

ПАРАДИГМАЛЬНІ ВИМІРИ ОБРАЗОТВОРЕННЯ В СУЧАСНИХ ХУДОЖНІХ ПРАКТИКАХ

Сучасні теорії пізнання вже не визнають безумовного пріоритету раціонального перед формами ірраціонального, і поряд з науковим знанням визнається існування релігійного, містичного, окультного, художнього та інших видів нерационального знання. Різноманіття та неоднозначність культур сьогодення також ставить проблему нової транскрипції мистецького питання та вимагає актуалізації нових понять, спроможних обґрунтовувати динаміку цих процесів.

Зазначимо, що артефакт може маркуватися в якості художнього в концепції автора та у сприйнятті глядача, де кожне покоління, кожна соціокультурна група сприймає мистецтво у відповідності зі власним культурно-історичним, громадським чи естетичним досвідом. Отже, сприйняття мистецтва людиною є «парадигмальним» (грец. *paradeigma* — приклад, взірець). Пояснюючи принципи парадигми, Т. Кун зазначає, що історикам все важче відрізнити «науковий» зміст минулих спостережень і переконань від того, що їх попередники називали «помилкою» або «забобою». Далі він говорить, що, чим глибше аналізується, скажімо, аристотелівська динаміка або подібні вчення з позиції сьогодення в якості ненаукових теорій, тим виразніше відчувається, що ці, колись загальноприйняті концепції природи, не були в цілому ні менш науковими, ні більш суб'єктивістськими, ніж ті, що склалися нині. У цьому контексті Т. Кун ставить питання: «Якщо ці застарілі концепції слід назвати міфами, то виявляється, що джерелом останніх можуть бути і ті, за допомогою яких в наші дні досягається наукове знання» [1, с. 19]. Такі концепції не лише несуть світоглядні настанови, що модифікуються в ідеї та теорії, але й передбачають різні способи застосування цього досвіду на практиці. Підсумовуючи, Т. Кун каже: «Те, що людина бачить, залежить від того, на що вона дивиться, і від того, що її навчив бачити попередній візуально-концептуальний досвід» [1, с. 153].

Людські реалії життя складаються з множини практичного, тобто раціонального (от лат. *ratio* — співвідношення, рахунок, ставлення), та ірраціонального — всього, що уособлює містичне, емоційне, ідеальне і т. ін. Узагальнюючи, можна сказати, що людські реалії — це дія, вмотивована раціональними чи ірраціональними обставинами. На думку В. Іванова, дія у досягненні мети є універсальною здатністю людини до творення особливої реальності власного світу. Така реальність розгортається у структурі трудового процесу через свій «дотик» до людського «Я». Всі традиційні настанови, звички, духовні цінності, які не відповідають людським інтересам, втрачають свою буттєвість, тобто припиняють своє існування [2].

Тезою В. Іванова можна пояснити той факт, коли слово «художник» вживається в словосполученнях, на перший погляд, далеких від класичного розуміння поняття «мистецтво». Наприклад: «художник-перукар», «художник кулінарної справи» чи «художник-модельєр», або художник-фотограф тощо. На нашу думку, так кажуть, коли хочуть виразити певні творчі потенції того чи іншого представника різних ремісничих практик. У цьому контексті «художник» — це та людина, якій вдається певним чином вплинути на свою аудиторію. Волосся на голові або продукти харчування, чи полотно та фарби — все це засоби, за допомогою яких «художник» досягає своєї мети.

