

Федоренко, директор галереї «Триптих» Тетяна Савченко залюбки проводить роботу творчих груп «своїх» художників як в Україні, так і поза її межами — Болгарії, Хорватії...

Пленери за останні півтора десятиліття стали вже не лише творчими акціями, а й набирають комерційного забарвлення. Це проявляється хоча б у тому, що художники розраховуються з організаторами не членськими внесками й не помітними для них відрахуваннями з гонорарів від виконаних замовлень під егідою Спілки, а безпосередньо своїми творами або роботою. Раніше цього не було. Проте таке відстале явище в економіці, як натуральний обмін, про який щойно йшлося, в художньому житті обернулося на осібну тенденцію, що несподівано посприяла новітнім процесам розвитку стосунків меценат — художник в Україні. Вони потягли за собою наступні логічні кроки меценатів: формування колекції, влаштування виставок, видання каталогів, передачу збірки до місцевих музеїв або її продаж, організацію наступних пленерів або ще якихось проєктів.

Елена АККАШ

научний співробітник ИПСИ НАИ України

ПАРАДОКСЫ РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ СОЦИАЛЬНОМ ПОЛЕ

Определение места искусства как части культуротворческого процесса в социальном движении глобализирующегося мира неоднократно являлось предметом попыток более или менее успешного искусствоведческого, социологического, психологического анализа (в частности, в исследованиях по вопросам психологии творчества и места творческой личности в обществе). Таким образом, можно увидеть многомерность ипостасей превращений искусства (не имеется в виду множество жанров, стилей и постоянно появляющихся новых артефактов, а многоликость эстетического чувства в практическом преломлении и его сущностного проявления и функционирования). Однако никакой из уже упоминавшихся дисциплинарных подходов и, возможно, ни одна из классических либо новейших эстетических теорий не способны охватить феномен современной культуры во всех ее сущностных характеристиках. Подвергая аналитическому узкодисциплинарному рассмотрению живое тело собственной культуры, человек сталкивается с множеством взаимоисключающих на первый

взгляд выводов: от полной хаотизации и неуправляемости (все дозволено и, более того, необходимы прежде считавшиеся маргинальными артефакты) до выводов о необходимости возвращения старых добрых классических эстетических ценностей как мерила цивилизованности современного мира. Тем не менее, подобные заявления не раскрывают сущностных особенностей современной культуры как постоянно обновляющегося процесса, хотя и содержат в качестве обоснований ссылки на определенные теории генезиса и функционирования культурной составляющей человечества (классическими примерами могут служить структурализм К. Леви-Стросса, теория архетипов К. Юнга, где структуры управляют не свободным творческим субъектом, а марионеткой, продуцирующей уникальные события в мире культуры). Сложность теоретического осмысления любого культурного акта заключается в том, что в каждом случае это индивидуальное единичное взаимодействие творца с бытием и в то же время это акт, относящий восприятие субъекта к всеобщему. Для такой творческой «самостоятельности» выражение «общественно значимое произведение искусства» звучит как приговор, как обвинение в измене цеховым элитарным интересам. Однако данное широко распространенное положение не отменяет того факта, что материальное воплощение культурных смыслов неизбежно вплетается в канву социальной реальности и приобретает новую оформленность в окружающем контексте. Поэтому анализ онтологического статуса искусства невозможен только в рамках определенной эстетической теории и точно также социальный статус современного искусства не определяется только с позиций специфического культурологического подхода. В то же время попытки занять свэрхрефлексивную позицию чистого теоретизирования обедняют живую действительность, лишают ее содержательной наполненности, перевода на язык формализации. В формах содержания только и находят свое выражение, но не в зафиксированных статичных формах, а в их движении, в их соотношении друг с другом. Внешнее незаангажированное теоретизирование и классификация возможны, но они приобретают эвристичность, только если перед этим была поставлена какая-то практическая либо умозрительная задача. Нейтральные, внешние по отношению к социальной жизни теории эстетики загоняют творческий процесс в рамки жестких парадигм, ригидных кластеров, зачастую оставляя за границами исследования необходимое и существенное, но интерпретированное как избыточное. Символы и знаки искусства сливаются в один плоский набор категорий для обозначения

безличных объектов. Один и тот же принцип прекрасного, разумного, рационального становится определяющим критерием классификации. Кантовская эстетика предоставила тот принципиальный базис построения эстетического принципа, который объединил его онтологию в импликациях практического и теоретического разума. Тем не менее, последующие интерпретации кантианства и неокантианства выхолащивают эстетическое отношение человека к миру как комплекса нематериального ценностно-волевого отношения к миру и опредмечивания этого отношения в определенных произведениях искусства.

