соборной улице, каток в городском саду, розовый вечер, музыку и эту во все стороны скользящую толпу, в которой Оля Мещерская казалась самой нарядной, самой беззаботной, самой счастливой. И вот однажды, на большой перемене, когда она вихрем носилась по сборному залу от гонявшихся за ней и блаженно визжавших первоклассниц, ее неожиданно позвали к начальнице. Она с разбегу остановилась, сделала только один глубокий вздох, быстрым и уже привычным движением оправила волосы, дернула уголки передника к плечам и, сияя глазами, побежала наверх. Начальница, небольшая, моложавая, но седая, спокойно сидела с вязаньем в руках за письменным столом, под царским портретом.

— Здравствуйте, m-lle Мещерская, — сказала она по-французски, не поднимая глаз от вязанья. — Я, к сожалению, уже не первый раз принуждена призывать вас сюда, чтобы говорить с вами относительно вашего поведения. — Я слушаю, ma dame, — ответила Мещерская, подходя к столу, глядя на нее ясно и живо, но без всякого выражения на лице, и присела так легко и грациозно, как только она одна умела.

— Слушать вы меня будете плохо, я, к сожалению, убедилась в этом, — сказала начальница и, потянув нитку и завертев на лакированном полу клубок, на который с любопытством посмотрела Мещерская, подняла глаза: — Я не буду повторяться, не буду говорить пространно. — сказала она.

Мещерской очень нравился этот необыкновенно чистый и большой кабинет, так хорошо дышавший в морозные дни теплом блестящей голландки и свежестью ландышей на письменном столе. Она посмотрела на молодого царя, во весь рост написанного среди какой-то блистательной залы, на ровный пробор в молочных, аккуратно гофрированных волосах начальницы и выжидательно молчала.

— Вы уже не девочка, — многозначительно сказала начальница, втайне начиная раздражаться.

— Да, *madame*, — просто, почти весело ответила Мещерская.

— Но и не женщина, — еще многозначительнее сказала начальница, и ее матовое лицо слегка заалело. — Прежде всего, — что это за прическа? Это женская прическа!

— Я не виновата, *madame*, что у меня хорошие волосы, — ответила Мещерская и чуть тронула обеими руками свою красиво убранную голову.

— Ах, вот как, вы не виноваты! — сказала начальница. — Вы не виноваты в прическе, не виноваты в этих дорогих гребнях, не виноваты, что разоряете своих родителей на

туфельки в двадцать рублей! Но, повторяю вам, вы совершенно упускаете из виду, что вы пока только гимназистка...

И тут Мещерская, не теряя простоты и спокойствия, вдруг вежливо перебила ее:

— Простите, *madame*, вы ошибаетесь: я женщина. И виноват в этом — знаете кто? Друг и сосед папы, а ваш брат, Алексей Михайлович Малютин. Это случилось прошлым летом, в деревне...

А через месяц после этого разговора казачий офицер, некрасивый и плебейского вида, не имевший ровно ничего общего с тем кругом, к которому принадлежала Оля Мещерская, застрелил ее на платформе вокзала, среди большой толпы народа, только что прибывшей с поездом. И невероятное, ошеломившее начальницу признание Оли Мещерской совершенно подтвердилось: офицер заявил судебному следователю, что Мещерская завлекла его, была с ним в связи, поклялась быть его женой, а на вокзале, в день убийства, провожая его в Новочеркасск, вдруг сказала ему, что она и не думала никогда любить его, что все эти разговоры о браке — одно ее издевательство над ним, и дала ему прочесть ту страничку своего дневника, где говорилось о Малютине.

