

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 7.04.17:05

Павлова Олена Юріївна,

доктор філософських наук, професор, професор
кафедри етики, естетики та культурології Київського
національного університету імені Тараса Шевченка
ppavlova081@mail.ru

**СТАНОВЛЕННЯ ВІЗУАЛЬНИХ ПРАКТИК ХУДОЖНЬОГО ПОЛЯ МОДЕРНУ:
СОЦІОКУЛЬТУРНІ ПЕРЕДУМОВИ**

Мета статті – вивчення становлення візуальних практик художнього поля Модерну та їх соціокультурних передумов. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного, історико-логічного методів. Зазначений методологічний підхід дає змогу розкрити та піддати аналізу певні моделі специфіки соціокультурних параметрів автономізації та інституалізації модерного мистецтва. **Наукова новизна** статті полягає у розширенні уявлень про значення ролі візуальної культури в становленні модерної картини світу. Здійснюється реконструкція соціокультурного контексту інституалізації художнього поля доби Модерну та його візуального виміру за такими характеристиками: ступінь диференціації матеріальних і духовних практик; втрата релігією монополії на духовну культуру; абсолютизація суб'єкт-об'єктної опозиції; протиставлення раціонального та чуттєвого; домінування часу над простором. **Висновки.** Візуальна орієнтація модерного мистецтва була вектором відпрацювання формотворення даного культурно-історичного періоду, зокрема в аспекті створення нових патернів людської тілесності, розробки нових технік та сюжетів мистецтва, створення підстав довіри до режиму бачення людини.

Ключові слова: візуальні практики, художнє поле, модерне мистецтво, Модерн.

Павлова Елена Юрьевна, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры этики, эстетики и культурологии Киевского национального университета им. Тараса Шевченко

Становление визуальных практик художественного поля Модерна: социокультурные предпосылки

Цель статьи – изучение становления визуальных практик художественного поля Модерна и их социокультурных предпосылок. **Методология исследования** заключается в применении сравнительного, историко-логического методов. Указанный методологический подход позволяет раскрыть и подвергнуть анализу определенные модели исследования применительно к специфике социокультурных параметров автономизации и институализации современного искусства. **Научная новизна работы** заключается в расширении представлений о значении роли визуальной культуры в становлении современной картины мира. Осуществляется реконструкция социокультурного контекста институализации художественного поля эпохи Модерна и его визуального измерения по следующим характеристикам: степень дифференциации материальных и духовных практик; утрата религией монополии на духовную культуру; абсолютизация субъект-объектной оппозиции; противопоставление рационального и чувственного; доминирование времени над пространством. **Выводы.** Визуальная ориентация современного искусства была вектором отработки формообразования данного культурно-исторического периода, в частности в аспекте создания новых паттернов человеческой телесности, разработки новых техник и сюжетов искусства, создания оснований доверия к режиму видения человека.

Ключевые слова: визуальные практики, художественное поле, современное искусство, Модерн.

Pavlova Olena, Doctor of Sciences (Philosophy), professor, professor at the Department of Ethics, Aesthetics and Cultural studies of the Kyiv National University named after T. Shevchenko

Formation of visual practices of modern artistic field: socio-cultural preconditions

The purpose of the work is to study the formation of visual practices in the Modern artistic field and their socio-cultural background. **Research methodology** is the use of comparative, historical and logical methods. The mentioned above methodological approach of the research allows to reveal and to analyze certain models concerning the specific socio-cultural parameters of autonomy and institutionalization of modern art. **Scientific novelty of the research** consists in expanding of the concept of visual culture role in the development of the modern world picture. The study reconstructs the socio-cultural context of the Modern art institutionalization and its visual dimension in the following characteristics: the differentiation degree of material and spiritual practices; loss of spiritual culture monopoly by religion; absolutization of subject-object opposition; the contrast between rational and sensual and dominance of time over the space. **Conclusions.** Visual orientation of Modern Art was a vector of forming of this historical and cultural period, especially in the aspect of creating of new patterns of human corporality, the development of new techniques and themes of art and formation of bases of the trust in the regime of human vision.

Keywords: visual practices, artistic field, modern art, Modern.