Виходячи з вищезазначеного, констатуємо, що «художність» містить в собі два важливих компоненти: ремесло — тобто «раціональне», та творчість — тобто «ідеальне». Це питання унаочнюється в книзі «Історія історії мистецтва: Від Вазарі до наших днів» відомого французького дослідника Ж. Базена. Зокрема, про античне мистецтво там сказано наступне: «Те, що вони називали “мистецтвами”, поділялося на дві великі категорії: механічні і вільні. У рамках механічних мистецтв опиняються з'єднані без усяких відмінностей всі операції, пов'язані з ручною працею. Вільні ж мистецтва розділялися на дві групи <...>. Перша — включала граматику, діалектику та риторику, друга — геометрію, арифметику, астрономію і, нарешті, музику. У рамках семи вільних мистецтв з того, що ми розглядаємо як власне “художня творчість” (і що пов'язане при цьому з ручною працею), представлена лише музика, що увійшла [до цього переліку] лише тому, що вона розглядалася як похідна від арифметики. На всьому, що стосувалося механічних мистецтв, стояло типово для рабського служіння ганебне клеймо, оскільки раб не був повноцінною людиною, і лише з настанням християнства йому вдалося позбавитися від своїх пут» [3, с. 12].

Даючи довідку середньовічним поглядам на мистецтво, М. Каган у книзі «Морфологія мистецтва» описує процес закріплення в християнській догматиці таких понять, як «вільні мистецтва» та «механічні мистецтва». Як і в попередні часи, до переліку перших входили граматика, риторика, діалектика, арифметика, музика, геометрія та астрономія. Другі — ремесла [4, с. 23].

Досліджуючи цю тему, У. Еко у своїй книзі «Мистецтво та краса в середньовічній естетиці» розширює питання і публікує деякі теорії, що проголошувалися середньовічними дослідниками стосовно мистецтва. Так, Гуго Сен-Вікторський говорить про те, що людина займається мистецтвом через своє тяжке становище. Згідно його концепції, людина від народження позбавлена шерсті, іклів, кігтів, не здатна швидко бігати або сховатися у власну шкаралупу, тому, спостерігаючи за природою, вона наслідує її. Домініко Гундісальві вибудовує свою систему, стверджуючи, що серед вищих мистецтв під словом «красномовство» ми знаходимо поетику, граматику і риторику, а механічні мистецтва стоять на останньому місці. Св. Хома також поділяє цю концепцію, говорячи, що ремісничі мистецтва «sunt quodammodo serviles» (у якійсь мірі рабські), тоді як вільні мистецтва є вищими і упорядковують умоглядний матеріал, не підкоряючись тілу, яке не таке благородне, як душа. Згідно св. Хоми, форма, що її привносить митець у матерію, на яку він впливає, є не субстанційною, але акцидентальною формою. На його думку, матерія, котра підлягає художній обробці — не чиста потенція, а вже субстанція, як, наприклад, мармур, бронза, глина, скло і т. ін. Це матерія, на яку впливають, видозмінюючи її, але це не стосується її субстанціональної природи. Мистецтво твориться, підлаштовуючись під матерії, які пропонує природа.

Цікавим є те, що мистецька ієрархія середніх віків мала також і обхідні моменти. Так, у книзі пишеться, що механічні мистецтва могли розглядатися як вільні, якщо вони отримують дидактичне навантаження, і через насолоду красою будуть вміщувати в собі наукову чи релігійну істину. На наш погляд, розуміння цієї заплутаної системи в тому, що, згідно рішення Арраського Собору 1025 р., неписьменні люди завдяки зображенням символічних образів споглядали те, про що вони не могли дізнатися, прочитавши Святе Письмо. У такому розумінні середньовічний живопис тлумачився як «література для мирян» [5].

Ми наводимо історичні джерела, котрі характеризують часи середньовіччя тому, що, як це не парадоксально, парадигмальні ознаки

тієї епохи підтверджуються і нині. Свідченням цього може бути теоретична робота У.Еко «Середні віки вже почались», яка вже своєю назвою красномовно анонсує питання «сучасного середньовіччя» [6].

Зазначимо, що художника в Середньовіччі, як і в античні часи, вважали ремісником. Люди цієї професії за своїм громадським становищем жодним чином не відрізнялися від представників інших ремісничих груп, так само підкоряючись загальній цеховій структурі. У них були свої технології та інструменти для виготовлення художніх артефактів. Непоодинокі випадки, коли цінність картини визначали різновиди матеріалів, з яких виготовляли кольорові пігменти. Фарби «перетирались» із коштовного, напівкоштовного каміння та екзотичних матеріалів, або використовувались дешеві глини, і саме це було подекуди головним чинником, що відрізняло «дешеву» картину від «дорогої» [7].