В настоящее время анализ тенденций культурного процесса в аспекте позиции искусства не подвластен лишь узким специалистам, хотя такое заявление не следует понимать как наделение всех дисциплин статусом нижестоящих. Всегда останутся незафиксированная недосказанность, темные пятна, если не проецировать напрямую эстетические штудии в мир грубой социальной реальности, а рассматривать феномен искусства сквозь призму социального действия.

Необходимость теоретического усилия, направленного на комплексное осмысление культуротворчества, можно представить на примере развития феномена контркультуры. Появление контркультурных течений в Западной Европе и США на протяжении 1960-х имело бурный характер, идеологической основой этого служила так называемая политика сопротивления буржуазной эстетике, европоцентричным политическим и идеологическим программам. В тот период контркультура с определенными символами, фетишами и знаками, воплощенными в определенных произведениях искусства, действительно представляло собой оппозицию и протест против официоза, лицемерия и кича повседневноности. Сознательный эпатаж зрителя отличался вызовом традиционализму и причудливым сочетанием дадаизма, традиций американских индейцев с непристойными повседневными символами. Первые работы, анализирующие это явление, появились приблизительно в то же время. Т. Роззак использовал теорию Э. Кассирера о символическом происхождении и развитии культуры; контркультура обозначалась им как многомерная расширенная альтернатива технократическому западному восприятию мира. Культуротворческая свобода трактовалась как неперемнная деинституционализация, неперемнным условием такой свободы позиционировался выход в так называемые новые миры путем измененных состояний сознания. Только в них, по мне-

нию идеологов контркультуры, возможно приобщение к забытой трансценденции и восстановление утраченной символической сущности человека. К тому же периоду относится и появление первых программных работ постмодернистов (П. Козловски, Ж. Лиотар), и практически до конца 1970-х гг. прошлого столетия культурные практики и философский дискурс по этому поводу шли параллельно и иногда даже пересекались в узловых моментах. Но к началу 1980-х пафос контркультурных манифестаций иссяк, в то же время постмодерн начал получать официальное академическое признание и статус академической теории. К XXI в. разноположенность миров официальной культуры и контркультуры перестает существовать. Исчезают либо уходят в тень императивные составляющие культурного процесса, вербальные или невербальные структуры, определяющие деятельность во всеобщей либерализации. Более того, политический либеральный спектакль все чаще пользуется моментами эстетизации собственного шоу. Островки, обломки традиционной и контркультуры более не представляют собой непреодолимого антагонизма, зачастую они используют художественные приемы, сюжеты на грани дозволенного, методы воздействия на восприятие масс, заимствованные из «андеграунда». Такая черта современности не оставляет места для глубокой эстетической рефлексии ни со стороны автора, ни со стороны зрителя. Эстетическая теория сосредотачивается на эстетике процесса восприятия.

Поэтому на исходе первого десятилетия XXI в. задачей культурологии, философии является изменение перспективы исследования процесса культуротворчества, признание необходимой и неразрывной сложную связь культурных проектов нашего столетия и социально-практической деятельности.

Наталія БУЛАВІНА

*завідуюча відділу кураторської, виставкової діяльності
та культурних обмінів ІПСМ НАМ України*

ФАКТОР ПОКОЛІННЯ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ПРОЦЕСІ УКРАЇНИ

Уже традиційно склалося, що художня вітчизняна хроніка не переповнена на масштабні, серйозні події та ситуації, відтак такий захід, як Міжнародний фестиваль «АртКиїв», що відбувся