Актуальність теми дослідження. Проблема організації візуальних практик стала очевидною в процесі втрати природознавством домінантного становища в системі класифікації наук та легітимації культурології як автономного поля знання. Становлення візуальних досліджень як самодостатньої предметної сфери було здійснено такими авторитетними науковцями, як М. Маклюен, Н. Мірзоєв, І. Рогоф. Вони спиралися на методологічні зрушення в гуманітарній сфері, започатковані П. Вірільо, М. Мерло-Понті, М. Фуко. Візуальні дослідження отримали потужну теоретичну базу та вивчаються у таких напрямках: візуальне як денотативна система; як стилістично-семіотична система, як конотативна система; як ідеологічна репрезентація [1, 48]. Найбільш очевидною культурна та інституціональна зумовленість візуальних практик стає в художньому полі, рефлексія над яким дозволила сформулювати базові настанови дискурсу Модерна (П. Бурдьє, Ю. Габермас, С. Леш). Актуальність вивчення Модерну та його художнього виміру зумовлена тим, що відпрацьовані ним домінанти (насамперед візуальні) досі залишаються культурним кодом "неосвітів" (В. Люк) та їх дисциплінарних практик, "центром, що тримає" (З. Бауман). Метою нашого дослідження є вивчення становлення візуальних практик художнього поля Модерну та їх соціокультурних передумов.

Виклад основного матеріалу. Модерн як історичний тип культури являє собою "домінування візуальної орієнтації" (М. Маклюен). Художня культура як поле формотворення та відпрацювання загально очевидних сенсів у процесі інституалізації Модерну характеризується такими соціокультурними параметрами:

1. Крайнім ступенем диференціація матеріальних і духовних практик.
2. Втратою релігією монополії на духовну культуру.
3. Абсолютизацією суб'єкт-об'єктної опозиції.
4. Протиставленням раціонального та чуттєвого.
5. Домінуванням часу над простором.

Розглянемо більш ретельно зазначені параметри.

Диференціація не лише матеріальних і духовних практик передбачає остаточне позбавлення їх змісту магічно-символічного синкретизму, що є характерним для ситуації Премодерну незалежно від історичних, географічних та етнічних варіантів останнього. Безумовно, начало такої диференціації вже можна відзначити в попередні епохи. Так, найбільш раціоналізована форма релігії є характерною для "цивілізації середньовічного заходу" (Ж. ле Гофф). Проте крайня з форм диференціації матеріальних та духовних практик постає як "модернізація" (С. Леш). Це означає, що остаточною метою виробництва стає раціоналізація, індустріалізація та прибуток. Термін "інтерес" був привнесений в італійську мову з бухгалтерських книжок та означав форму зведення дебіту з кредитом. Працювати за інтерес навіть государю, після Н. Макіавеллі, було не соромно. "Свята господинність" (Л. Бруні) стала предтечею "духу капіталізму", що зароджується як реформаційний рух християнства, але потім набуває профанного характеру.

Втрата релігією монополії на культуру – початок автономії світської культури. Розрив матеріальних практик закріплюється в диференціації релігійної та секулярної культури. Незважаючи на те, що аж до доби Просвітництва в Європі практично не було атеїстів, Модерн є в першу чергу носієм секуляризації. Навіть етика протестантизму виступає репрезентантом "духу капіталізму", як яскраво обгрунтував М. Вебер.

Абсолютизація суб'єкт-об'єктної опозиції є наступним кроком на шляху унаочнення модернізації. Розподіл матеріальних та духовних практик призводить до знищення синкретизму суб'єкта та об'єкта, який ще був притаманний речі. Річ припиняє бути "речником буття" (М. Гайдеггер), а перетворюється на предмет: "В предметі вже остаточного порушується "інтимно-близьке ставлення до речі": "Людина ставить світ в цілому в якості, що предметно встановлює перед собою, а себе – перед світом... Слід мислити це встановлення у його всебічній сутності. Людина на-ставляє природу, якщо вона не відповідає її уявленню. Людина в-становлює нові речі, якщо має потребу. Людина від-ставляє речі, якщо вони їй не потрібні. Людина ви-ставляє речі, якщо вихваляє їх для продажу. Людина виставляє їх, якщо ви-ставляє свою роботу, рекламуючи свою майстерність. В різноманітному в-становленні світ приводиться до стану та вводиться в стан. Відкрите стає предметом і так загинається, звертається до людської істоти. Людина ви-ставляє саму себе проти світу, що став предметом, і покладає себе саму в якості такої, що навмисно проводить в життя всі ці види на-станов" [6].

