

---

**Н.В.Барна,**  
*кандидат філософських наук, доцент, директор Інституту  
філології та масових комунікацій Відкритого міжнародного уні-  
верситету розвитку людини «Україна»*

## **ХУДОЖНЯ ДІЯЛЬНІСТЬ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ВІЗУАЛЬНИХ АРТ-ПРАКТИК**

Візуальні арт-практики – це новітня номінація, якою охоплюється складний симбіоз дизайну, архітектури, моди, мас-медіа, шоу-бізнесу, реклами. Осмислюється ця реальність культурологічно в її генезисі. Тут відзначається пріоритет просторових видів мистецтва (архітектури та дизайну) і європейської парадигми обміну.

Саме єднання етики благоговіння перед життям А.Швейцера з абстрактною етикою, практично орієнтованою на все живе, яке під загрозою, є універсалізмом етики протестантського взірця. Є один загальний субстрат – життя, який потребує благоговіння. Певною мірою цей етичний імператив став поштовхом для створення цілого набору різних етик. Виникає комунікативна етика або етика комунікативних суспільств, яка теж сповнена тими ж благами побажаннями не допустити знищення духовності в контексті агресії комунікацій [1]. Виникають моделі планетарної етики, яка вже є відвертою нісенітницею і відвертою сумішшю різних релігійних і проторелігійних тенденцій. Адже всі ці аберації моральної свідомості пронизує одна ідея – екологічна, де екологія набуває планетарних ознак і вже детермінує будь-яку діяльність людини.

В статті аналізується певний напрямок феноменологічної естетики та формальної школи, які були поєднані і які протистояли марксистському тиску універсалізації праксису мистецтва до загальних категорій [2]. Справа в тому, що ті автори, які розробляли саме «формальні» образні конфігурації мистецького праксису, більшою мірою належали до літературно-лінгвістичному кола. Це – В.Шкловський, Б.Ехенбаум, Р.Якобсон [9; 11]. Вони належали до того кола філософствування, до якого належав О.Лосев та інші дослідники [7]. Здається, екуменістичні «єднання» релігій теж можна розуміти як певний психоделічний дизайн, тобто як суто формальний синтез. Нас цікавить зіткнення предметного «формального» підходу і тієї

феноменології художньої форми, яку витворив О.Лосев.

Формальний аналіз був поширений у 20-ті роки ХХ ст. як одна із висхідних і предметно об'єктивованих реалій бачення мистецького твору. Ще Л.Виготський говорив про те, що головне вивчати не процес, а твір, бо вже в творі можна побачити в розгорнутому вигляді всю процесуальність почуттєвої реальності і реконструювати її [3].

Він розглядав твір як певну комбінаторику, як «знищення формою змісту», де під формою він розумів формальне єднання, компонування, структурування елементів твору, а під змістом – інформацію або передачу цієї інформації [3]. Вся ця предметна, об'єктивована реальність, яку так не любив М.Бердяєв, у 20-ті роки була звичайним шляхом дослідження мистецького праксису [10], але феноменологія О.Лосева відрізняється від структурної формальної школи, вона тяжіє до християнських інтуїцій, до ісихазму, до молитви, твору як протообразу, де є висхідні протоструктури, які не піддаються будь-якому аналізу і які можна лише передбачати як взірці, як прописи ікони. Це цікаві реалії, вони поєднані в баченні культури, мистецтва і становлять один цікавий образ, який формується саме в 20-ті роки.

Виголошена В.Шкловським теза «мистецтво як прийом» фактично відкривала простір для розуміння мистецтва як певної сугестії, певної поетики, тобто створення життя засобами мистецтва. Прийом – це не засіб. Це більше, ніж засіб, більше, ніж все те, що пов'язане з категорією «діяльність», яка веде до мети. Прийом – це спосіб життя як зсунутий, деформований простір. Саме впевненість в тому, що можна шляхом деформації досягти поетичного ефекту, залишається надовго і стає засадою поетичної школи неориторики або неолінгвістичних міркувань щодо тексту як метацілісності культури. Фактично виголошується кантівський трансценденталізм, тобто прийом як спосіб праці, як поезис, що зосереджується у кантівському здійсненні можливого на засадах певних реалій формотворчості.