Так само, як і у Середні віки, творчим імпульсом сьогодення стає переважно економічний імператив. Як і тоді, митець не стільки Творець, скільки, здебільшого, Ремісник. Одна з причин такої ситуації — це те, що творче середовище вже не відіграє визначної ролі в суспільстві. Художник не є Верховним жерцем, людиною, яка своєю творчістю надихає мільйони на нові звершення. Шотландський художник та соціолог, який очолює Центр інтеграційних досліджень при Нью-Йоркському державному університеті, Дж.Макгейл у своєму есе «Пластмасовий Парфенон» ставить питання щодо різниці у розумінні проблематики мистецтва в давнину та у сьогоденні. Він підкреслює, що, дійсно, традиційні канони оцінки мистецьких та літературних творів висувають на перший план нетлінність, унікальність, певну неперехідну універсальну цінність. Однак, на думку Дж.Макгейла, ці естетичні критерії були прийнятні в час, коли товари виробляли вручну, коли існував відносно тонкий шар еліти, що формувала смаки суспільства. Дж.Макгейл стверджує, що ці стандарти в жодній мірі не адекватні сучасній ситуації, коли астрономічне число витворів мистецтва створюється в процесі масового виробництва, і в цьому просторі вони циркулюють та споживаються. Сучасні мистецькі твори недовговічні. Дж.Макгейл називає їх витворами «разового вживання»: вони не володіють неперехідною цінністю і не несуть в собі ніякої унікальної «істини». Сучасний художник, згідно твердженням Дж.Макгейла, не працює для нечисленної еліти і не сприймає ідею нетлінності в якості чесноти. Швидкі ж умови людського існування вимагають відповідного потоку символічних образів, чи моментальних вражень, які повинні динамічно змінювати одна одну [8, с. 199].

Отже, традиційні, або вже відомі форми чи концепції художності радикально змінюються, оскільки мистецтво все більше осмислюється не як щось ізольоване, окреме, але як те, що безпосередньо взаємодіє зі всіма іншими проявами життя. У калейдоскопі теорій і практик, поряд з такими категоріями, як «твір мистецтва», стають широко вживаними інші поняття — такі, як «текст», «об'єкт», «артефакт», «цитата» тощо.

Під натиском промисловості з конвеєра «культурного виробництва» (П.Бурд'ю) тисячами сходять предмети споживання. Авторські живописні портрети чи пейзажі вже не мають шаленого попиту тому, що переважна більшість робить фотографії — це дешевше. У своїй книзі «За філософію фотографії» В. Флюсер висловлює думку стосовно того, що поява писемності спричинила початок історії боротьби з ідолопоклонством. Поява ж фотографії починає «постісторію», а саме — боротьбу з текстопоклонством. Конкретизуючи, далі він зазначає, що ситуація в ХІХ ст. була наступна: винахід друкарства та введення обов'язково навчання призвели до того, що майже кожен почав читати. Виникає історична свідомість, яка охоплює й ті верстви населення, котрі раніше трималися магічного укладу життя — селян, які згодом пролетаризувались та стали жити історично. На розсуд В. Флюсера, сталося це завдяки дешевим текстам: книгам, газетам, листівкам; всі види тексту стали дешевими, що призвело до збідненої історичної свідомості та не менш примітивного понятійного мислення. Це, в свою чергу, спричиняє різноспрямованість гілок розвитку: з одного боку, традиційні образи рятуються від інфляції тексту в гетто — в музеї, салони чи галереї, й стають герметичними (непідвласними загальнодоступній розшифровці), втрачаючи вплив на повсякденне життя. З іншого боку, виникли герметичні тексти, розраховані на еліту, на фахівців — тобто тексти наукової літератури, для якої збіднене мислення стало вже некомпетентним. Підсумовуючи, В. Флюсер констатує, що культура роз'єднується на три гілки:

- гілка прекрасного мистецтва, що підживлюється традиційними, але збагаченими понятійно та технічно образами;
- гілка науки та техніки, насичена герметичними текстами;
- гілка широких верств суспільства, насичена дешевими текстами [9, с. 18].