— Я пробежал эти строки, вышел на платформу, где она гуляла, поджидая, пока я кончу читать, и выстрелил в нее, — сказал офицер. — Дневник остался в кармане моей шинели, взгляните, что было записано в нем десятого июля прошлого года. И следователь прочел приблизительно следующее: «Сейчас второй час ночи. Я крепко заснула, но тотчас же проснулась... Нынче я стала женщиной! Папа, мама и Толя, все уехали в город, я осталась одна. Я была так счастлива, что одна, что не умею сказать! Я утром гуляла одна в саду, в поле, была в лесу, мне казалось, что я одна во всем мире, и я думала так хорошо, как никогда в жизни. Я и обедала одна, потом целый час играла, под музыку у меня было такое чувство, что я буду жить без конца и буду так счастлива, как никто! Потом заснула у папы в кабинете, а в четыре часа меня разбудила Катя, сказала, что приехал Алексей Михайлович. Я ему очень обрадовалась, мне было так приятно принять его и занимать. Он приехал на паре своих вяток, очень красивых, и они все время стояли у крыльца, но он остался, потому что был дождь и ему хотелось, чтобы к вечеру просохло. Он очень жалел, что не застал папу, был очень оживлен и держал себя со мной кавалером, много шутил, что он давно влюблен в меня. Когда мы гуляли перед чаем по саду, была опять прелестная погода, солнце блестело через весь мокрый сад, хотя стало совсем холодно, и он вел меня под руку и говорил, что он Фауст с Маргаритой. Ему пятьдесят шесть лет, но он еще очень красив и очень всегда хорошо одет, — мне не понравилось только, что

он приехал в крылатке, — весь пахнет английским одеколоном, и глаза совсем молодые, черные, а борода изящно разделена на две длинные части и совершенно серебряная. За чаем мы сидели на стеклянной веранде, я почувствовала себя как будто нездоровой и прилегла на тахту, а он курил, потом пересел ко мне, стал опять говорить какие-то любезности, потом рассматривать и целовать мою руку. Я закрыла лицо шелковым платком, и он несколько раз поцеловал меня в губы через платок... Я не понимаю, как это могло случиться, я сошла с ума, я никогда не думала, что я такая! Теперь мне один выход... Я чувствую к нему такое отвращение, что не могу пережить этого!..»

Город за эти апрельские дни стал чист, сух, камни его побелели, и по ним легко, приятно идти. Каждое воскресенье, после обедни, по Соборной улице, ведущей к выезду из города, направляется маленькая женщина в трауре, в черных лайковых перчатках, с зонтиком из черного дерева. Она минует пожарный двор, переходит по шоссе грязную площадь, где много закопченных кузниц и свежей дует полевой ветер; дальше, между мужским монастырем и острогом, белеет облачный склон неба и сереет весеннее поле, а потом, когда проберешься среди луж под стеной монастыря и повернешь налево, увидишь как бы большой низкий сад, обнесенный белой оградой, над воротами которой написано Успение Божией Матери. Маленькая женщина мелко крестится и

привычно идет по главной аллее. Дойдя до скамьи против дубового креста, она сидит, на ветру и на весеннем холоде, час, два, пока совсем не зазябнут ее ноги в легких ботинках и рука в узкой лайке. Слушая весенних птиц, сладко поющих и в холод, слушая звон ветра в фарфоровом венке, она думает иногда, что отдала бы полжизни, лишь бы не было перед ее глазами этого мертвого венка. Мысль о том, что это Олю Мещерскую зарыли вот в этой самой глине, повергает ее в изумление, граничащее с тупостью: как связать с этой шестнадцатилетней гимназисткой, которая всего два-три месяца тому назад так полна была жизни, прелести, веселья, этот глиняный бугор и этот дубовый крест? Возможно ли, что под ним та самая, чьи глаза так бессмертно сияют из этого бронзового медальона, и как совместить с этим чистым взглядом то ужасное, что соединено теперь с именем Оли Мещерской? — Но в глубине души маленькая женщина счастлива, как все влюбленные или вообще преданные какой-нибудь страстной мечте люди. Женщина эта — классная дама Оли Мещерской, девушка за тридцать лет, давно живущая какой-нибудь выдумкой, заменяющей ей действительную жизнь. Сперва такой выдумкой был ее брат, бедный и ничем не замечательный прапорщик, — она связала всю свою душу с ним, с его будущностью, которая почему-то представлялась ей блестящей, и жила в странном ожидании, что ее судьба как-то сказочно изменится благодаря ему. Затем, когда его убили под Мукденом, она убеждала себя, что она, к великому будто бы ее