Найкращий образ «формальної» школи дає нам Л.Виготський в його аналізі новели Буніна «Легке дихання», де він блискуче показує, що сама по собі інформація, яка там зосереджена – провінція, життя Олі Мещерської, її розбещення, а потім жахливе вбивство, а поряд – життя класної дами, яка живе штучним намірнням, життя директора і весь цей всесвіт провінції – спонукає до бачення життя в жахливих, темних і трагічних тонах. Але чомусь після прочитання

цієї праці у нас не залишається саме такого почуття, навпаки, залишається якимось «легке дихання», піднесеність, те, що він називає «катарсис». Як відомо, катарсис – категорія, яку описував ще Арістотель, але тут катарсис стає генеративною емоцією. Це не та емотивна сфера, яка є рухом до результату – афекту, або сфера самоздійснення результативності дії марксистської концепції, а це є вибух почуттів, передбачення і піднесення чуттєвості саме там, де її ніхто не очікував [6].

Цей неочікуваний ефект, і водночас ретельна праця над створенням цього ефекту, створення катарсису як очищення почуттів, очищення життя, що є своєрідним поезисом, який свідчить про мистецтво, витвір мистецтва як поетику, як дію, яка вживляється в саме життя шляхом його очищення. Шляхом надання йому «легкого дихання» – працює інтерпретація Л.Виготського.

«Поезія, – пише Р.Якобсон, – підкреслює конститутивні елементи на всіх рівнях мови, – починаючи від функцій розрізнення і закінчуючи композицією тексту в цілому. Зв'язок між означуваним та означальним, що здійснюється на всіх рівнях мови, набуває особливого значення у віршованому тексті, де внутрішній характер поетичної функції досягає свого апогея. За Бодлером, ми бачимо скрізь складну і неділиму єдність, де все значуще взаємопов'язане, оборотне, пронизане співвідношеннями і де постійно взаємодія звуку і смислу встановлюється між співвідношеннями або паронамастичних, або анаграматичних фігуронативних явищ» [11, 81]. Такий гімн поетиці свідчить про те, що поетика стає пояснювальним механізмом, і цей механізм є певним способом тлумачення мистецтва як Всесвіту мистецтва.

Велимир Хлебников як людина, що прокреслювала обрії поетичних світів в просторі земної кулі, сам був першим «керівником земної кулі», яким він себе вважав. В.Хлебников намагався жити лише поезією, долати всі межі несродності світу. Він чимось нагадує Г.Сковороду. В.Хлебников докладав надзвичайно багато зусиль, щоб шляхом порівняння слів однієї мови або цілого кола мов знайти загальні значення окремих звуків мови. Вірячи, що кожний приголосний звук приховує певний образ і є ім'я, він, як чаклун, створював неологізми, власну мову, що була характерною для поезії початку ХХ ст.

Отака безмежність поезії корелювала з теоріями катарсису, з катарсичністю як загальною метою мистецтва. Так, праця «Геній і творчість» О.Грузенберга дає аналіз катарсису, який розглядається

під різними психологічними «кутами». Це катарсис як певна реанімація, катарсис як певна анестезія, катарсис як певне занурення в світ можливого і неможливого. О.Грузенберг намагався структурувати катарсис [5]. Більш ранній поштовх до аналізу катарсису як до очищувальної стихії у Л.Виготського тут набуває більшої структурності, але він втрачає свою очищувальну рису. Характеризуючи катарсис, О.Грузенберг пише, що цей своєрідний стан художника і до сьогодні залишається поза увагою психологів, характеризується такими ознаками:

«1. Як депресивний стан або переживання гнітності творчих задумів і антиципації образів, фантазії, які переслідують художника з нездоланною силою, на вподобу нав'язливих ідей.