У більшості випадків сучасний етап розвитку культури трактує художню діяльність в якості фактору виробництва, де центр ваги переходить із майстерні митця до художньої галереї, тобто до установи, яка рекламує та продає художній «товар». Як наслідок, намагання

продати найширшим масам мистецтво нівелює «духовні» критерії якості художнього твору. Головною стає кількість грошей, які можна отримати за артефакт та за галас, який створюється довкола нього. Естетика починає дорівнювати прибутку. Виникає максима, що художник вже нікого не веде у «світле майбутнє», а головне для нього — це вірно вибрана стратегія на арт-ринку, де він бачить шанс звернутися до мільйонів — щоб заробити мільйони. Нова парадигма мистецтва породжує новий виток ремісничого виробництва, який, у свою чергу, дає нові напрямки розвитку художніх практик. На думку В. Беньяміна, на зміну автентичним естетичним експериментам, оповитим загадковою аурую, приходять експерименти в царині розваг, що мотивуються споживанням тиражованих творів, зроблених саме для того, щоб бути тиражованими [10].

Розвиток промисловості та нові інформаційні технології створюють ситуацію, в якій людина встановлює ставлення до реальності через акцентоване дизайном та «семіологізоване» культурою візуальне середовище, в якому вона існує. Як наслідок, соціум стає все більше налаштований на персоналізовані споживацькі реалії, тобто на потребу «візуально обробленого» сприйняття фізичного світу. Суспільство значно сильніше починає реагувати на естетизовану «картину світу», ніж на автентичну навколишню дійсність.

Подібна ситуація, на думку Й. Гейзінги, мала місце і у пізньому Середньовіччі. У своїй книзі «Осінь Середньовіччя» він пише, що основна особливість культури цього часу — її надмірний візуальний характер, де задоволення приносило тільки те, що було зримим [11].

Отже, індикатором сучасного світовідчуття постає художньо оформлена предметність, яка утворює матеріальну основу культури на всіх її рівнях. Важливу роль в цьому відіграє образотворче мистецтво. Саме за рахунок своєї «образотворчості» воно має перевагу не просто відображати, але й, за необхідності, «диктувати» змінене відображення. Кульмінація диктату нової візуальності, власне, і відбувається в сьогоденні, коли остаточно розпливаються кордони між умовними полюсами «елітарного» та «масового» мистецтва. В таких реаліях все, що дублює саме себе, навіть якщо це банальний побут, — під знаком мистецтва стає естетичним. В цьому контексті дизайн заявляє про себе як про новий вид мистецтва, стверджуючи, фактично, нову позицію на шкалі «високих» та «низьких» жанрів мистецтва. Отже, слушною є думка Ж. Бодрійяра, що мистецтво й промисловість можуть мінятися знаками, бо мистецтво стає репродуктивною машиною [12].

Цікавим є факт, який вітчизняна промисловість довго не хотіла визнавати: що не тільки конструктивні удосконалення є найголовнішим завданням формування попиту на продукцію, але й не менш важливим є створення привабливого іміджу продукції. Дизайн, як і художня практика, за таких обставин не одразу отримав своє самоцінне визнання. Спочатку поняття, що визначали дизайн та дизайнера, мали у словосполученні обов'язкову технічну компоненту, а саме: «виробниче мистецтво», «виробнича естетика», «митець-конструктор», «митець-виробничник», «естетика доцільності», «промислове мистецтво», «технічна естетика», «художнє конструювання», «художнє проектування».

