

ток 1750-х рр.), що вважаються в його творчості перехідною ланкою до більш зрілих пластично й психологічно виразних скульптур.

В процесі сприйняття досягнень місцевих майстрів барокова пластика в творчості Пінзеля набула своєїрідної інтерпретації та алегоричної модифікації образів античної міфології та біблійних сюжетів. На формах перш за все позначилися властивості використовуваного матеріалу — дерева й каменю. До цього періоду творчості відносяться кам'яні скульптури Яна Непомука та Богоматері, встановлені в околицях Бучача (не збережені) та п'ять вітварів для Городенківського костелу оо. Місіонерів.

Творчість Пінзеля кінця 1750-х — початку 1760-х рр. характеризується рухом, емоційною міццю, вражає експресивністю, життєствердженням, неймовірною натхненністю образів, декоративністю та динамізмом. Класичними взірцями творчості майстра цього періоду є скульптури для кафедри Св. Юра у Львові, великий вітвар для костелу с. Годовиці та вітварі Богоматері, Христа, Св. Антонія та Св. Миколая для костелу у м. Монастирська. Завдяки високому рівню майстерності скульптора та творчій активності місцевих майстрів особистий творчий почерк Пінзеля розвинувся у цілу скульптурну школу. Його майстерність була продовжена у творчості близько сорока послідовників — серед них відомі представники львівської барокової школи брати Матвій і Петро Полейовські, Франциск Оленьський, Іван Оборочький, Михайло Філевич.

Монументальна релігійна скульптурна спадщина Іоанна Пінзеля є важливою культурною цінністю, що свідчить про європейськість українського мистецтва й вимагає ще чимало серйозних наукових досліджень. Завершене й цілісне вивчення творчості Пінзеля сприятиме глибшому пізнанню національної культурної спадщини.

Любовь ОВДИЕНКО

*стафшій научный сотрудник Института
социальной и политической психологии АПН Украины*

ОБРАЗОВАНИЕ ФИЛОСОФИИ ИСКУССТВА

Казалось бы, нет ничего проще, чем, аналитически разделить, провозгласить тему по некогда модным «лекалам»: «Образование. Философия. Искусство» («Партия. Ленин. Комсомол», «Мировоззрение. Практика. Человек» и т. д.). Рассудительно объяснив, что искус-

ству без философии никуда, а образование — это наше все, и после покаяться, что такого расцвета искусство, философия и образование еще не знало, не то что в проклятом прошлом; можно снисходительно указывать на огрехи игры Давида Ойстраха, коли есть Ассия Ахат.

Однако речь идет о совсем забытом и по нынешним временам принудительно игнорируемом, уничтоженном, зарытом в прошлом времени живьем, саморазвитии философии искусства. При этом замечу, что проблема сугубо умозрительная, поскольку сегодня не то что о философии искусства речи быть не может, но проблематичным становится бывание даже образования, не говоря уже о философии и искусстве — явно излишней роскошью, по мнению просвещенного рекламой и желтой прессой потребителя. Бывание из области несбыточного. Утрачено само пространство развития, и в таких условиях с точки зрения прагматической действительности все бытие духа представляет сплошные издержки производства. Да и сам Дух требует экзотазии, чтобы не мучался. Устранение пространственности, как таковое, сродни музыке. Дух буквально стеснен обстоятельствами, теряет безусловность. Он собственного саморазвития не имеет, а условия его воспроизведения уничтожены на корню, поэтому он всецело «возвратная форма», как возвратный тиф, который смертелен для окружающих. Не случайно, где тонко, там и рвется. С давних времен известно, что утонченные формы гибнут первыми, отступая под натиском грубых (непонятно, почему эту мысль приписывают М. Шелеру). Возвратная форма — та, которая, воспроизводя себя в одной и той же определенности, остается тем самым в покое; она не в силах превратиться, уйти в основание, перестать быть собой, с точки зрения рассудка исчезнуть. Так что дух — безусловная форма нетворческого, репродуктивного бытия. Однако это высшая возвратная форма, которая тоже есть процесс и отношение, поэтому прерывна/непрерывна, как чистое отражение противоречия без разрешения. Более того, его причина в неразрешенности, т. е. не предшествует ему, а следует в действии снятия как принцип, заставляя дух должествовать, и тем окончательно избавляя его от иллюзий свободы. Дух пользуется тайными тропами и живет нелегально, контрабандно манифестируя себя в отчуждении. То, что англоязычные физики называют wormholes («кротовые норы») — вот отныне его пути. Он буквально нейтральными объективированными образами прокалывает, сокращает пространства, сам всецело превратившись в действующую метафору. Образ — проходной, он не данность, но переход от ничто к ничто. В нем неуютно от сквозняков вечности, которые превращаются во

временящее. «Внутренняя сторона ветра» (М. Павич). Искусство само создает философию, не привнесенную извне, но как видение самого видения, нечто автохтонное и самосушее. Акт творения из ничего. Это нечто большее, чем самосознание искусства. Оно образовывается тем, что создает чувства, аналога которым нет. Они чувствуют не некое наличное бытие произведения, но себя и сами собой.