счастью, не такова, как прочие, что красоту и женственность ей заменяют ум и высшие интересы, что она — идейная труженица. Смерть Оли Мещерской пленила ее новой мечтой. Теперь Оля Мещерская — предмет ее неотступных дум, восхищения, радости. Она ходит на ее могилу каждый праздник, — привычка ходить на кладбище и носить траур образовалась у нее со смерти брата, — по часам не спускает глаз с дубового креста, вспоминает бледное личико Оли Мещерской в гробу, среди цветов — и то, что однажды подслушала: однажды, на большой перемене, гуляя по гимназическому саду, Оля Мещерская быстро говорила своей любимой подруге, полной, высокой Субботиной:

— Я в одной папиной книге, — у него много старинных, смешных книг, — прочла, какая красота должна быть у женщины... Там, понимаешь, столько на сказано, что всего не упомнишь: ну, конечно, черные, кипящие смолой глаза, — ей-богу, так и написано: кипящие смолой! — черные, как ночь, ресницы, нежно-играющий румянец, тонкий стан, длиннее обыкновенного рука, — понимаешь, длиннее обыкновенного! — маленькая ножка, в меру большая грудь, правильно округленная икра, колено цвета раковины внутри, покатые, но высокие плечи, — я многое почти наизусть выучила, так все это верно! — но главное, знаешь что? — Легкое дыхание! А ведь оно у меня есть, — ты послушай, как я вздыхаю, — ведь правда есть?

Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре...

Коментар.

Глибокий аналіз - «анатомію і фізіологію» цього оповідання зробив видатний російський філософ Л.Виготський.(Психология искусства. Ростов-на-Дону, 1998, С.186-208).

При аналізі твору вчений насамперед визначає матеріал (життєві історії, характери, побут) і форму (розташування цього матеріалу за законами художньої побудови, тобто за формою цього твору). В цьому розумінні форма виступає не зовнішньою оболонкою, а як активне начало переробки і подолання спротиву цього матеріалу. Співвідношення матеріалу і форми в оповіданні є співвідношенням фабули і сюжету. Фабула для оповідання - це теж саме, що слова для вірша, гамма для музики, фарба для живопису. Сюжет для оповідання те ж саме, що для поезії вірш, для музики мелодія, для живопису картина. Коли ми маємо справу із співвідношенням окремих частин матеріалу, то говоримо, що сюжет так відноситься до фабули оповідання, як вірш до його слів, як мелодія до її звуків, як форма до матеріалу. Формальна обробка матеріалу митцем відбувається за певними законами у прихованому вигляді. Тут події подаються не у хронологічній

послідовності у вигляді прямої лінії, а розташовуються автором згідно задуманої ним ідеї, звуки музики ніколи не вибудовуються у вигляді музичної гами, лише штучне розташування слів, зміна нормального синтаксичного порядку, перетворює їх на вірш. Всі ці штучні зміни перетворюють життєвий матеріал у художній сюжет, який умовно можна позначити кривою лінією, обписаною навколо прямої, і ця крива вірша, мелодії, сюжета і буде кривою художньої форми. Так само як вірш не є простою сумою звуків, що його складають, а є динамічна їх послідовність, певне їх співвідношення. Так само події чи дії об'єднуючись разом, певне нове динамічне співвідношення, відмінне від їх розташування одне за одним.

Виготський відшуковує ту мелодійну криву, яка знайшла своє здійснення в словах текста оповідання. Він робить це через співставлення дійсних подій з тою художньою формою, яка надана цьому матеріалу.