2. Як потреба художника відокремитись, звільнитись, очиститись від процесів творчості, від ідей та образів творчої фантазії, що переслідують його.

3. Як непередбачений стан або бажання художника об'єктувати в образах творчої фантазії закладені в ньому потенціальні здібності, енергія духу.

4. Як потреба художника знайти самозабуття в процесі творчості від гнітності особистих негараздів і депресивних переживань» [5, 240].

Анестезуюча дія процесу катарсису визначається послідовно, в трьох напрямках співвідношення до трьох відгалужень цього своєрідного явища внутрішнього світу художника:

«1. Катарсис як анестезія естетичних емоцій – естетична анестезія.

2. Катарсис як анестезія вольових імпульсів – вольова анестезія.

3. Катарсис як анестезія моральних депресивних емоцій художника – моральна анестезія» [5, 241].

Таким чином, ми бачимо достатньо розгорнутий ряд розуміння катарсису як втечу художника від переслідування думками, ідеями, образами та настановами. Це трохи відрізняється від катарсису Л.Виготського, який розуміється постфактум як дія, як вплив, як сугестія самого мистецького твору. О.Грузенберг більше заглядає в психологію художнього праксису, тоді як Л.Виготський, будучи сам психологом, намагається психологічний еквівалент твору побачити в об'єктивованому вигляді.

Одним із своєрідних інтерпретаторів мистецького праксису, який створив своєрідну теорію в кіно і літературі, був Ю.Тинянов. Почавши з досить простих літературознавчих робіт, він став метром

мистецтвознавства. Його інтерпретації цікаві тим, наскільки прозоро вони вихоплюють системно структуровані компоненти цілісності мистецького праксису. Однією з визначальних рис стрибкового характеру фільму є диференційованість кадрів, їх існування як єдності. Кадри як єдність рівноправності, де довгий кадр змінюється кадром дуже коротким, а короткий кадр не заважає бачити його самостійність відносно іншого кадру – всі ці поняття є достатньо синтетичними і характерними для поетики формальної школи 20-х років [8].

«Ритм – це взаємодія естетичних моментів з їх метричним розгортанням у фільмі в його русі. Ракурси і освітлення мають своє значення не лише в зміні кадрів, кусків, що маркують зміни, але й як виділення кусків, як їх кульмінація. Це повинно бути враховано у особливих ракурсах, ракурсах особливих освітлень. Вони повинні бути не випадковими, не хорошими і красивими самі по собі, а хорошими в даному випадку, виходячи з їх взаємовпливу з метричним ходом фільму і з мірою монтажу. Це освітлення, що виділяє метричні окремі куски і грає не зовсім ту роль, що ракурс в освітленні, виділяє метричні відношення слабо означених елементів» [8, 339].

Це достатньо вузька, достатньо професійна і разом з тим достатньо універсальна школа формального підходу до мистецтва, де такі категорії, як поетика в давньогрецькому розумінні (поезис) розуміється як певний симбіоз образного руху кадру, і в цьому симбіозі почуттів творчості і дії головну роль відіграє катарсис.

Проте найбільш універсальну номінацію поетики у вербальному дискурсі здійснив Г.Шпет. Він говорить про слово як всесвіт, про слово як певну єдність людського світу. Слово може виконувати функцію будь-якого іншого знаку, а будь-який знак може виконувати функцію слова. Будь-яке почуттєве сприйняття – будь-якої просторової та часової форми. Якими б різноманітними не були диспозиції слова, специфічне визначення його включає відношення до смислу. Проте весь контекст герменевтики, шпетівської феноменології свідчить про те, що смисл не потрібно розглядати в буквальному розумінні. Це не семіологія, це зовсім інші знакові констеляції, це феноменологія, семіологія, де слово універсалізується і субстанціалізується. Це вже близько до апофатичної дескрипції, до визначення цілісності через заперечення, до благоговіння перед цілим, перед тим, що наперед задано, перед тим, що є божественним Абсолютом. Це поки що не естетика сакрального, але це християнські