Иная, низшая возвратная форма — это законы животного мира, навязанные извне, тот вульгарный материализм, который все по возможности презирают, но тупо следуют, пытаясь заключить от низшего к высшему. Применяя неприменимое, например, законы эволюции к человеческому обществу или закон прибавочной стоимости к человеческим отношениям. Только в качестве принуждения, насилия и внешней необходимости. Тогда искусство, образование и философия окрашиваются в цвета оголенного фашизма, выполняя ту самую идеологическую функцию, от которой усиленно отрекаются. Провиденциальность, предвидение сменяются провинциальностью, когда осуществляется грубый захват репрессивным аппаратом политики искусства, философии и образования, формирующего принципиальную незрелость, инфантильность и недоразвитость как условие собственного бытия. Оккупация духа не только возможна, но и устанавливает свой коллаборационистский режим, о чем с садистским удовлетворением пишут апологеты такого положения вещей, новомодные и тиражированные Ж. Рансьер, А. Бадье, С. Жижек и другие продавшиеся, но изображающие усиленно борцов с буржуазностью. Ни о каком образовании философии искусства не может быть и речи. Философии было куда отступать, но она предпочла рабство; искусство полностью на содержании дурновкусия, а образование поставлено в такие условия, когда оно невозможно по существу. Дефицит времени оказывается тотальным и унифицированным орудием воздействия. О каких тонкостях можно говорить под угрозой уничтожения? Какое там искусство в канализации?

Можно бесконечно предаваться изощренной ругани в духе Т. Адорно, не ошибешься, однако это плачевное состояние объективного духа имеет все же некое преимущество по сравнению с иными временами. Лишенный основания и даже самой возможности быть, дух, любой жест, даже молчание, не говоря уже о внутренней форме слова, превращает в чистую незамутненную эстетику, которая, довольствуясь если не самой свободой, то ее идеей, позволяет лейбницевскую гипотезу транскреаций превращать в способ существования искусства, где его образование и есть ее действительная философия превращений.

Само искусство вынуждено быть метафорой, которая создает некий простор, даль и ничто, не становясь ничтожным. При этом искусству все никак не удастся свергнуть себя в хаос, остановить процесс превращения. Совекая товарную форму, искусство развивается на нейтральных полосах, на ничейной земле, где границы остаются внешними, где форма является процессом, и произведение не самоцель. Это развешивание в единое чувство. Где виды искусства теряют определенность и отказываются от предметности как различных форм одного и того же. Это развеществление чувств позволяет снять условные границы остаточных форм, навязанных историей прошедшего овеществленного времени, и перестать тратить усилия по установлению территориальных претензий искусства. Есть у последнего соблазн впасть в религиозный экстаз по поводу своего неземного происхождения. Однако в религию искусство не в состоянии превратиться, поскольку в таком случае оно упраздняет свой демонический нор. Оно лишается соблазна свободы, которой научить нельзя, но ею можно быть, при этом не имитируя свободу показательной распущенностью с маниакальной страстью ритуального разрушения. «Свобода смерти не чиста», хотя на этой незримо оттеняющей возможности смерти и строится искусство в его безоглядности. Оно все — скрупулезное восстание против. Смерть подразумевается, и ей не поклоняются, а используют как катализатор для ускорения процессов жизни, в попытке несмотря ни на что сохранить вечную молодость. Современное искусство все заражено старческим маразмом, и это ускоренное старение не отменить. Но можно создать такое пространство, где смерть и старение становятся исчезающими как бесконечно малая величина.

Тетяна САФОНОВА

*старший викладач Мистецького інституту
художнього моделювання та дизайну ім. С. Далі,
член Спілки дизайнерів України*

ІСТОРИЧНА ДИНАМІКА РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА ФОТОГРАФІЇ Репродукція, фотоколаж

З самого народження фотографії прихильники цього нового художнього середовища приймали різні новації, які дозволяли наблизити мрію зафіксувати мить, сюжет зображення.