Він малює дві графічні прямі лінії, що відображують природно, хронологічно події життя Олі Мещерської і класної дами і називаються в поетиці диспозицією оповідання. Потім дослідник схематично зображує композиційно розташований Буніним матеріал в художній формі оповідання з допомогою кривих ліній. Для цього він з'єднає в порядку композиційної схеми окремі цих прямих в такій послідовності, в якій події подані в оповіданні. (Див. графічну схему) При цьому крива внизу відображує події, що відбулися хронологічно раніше, а

крива вгорі – забігання вперед. Події в оповіданні розвиваються не по прямій лінії, як це відбувалося в житті, а розгортаються скачками. Оповідання скаче то вперед, то назад, поєднуючи поєднуючи і співставляючи найбільш віддалені точки повісчування зовсім несподівано. Ці криві відображують аналіз фабули і сюжету, вони і є умовним позначенням руху в оповіданні. Це є мелодія даного оповідання. Це статична анатомія оповідання. Дослідник розкриває динамічну композицію, або фізіологію оповідання, тобто з'ясовує чому автор саме так розташував події в оповіданні. Сам його матеріал являє собою «життєвську каламуть», каламутню воду життя, в якій не має жодної світлої риси, і автор навіть не намагається її прикрасити, а навпаки оголює її. Оповідання не даремно називається «Легке дихання», адже в результаті читання у нас складається враження протилежне подіям розповіді. Автор досягає протилежного ефекта, і **справжню тему його оповідання складає легке дихання,** а не історія плутаного життя провінційної гімназистки. Це оповідання не про Олю Мещерську, а про легке дихання; його основна риса – це почуття звільнення, легкості, відстороненості і повної прозорості життя, яке ніяк не можна вивести з самих подій в оповіданні. Ця подвійність розповіді з великою очевидністю представлена через історію класної дами, що обрамлює все оповідання. Класна дама давно живе видумкою, яка замінює їй реальне життя: її брат, що мав якимось змінити його, мрії про ідейну труженицю, якій більше нічого не

треба, «смерть Олі Мещерської, яка полонила її новою мрією». Бунін з безжальністю істинного поета відверто ясно говорить про те, відчуття легкого дихання є видумка, що замінює оповіданню дійсне життя. Цим прийомом він роздвоює наше враження, змушуючи все оповідання преломитися і відобразитися як у дзеркалі у сприйнятті нової героїні, він розкладає як у спектрі його промені на їх складові частини. Ми явно відчуваємо розщеплене життя цього оповідання, те, що є у ньому від дійсності, і що від мрії. Тому наша думка легко переходить до аналізу запропонованої структури. Пряма лінія – це і її дійсність, вміщена в оповіданні, а та складна крива побудови цієї дійсності, якою була позначена композиція, є його легке дихання. Ми здогадуємося: події поєднані так, що вони втрачають свою житейську непрозору каламуть; вони мелодійно зчеплені один з одним, і в своєму розв'язанні і переходах ніби звільняються від реальних життєвих зв'язків, відмежовуючись від життя, а поєднуючись як слова у вірші. Ми здогадуємося, що автор створив складну криву, щоб знищити життєву каламуть, щоб перетворити її у прозорість, відмежувати від дійсності, щоб перетворити воду на вино, як це робить завжди художній твір. Так житейська історія про безпутну гімназистку перетворена в легке дихання бунінського оповідання. Якби події були подані хронологічно, у нас сформувалося б важке психологічне враження від оповідання, в якому загинула молода дівчина. Але якщо автор від початку ставить нас перед могилою і ми дізнаємося історію вже мертвої

людини, то така композиція вже несе в собі розв'язання тої напруги, що закладена в цих подіях. Тому така розповідь призводить до протилежного враження. Цей **закон знищення формою змісту** Виготський ілюструє на окремих епізодах твору. Найстрашніше слово оповідання «застрелив» загубилося між довгим описом казачого офіцера і платформи з великим натовпом народу і щойно прибувшим поїздом. Така величезна складна фраза на цілий абзац позбавляє заглушає цей страшний постріл, позбавляє його сили і перетворює його в якійсь майже мімічний знак, в якійсь порух думок без емоційного забарвлення. Так само розповідь про падіння Олі Мещерської подано як маленька деталь розмови про туфельки і зачіску у зручному теплому кабінеті із запахом свіжих конвалій начальниці гімназії. Все це робиться з метою знищити непривібливість, бруд житейського матеріалу. Одночасно автор підкреслює і іншу реальну сторону пострілу і зізнання. В самій сцені на кладовищі Бунін знову називає справжніми словами життєвий смисл подій:» как совместить с етим чистым видом то ужасное, что соединено теперь с именем Оли Мещерской?». Це потворне подане в оповіданні крок за кроком, але самого враження потворного оповідання не призводить на нас, це потворне переживається нами в якомусь зовсім іншому почутті, і саме оповідання про страшне чомусь має дивну назву «легкого дихання», і чомусь все пронизане диханням холодної тонкої весни. Ця назва несе в собі розкриття найважливішої теми, вона позначає ту домінанту, яка визначає собою всю