Якщо в натуральному господарстві людина виготовляла речі для своїх потреб, то вона зберігала з ними зв'язок, певну спорідненість. Річ зберігала тепло рук виробника, що продовжував користуватися нею. В логіці товарного виробництва людина припиняє користуватися власними виробами та купує все інше на ринку. Вона сама стає певним товаром, оскільки виступає продавцем власної робочої сили. Так річ перетворюється на предмет, а людина, відповідно, на суб'єкт: "Людина є для всього сущого, тобто в розумінні Нового часу для всього уречевлення і для всієї уявності (представленості), те, що лежить в основі, *subiectum*" [7].

Абсолютизація суб'єкт-об'єктної позиції має продовження в диференціації раціонального та чуттєвого. Суб'єкт редукується до розуму як базової трансцендентальної здібності. "Людина, яка виштовхнута з істини буття, обертається навколо самої себе як *animal rationale*" [6]. А річ – до протяжності, як і було сформульовано "герольдом раціоналізму" Р. Декартом в формулюванні психофізичної проблеми. Здійснюється абсолютизація суб'єкт-об'єктної опозиції, а тому пізнання стає домінуючою формою діяльності людини, за схемою якої пояснюються всі інші практики. Навіть в мистецтві новоевропейські мислителі абсолютизували пізнавальну функцію через прозорість знання суб'єкта про об'єкт. Відображення як модель такої прозорості стає домінуючим уявленням. При цьому пасивність суб'єкта ("якщо я тільки погляну, нічого не зміниться") та об'єкта (річ припиняє бути джерелом "афектації людини" (А. Гуревич)) в абсолютизації суб'єкт-об'єктної опозиції проявляється в настанові споглядання. Всі інші чуттєві орієнтації редукуються під приматом візуального як споглядання, оскільки останнє здійснює зв'язок між раціональним і чуттєвим в структурі здібностей суб'єкта.

Домінування часу над простором є симптомом "твердого Модерну" (З. Бауман). Вже картезіанська психофізична проблема, що редукувала тілесну субстанцію до "протяжності", натякала на те, що друга складова хронотопу випадає на інший бік опозиції. Новоевропейська наука в обличчі Г. Галілея редукувала річ до "стабільності моменту, що нескінченно уповільнюється", тим самим "розчинивши" середньовічне уявлення про простір як "ієрархічний ансамбль місць" (священних і профаних місць; захищених місця і відкритих міських та сільських), наголошує М. Фуко. Суб'єктивізація І. Кантом часу і простору як апіорних форм чуттєвості підірвала дуалізм Декарта, але остаточно закріпила провідну роль часу, який також оголошувався підставою схематизму розсудкового поняття. Як він формулює в "Критиці чистого розуму": "Схема ж чистого розсудкового поняття є щось таке, що не можна привести до якогось образу; вона являє собою лише чистий синтез, що виражає категорію згідно з правилом єдності на основі понять взагалі, і є трансцендентальним продуктом уяви, що стосується визначення внутрішнього почуття взагалі, за умовами його форми (часу) щодо всіх уявлень, оскільки вони повинні а ргіогі бути з'єднані в одному понятті згідно єдності апперцепції" [2]. Відтак, рівновага простору та часу на суб'єктивних підставах трансцендентального суб'єкта була остаточно підірвана: якщо в образі залишалися рудименти уявлення про простір, то в схемі вони були еліміновані. Домінанта темпоральності досягла апогею в феноменологічних тезах про "усвідомлення часу" та "часовість свідомості", зокрема в гусерлівському розрізненні "тривалості відчуття і відчуття тривалості".