Отже, можна констатувати, що дизайн та образотворче мистецтво експлуатують «універсальні ідеали» людини через візуальні образи, а існування понять «естетика повсякденності» та «промислове мистецтво» потенційно ототожнюють дизайнерську творчість із художньою. Про це свідчать дизайнерські технології пристосування форми предметів до людських потреб та відповідні інтерпретації з трансформацією об'ємів, гармонізацією пропорцій, світлотіньовими пошуками, — тобто тих візуальних станів, в яких форма себе виявляє на рівні сприйняття.

У ситуації домінування дизайнерських підходів до створення художніх артефактів на арт-ринку образотворче мистецтво втрачає своє первинне призначення — бути виразником певного змісту. Його завдання звужується до пошуків індивідуальної «упаковки» повідомлень, зміст яких не виходить за межі значень, доступних для розуміння масовою свідомістю. Це суттєво змінює парадигмальні виміри класичних уявлень про художню творчість. Митець розуміється не в якості творця унікального тексту, але як інтерпретатор візуальної першооснови, де його діяльність зводиться до пошуку варіантів мовних засобів, здатних розкрити соціальний контекст, з яким вони пов'язані. Таким чином, це своєрідна дискурсивна практика, спрямована на гру тими значеннями, які виникають в процесі суб'єкт-об'єктного та суб'єкт-суб'єктного спілкування.

Чи можливо в цьому процесі побачити щось негативне, пов'язане з кризовими явищами в художній культурі чи, ще радикальніше, — зі смертю образотворчого мистецтва? На нашу думку — ні. Це закономірна динаміка спіралеподібного розвитку культури, котра, повторюючись, на новому щаблі змінює парадигму художньої творчості. Такий стан відображає несвідоме чи свідоме візуально-симуляційне формотворення, вкорінене ще у Середньовіччі, де воно слугувало посередником між «світом ідеального» та практичними реаліями навколишньої дійсності.

Так, сучасні художні практики за допомогою штучно сконструйованого простору виводять людину до нового сприйняття реальності, акцентуючи увагу на зовнішній привабливості форми в проєкції; на ті чи інші споживацькі потреби. Однак через деякий час обставини розвитку суспільства можуть знову трансформувати художню культуру, і тоді образотворче мистецтво знайде нові напрямки свого існування. Згадаємо, що після Середньовіччя настала епоха Відродження, з усіма її ідеальними перевагами, які і досі вважаються актуальними.

1. Кун Т. Структура научных революций. — М., 1977.
2. Иванов В. П. Человеческая деятельность — познание — искусство. — К., 1977.
3. Базен Ж. История истории искусства: от Вазари до наших дней / Пер. с фр., послесл. и общ. ред. Ц. Г. Арзаканяна. — М., 1994. — С. 12.
4. Казан М. С. Морфология искусства. — Л., 1972.
5. Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. — СПб., 2003.
6. Эко У. Средние века уже начались // Иностранная литература. — М., 1994. — Вып. 4. — С. 258–267.
7. Бондаренко С. Д. Массовая культура в контексте современных художественных технологий // Украинська академія мистецтв: Дослід. та наук.-метод. праці. — К., 2009. — Вип. 16. — С. 313.
8. Тоффлер Э. Шок будущего. — М., 2002.
9. Флюссер В. За философию фотографии / Пер. с нем. Г. Хайдаровой. — СПб., 2008.
10. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе / Пер. с нем., под. ред. Ю. А. Здороваго. — М., 1996.
11. Хейзинга Й. Осень Средневековья / Сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова — СПб., 2011.
12. Богданов Е. Н. Психологические основы, «Паблик рилейшнз»: Учеб. пособие для вузов. — СПб., 2004.

Анотація. В статті розглядаються деякі аспекти парадигми сучасного етапу розвитку образотворчого мистецтва.

Ключові слова: творчість, ремесло, парадигма, масова свідомість, дизайн.

Аннотация. В статье рассматриваются некоторые аспекты парадигмы современного этапа развития изобразительного искусства.

Ключевые слова: творчество, ремесло, парадигма, массовое сознание, дизайн.

Summary. The article discusses the paradigm of shaping the present stage of development of the fine arts.

Keywords: art, craft, paradigm, mass consciousness, design.