інтуїції, які є засадничими в книзі «Діалектика художньої форми» О.Лосєва. Феноменологія Лосєва апофатична, діалектична і теургічна, вона є синтетичною і моністичною водночас. З одного боку, – це синтез, бо він працює в межах трансформативної естетики, тобто намагається трансформувати феноменологічну теорію, додати в неї діалектику, а також наблизити діалектику до фактуальності, речовинності буття, або до самоданості реального світу.

Але за цим приховується те, що Лосєв називає «первообразом» або протообразом. Це те, що є самоданістю світу, це є самодостатність мистецького твору або естетичної реальності, яка не потребує жодної зовнішньої апеляції ні до якого смислу, ні до якої культури, ні до почуттів. Вона самодостатня як цінність, як цілісність, як реальність. В цьому весь смисл розуміння Лосєвим мистецької реальності як мистецького праксису. Чому його треба називати праксисом, а не естетичною теорією? Тому, що це досить своєрідна концепція, де дослідник намагається реконструювати динаміку творчості, це рефлексивна, творча, поетична реальність, бо тут відтворюється поезис, сворення твору. Адже ця діяльність є самодостатньою художньою формою, яка розгортається як ейдос [7]. Якщо теза Е.Гуссерля – повернення до речей – пов'язана з самодостатністю речі, світу, сприймалася не буквально, а, навпаки, в межах епохе, редукції, очищення від почуттів, де конститутивним елементом ставала ноєма як певний корелят ейдосу (ноєма – це повністю чистий знак, який конститує реальність свідомістю), то О.Лосєву така процедура здавалася недостатньою.

Він вважав, що є естетична феноменологія, є чуттєве схоплення світу, є акт, який нагадує божественний акт креації, але він не несе в собі процесу, процесуальності як винекнення нового. О.Лосєв створює концепт, який він називає тетрактидою, де діалектична тріада (теза, антитеза, синтез) доповнюється фактом. Тобто виникає діалектична феноменологія або певний паліатив, який є синтезом, що не можна охарактеризувати в рамках монізму гегелівського типу. Монізм конституювання в межах гуссерлівської феноменології можна описати також і як естетику. Ця естетика більшою мірою є апофатичною, виникає як апофатична дескрипція, бо описати саму самоданість на межі процесуальності означає потрапити в безконечність потоку зчитки інформації.

Це реальність, яка нагадує середньовічний етос, середньовічну зануреність в глибини сакрального, але сакральне тут ховається за

межами самоданості і світу тетрактиди. Феноменологія є конституюванням реальності свідомістю, адже феноменологія тієї чи іншої множини речей є конструюванням загального ейдосу, куди ці речі входять як частини. Діалектика є конструюванням ейдосу та його ейдетичних зв'язків з іншими ейдосами, так що даний ейдос зводиться до більш загального ейдосу. Так, Лосєв починає головні свої визначення з формування діалектичної феноменології, або діалектики художньої форми. Становлення, процес, дія, виникнення естетичного поняття, що діалектично перетворюється в своє інобуття, потребує ставшого факту наявності, який несе в собі становлення.

Лосєв вдається до прямих визначень, які мають всі ознаки дисциплінованої термінації думки. «Теза – вираження є форма сутності за фактом і буттям, яка нічим не відрізняється від самої сутності, це єдиний факт сутності. Вираження не відокремлюється від сутності, тому є сама сутність... Антитеза – вираження як форма сутності є відмінною від сутності, бо має передумови дещо інші, ніж є, крім сутності, те, в чому воно являється. Синтез – виражена форма сутності є та сутність, яка стає і перетворюється в інше, яка формується своїми смисловими енергіями, вона є потенція і запорука будь-якого функціонування сутності» [7, 53–54].