Описані соціокультурні закономірності Модерну не могли не позначитися на процесі становлення його художнього поля. Тому більш детально зупинимося на процесі інституалізації мистецтва як автономної культурної форми. Зокрема, диференціація матеріальних і духовних практик даного типу культури проявляється в формі інституалізації мистецтва:

а) організація художнього виробництва в прото-модерні здійснюється за цеховою структурою. Модерні тенденції репрезентовані в Ренесансі лише в декількох сферах: виробництві (цех, а потім і мануфактура), торгівлі (міжнародна та міжміська) та в мистецтві. Тоді як обіг інших речей мав ще премодерний характер. Виникнення гільдії Святого Луки є симптомом приватизації сфери релігійного. Так у Флоренції майстри, які відчували, що час – це гроші, не могли відвідувати всі католицькі обряди (святкові дні в католицтві займали більш ніж дев'яносто днів на рік), але не відвідувати їх вони також не могли. Тому тут стихійно виникає потреба в приватних вівтарях. Зазвичай їх ставив для себе на розі кварталу цех, що тут мешкав. Символічний жертovníк замінювався художньо представленим об'єктом культу (у Флоренції і досі на кутах приватних будівель висять картини на релігійні теми). Чим далі тим більш це стають картини на дерев'яних дошках та навіть станковий живопис. Поступово, навіть у великих церквах, вівтар перетворюється на картини (найяскравіший взірць – це Гентський вівтар Я. Ван Ейка). Так відбувся наступний крок еволюції вівтаря – від жертovníго каменю до храму та картини.

Уже цехова організація виробництва значно підвищила вимоги якості, зокрема декоративного оформлення до виготовлених речей щодо натурального господарства. Довершеним взірцем людської дії стає шедевр (від фр. *chef d'œuvre* – головний твір). У начальному сенсі слова шедевр був підставою для надання підмайстру статусу майстру. Тобто це твір, що доводить його кваліфікованість та представляється на розгляд цехового зібрання. Сучасного значення термін "шедевр" набуває наприкінці XVIII ст., коли почали формуватися музеї та відбиралися довершені артефакти для їх колекцій;

б) звільнення митців з-під влади цехової організації виробництва через інститут меценатства. Елітарна культура (священники та аристократи) Премодерну завжди потребувала "демонстративного споживання" (Г. Веблен), престижного обміну, а тому потребувала більш витончених речей, ніж натуральне господарство могло виготовити. Тому при великих дворах існували майстерні (наприклад, найбільш відомими майстрами в епоху Середньовіччя були майстерні при дворі візантійського імператора). Цехова

організація художнього виробництва була наступним кроком щодо цього закріпаченого становища ремісника. Проте і цеховий статус не був достатнім для виникнення вільних мистецтв.

Конкуренція міст (цехів, гільдій) та аристократії (навіть релігійної) за увагу та продукцію найбільш шанованих митців вже порушувала навіть цехове становище останніх. Такі "титани Відродження", як Леонардо, Мікеланджело, Рафаель вже могли вирватися як з-під влади окремих замовників, так і цехових структур. Вони працювали не на ринок, але вже за гроші. Їх доля достатньо важка, але вони вже мали певну можливість вибору та самовираження у своїх творах. Саме в Ренесансі твори мистецтва стають об'єктом меценатства. П. Бурдьє вважає, що це свідчить про те, що ринок символічної продукції ще не сформувався, тоді як монополія на владу в духовній культурі церковних інститутів католицтва була вже підірвана. Конкуренція за митців існувала поруч зі змаганнями останніх (так широко відомим є суперництво між Леонардо та Мікеланджело при розписі палацу флорентійської Сеньйорії).

Виникнення поняття виду мистецтва слугує критерієм звільнення художнього виробництва з-під влади цехової організації, як свідчить польський естетик В. Татаркевич. Він пише, що "прив'язка до ремісничої техніки відчувається ще у класифікації італійського гуманіста Анжело Поліціано, який в своїй енциклопедії мистецтв (*Panepistemon*), виданої в самому кінці XV століття, використовував п'ять різних понять замість одного (скульптури): *statuarii* (ті, хто працює в камені), *caelatores* (в метали), *sculptores* (в дереві), *fictores* (в глині), *encausti* (у воску). Цих творців, мабуть, більш відокремлювали, ніж зближували так само, як у професійному побуті, мабуть, більш відокремлюють столяра від муляра, ніж зближують. Мистецтво кожного з цих п'яти вважалося різним поняттям, бо кожен працював в іншому матеріалі і іншим способом" [5]. Тобто ремісничка техніка виконання домінувала у назві і розумінні над способом естетичного сприйняття виду мистецтва. Суперечка Вінкельмана та Лессінга про "межі живопису та поезії", свідчать про те, що "люди з витонченим сприйняттям помітили подібний вплив обох мистецтв". Тобто тип сприйняття буде більш очевидним для людей XVIII ст., тоді як в XV ст. ще домінувала техніка виготовлення, зумовлена матеріалом. Універсалізм "титанів Відродження" проявляється в тому, що вони досконало втілювали художній образ різними техніками (живописними, скульптурними, ювелірними, поетичними);