побудову оповідання. Ця домінанта –«легке дихання» - з'являється лише в кінці оповідання у вигляді спогаду класної дами про підслухану розмову Олі Мещерської з її подругою. І ця розмова про жіночу красу, подано у напівкомічному стилі «старинних смешных книг» є тією нестійкою нотою всього оповідання, тою катастрофою, в якій розкривається його справжній зміст: ««Легкое дыхание! А ведь оно у меня есть, — ты послушай, как я вздыхаю, — ведь, правда, есть?». Ми ніби чуємо саме комічно описане зітхання, але раптом одержуємо його зовсім різний смисл, читаючи завершальні катастрофічні слова автора: «Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре...». Ці слова ніби замикають коло, зводячи кінець до початку. Як багато може значити і дихати великим смислом маленьке слово в художньо побудованій фразі. В даній фразі таким вловом є слово «**ЭТО**», яке тричі повторюючись конкретизує і об'єднає всю думку оповідання про те, що життя, любов і смерть Олі Мещерської є, по суті, лише однією подією – це легке дихання, яке знову розсіялося у світі, в цьому захмареному небі, в цьому холодному весняному вітрі. І всі попередні описи могили і холодного вітру раптом об'єднуються, ніби збираються в одну точку, і оповідання одержує новий смисл. Це не просто повітове кладовище із звоном вітру у порцеляновому вінку – все це розсіяне у світі легке дихання, яке в життєвому своєму значенні одночасно є і пострілом, і Малютіним, і всім тим страшним, що поєднано з

іменем Олі Мещерської. Не випадково *pointe* теоретики характеризують як закінчення на нестійкому моменті або закінчення в музиці на домінанті. Оповідання в самому кінці, коли ми узнали вже все про Олю Мещерську і про класну даму, раптом з несподіваною гостротою кидає на все вислухане нами зовсім інше світло, цей стрибок, який робить оповідання, перескакуючи від могили до розповіді про легке дихання є рішучий для композиції цілого стрибок, який раптом освітлює все це ціле зовсім з іншої для нас сторони. І заключна катастрофічна фраза, раптове зізнання про легке дихання зводить воєдино два плана розповіді. Автор не зливає дійсність з видумкою, і це реальне справжнє повітря, яке вдихає героїня –«послушай как я вздыхаю», взяте в іншому контексті допомагає автору поєднати розрізнені точки його оповідання, і в катастрофічних рядках раптом з незвичайною стислістю перед нами пробігає все оповідання від цього легкого вдоха і до цього холодного весняного вітру на могилі, і ми дійсно переконуємося, що це оповідання про легке дихання. Виготський зауважує, що саме наше дихання під час читання, як засвідчує пневмографічний запис, є легким лиханням, не зважаючи на важкий життєвий матеріал. Виготський підводить до висновку, що в художньому творі завжди закладена суперечність, певна внутрішня невідповідність між матеріалом і формою, що автор ніби навмисно вибирає важкий матеріал, що чинить опір задуму:» І те формальне, яке автор надає цьому матеріалу, спрямоване не на те, щоб відкрити

властивості, закладені в самому матеріалі, розкрити життя гімназистки до кінця' в усій її типовості і глибині, проаналізувати і продивитися події в їх справжній сутності, а саме навпаки: в тому, щоб подолати ці властивості, в тому, щоб примусити непривабливе і трагічне говорити мовою «легкого дихання», і в тому, щоб житейську каламуть примусити дзвеніти і дзвеніти як холодний весняний вітер».