в) виникнення закладів професійної освіти у митців. Раніше лише в майстерні конкретного майстра можна було отримати відповідні вміння.

У 1585 р. живописці брати Каррачі організували в Болоньї першу Академію мистецтв. "Академію, тих хто вступив на правильний шлях". Виникнення Академії почасти було результатом спроби католицької церкви повернути під контроль духовне виробництво, що отримало нові горизонти завдяки розквіту Відродження. Тут класичному стилю титанів Ренесансу навчилися бельгійці Пітер Пауль Рубенс, іспанець Дієго Веласкес, француз Нікола Пуссен – великі майстри, які створили у своїх країнах національні художні школи. Нове мистецтво припинило бути монополією Італії. Інституалізація освіти і художній сфері надала новий поштовх розвитку самобутності мистецтва.

Втрата релігією монополії на культуру призводить до того, що мистецтво стає авангардом десакралізації культурних смислів. Нова мораль прикривається релігійними стратегіями для створення поля нових смислів. Реформація як масове тло залучення до духу капіталізму працює в полі "етики протестантизму". Саме мистецтво на рівні високої культури є унаочненням секуляризації культури, а отже, диференціації релігійного та світського. Змінюються насамперед самі релігійні сюжети. Якщо в середньовічній традиції виступав як автократ (самодержець), то на картинах Ренесансу Ісус перетворюється з дорослої людини, яка несе на собі відповідальність за світ, на безтурботне дитинча (запозичення та переосмислення візантійського канону).

Крім зміни традиційних релігійних сюжетів, відбувається їх розширення. Інтерес до Античності привносить дозвіл на міфологічні сюжети (візуальна легітимізація язичництва свідчить про радикальний цивілізаційний зсув, значну міру). Іншим напрямом сюжетного розширення стає відродження портретного жанру (спочатку воно виникає як введення донатора в релігійний сюжет). Лише виникнення кола світських замовників (в першу чергу флорентійських вельмож та купців) дозволило цю метаморфозу.

Саме нові сюжети унаочнили значимість інтересу до Античності. Проте Відродження не було сліпим копіюванням грецького мистецтва. Досвід християнського самозаглиблення не пройшов дарма для європейського мистецтва. Як влучно відмічає російський естетик М. Каган, лише нове філософське мислення (насамперед, флорентійський неоплатонізм) реабілітувало зв'язок души з тілом, пробудило інтерес до внутрішнього світу людини і форм її тілесного вираження. Це дало змогу ренесансному мистецтву поєднати глибоку психологічність християнського мистецтва з виразністю та художньою довершеністю зображення людини.

Так художнє поле Ренесансу вперше репрезентувало пріоритети у мистецтві Відродження [3]:

- людське тіло;

- трьохмірність і рельєфність зображень;
- довіра до людського зору.

Людське тіло протиставляється безтілесності Середньовіччя. Сам О. Лосев підкреслює, що це не повернення до античних настанов. Формально можна ототожнити античну скульптурність з культом тіла Відродження. Проте Ренесанс не був сліпим копіюванням "природно-людської тілесності" (античний концепт, де найбільш досконалим, довершеним тілом є Космос (світ в цілому) в його єдності з людиною (мікро-космосом), за О. Лосевим) або абсолютним запереченням настанов Середньовіччя. Середньовічний досвід заглиблення-сповіді у внутрішній світ персони не пройшов даром для Європи (недарма самі гуманісти описували нове світовідчуття в термінах Святого Писання). Тому Відродження відкриває "невичерпне багатство інтимного світу" (Х. Ортега-і-Гассет), "суб'єктивно-індивідуалістичну жагу життєвих відчуттів" (О. Лосев), діалогічне поєднання християнської та античної форм свідомості, гармонію природного і божественного в людині. Тому найбільш характерним персонажем Відродження є дон Жуан, який поєднує жагу чуттєвих насолод (тілесна природа людини) з глибинним самоаналізом (духовні пошуки). Скульптурним втіленням Відродження стає Давид Мікеланджело: біблійний образ реалізований за найкращими античними взірцями.

Трьохмірність і рельєфність зображень втілилися в художній принцип перспективи, що розробили митці раннього Відродження. В теоретичній формі він був сформульований італійським зодчим і теоретиком Л. Альберті як концепт "вікна у світ", тобто зображення трьохвимірного об'єкта на двохвимірній площині. Такий тип живопису передбачав наявність відстані, що мала математичні пропорції та симетрію геометричних форм, в також домінанту візуальної орієнтації в сприйнятті картини світу.

Лосівське формулювання "довіра до людського зору" як базова характеристика естетики Відродження також є відвертою маніфестацією примату візуальної орієнтації. Яскраво пояснена в творах геніального живописця та теоретика Леонардо да Вінчі: "Око, що зветься вікном душі, – це головний шлях, яким загальне почуття може найбільш багатим і пишним чином розглядати нескінченні творіння природи" [4]. Також він писав, що краса світу є гармонійним поєднанням різних частин, що "сприймається в першу чергу через око" [4]. В результаті Леонардо доходить висновку, що живопис, так як він слугує оку як найбільш благородному почуттю, є гармонійною пропорцією так само, як якби "багато різних голосів з'єдналися б разом у одне". Таке аудіовізуальне порівняння проте не заперечує прихильність до візуальності у одного з найбільш шанованих майстрів, оскільки остаточно його висновком є "живопис є найвищим з наук". На домінуванні живопису в Леонардо тримається ренесансний синкретизм науки (остання буде інституалізована в ХУІІ ст., а в часи "титанів Відродження" вона ще не відокремилася від магії, алхімії. Наприклад, астрономія перебуває в єдності з астрологією) та мистецтвом. Прихильність теоретичного споглядання, що була базовою лише для премодерної епохи і лише у Античності (хоча недовіра до зору чітко проголошується Демокритом та Платоном), в живописі Ренесансу та експериментальному природознавстві Нового часу отримує емпіричну та соціокультурну проекцію.

Висновки. Відтак, інституалізація художнього поля Модерну проявляється в реорганізації соціокультурних структур мистецтва. На рівень культурної очевидності виводиться домінанта візуальної орієнтації, що, зокрема, проявляється у функціонуванні живопису як провідного виду мистецтва раннього Модерну. Перспективним дослідженням в даному контексті є вивчення специфіки мистецьких практик модерного режиму бачення.

Література

1. Rodriguez L. The levels of visual framing / L.Rodriguez, D. Dimitrova // Journal of Visual Literacy. – 2011. – V. 30. – № 1. – P. 48-65.
2. Кант И. Критика чистого разума / И. Кант; пер. с немецкого Н. Лосского. – М. : Мысль, 1994. – [Електронний документ]. – Режим доступу: <http://psylib.ukrweb.net/books/kanti02/txt09.htm>.
3. Лосев А. Эстетика Возрождения / А. Лосев. – М.: Мысль, 1978. – [Електронний документ]. – Режим доступу: <http://psylib.org.ua/books/lose010/txt02.htm>.
4. Мотта У. Леонардо в Милане / У. Мотта [Електронний документ]. – Режим доступу: <http://www.maksora.ru/uploads/0000017136.pdf>.
5. Татаркевич В. История шести понятий / В. Татаркевич; пер. с польск. Б. Домбовского. – М.: Дом интеллектуальной книги, 2002. – [Електронний документ]. – Режим доступу: <https://bookmate.com/books/wpVBCLWb>.
6. Хайдеггер М. Поэт для чего? / М. Хайдеггер; пер. с нем В. Бакусева. – Проза. Ру – 2012. – № 2. – [Електронний документ]. – Режим доступу: <https://www.proza.ru/2012/02/23/632>.
7. Хайдеггер М. Письмо о гуманизме / М. Хайдеггер; пер. с нем В. Библихин. – М.: Республика, 1993. [Електронний документ]. – Режим доступу: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000284/st000.shtml>.