Тобто художня форма наділяється потенціями становлення, вона не від чого не залежить, і разом з тим вона є самодостатньою, артикульованою, завершеною першоцінністю, або першообразом. Саме звернення до першообразу не є простим, це є метафізична засада, та європейська метафізика, яка пройшла і через кантівський трансценденталізм, і через неокантівські студії Е.Гуссерля, і тут вона знов виникає як першовиток, як конститутивна або конструююча вісь, яка говорить про те, що першообраз, тобто монізм, є висхідним засадничим принципом самоданості як становлення, як самоздійснення реальності, мінливого світу факту.

Форма у Лосєва не є самотньою, пустою оболонкою, як вона існувала в архітектурних теоріях, а це є символічна, енергійна, напружена реальність, яка вміщує і відштовхує від себе особистість, має свою долю, яка апелює до факту, залежить і не залежить від образу або першообразу, несе в собі першореальність, першообраз і потребує і не потребує форми. Ця гармонія розгорнутої діалектики душі стає широким полем для розуміння мистецького пр�ксису. Все це Лосєвим визначається як діалектика художньої форми і все це приваблює

тим, що це форма як мистецький праксис, яка занурена у твір як зосередження естезису, мистецьких алітерацій, мистецьких спонук, катарсису і поезису.

Отже, поетика художньої форми не є просте структурування, не є творення або формотворення як таке, а є символічна, енергійна реальність, складний космос людських доль, ейдосів. Ці ейдоси є космологічними, апелюють до першовитоків, глибинних інтуїцій християнської культури. Це імпліцитна естетика в глибині своєї реальності несе абсолют, він не формулюється як сакральне, але приховується за відзнаками наявного світу, які втрачаються, навіть губляться в діалектизованому, надмірно діалектизованому процесі інобуття форми

Проте ХХ ст. характерне тим, що воно розхитало рамки сакрального, рамки іконографії і зосередило сакральне в світському, більш того, відбулася десакралізація певного церковного устрою образності. Все це особливо виявляється в католицьких архітектурних конструкціях, церквах. Це абсолютно новітні, абсолютно формалістичні твори, які не мають нічого спільного з традицією [4].

Чомуś зараз мистецтво тоталітаризму сприймається як цілком нормальне явище, соц-арт або соцреалізм стають ностальгічною реальністю. Але в усі ті часи виникала спокуса і виникав опір, якщо не ідеологічному тиску, то тиску антидуховності, і вся можливість бути людиною у вузькому колі діяльнісного підходу, який був окреслений нами в межах талановитих вчених тієї доби, так чи інакше із заднього ходу привносило поняття абсолюту – чи то рід людина, чи то Бог, який пізніше з'являється в творах марксистських вчених.

## ЛІТЕРАТУРА

1. *Апель К.О.* Трансформация философии. – М. : Логос, 2001. – 344 с.
2. *Батищев Г.С.* Единство деятельности и общения // Принципы материалистической диалектики как теории познания. – М. : Наука, 1984. – С. 194–210.
3. *Выготский Л.С.* Психология искусства. – М. : Педагогика, 1987. – 344 с.
4. *Глазычев В.Л.* Архитектура. Энциклопедия. – М. : Астрель, 2002. – 669 с.
5. *Грузенберг С.О.* Гений и творчество. – Л. : П.П.Сойкина, 1924. – 254 с.
6. *Иванов В.П.* Культура и человеческая деятельность // Культура и развитие человека. – К. : Наукова думка, 1989. – С. 13–67.
7. *Лосев А.Ф.* Миф. Число. Сущность. – М.: Мысль, 1994. – 919 с.



8. *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. – М. : Наука, 1977. – 574 с.
9. *Шкловский В.* О теории прозы. – М. : Советский писатель, 1983. – 383 с.
10. *Щедровицкий Г.П.* Проблемы методологии системного исследования. – М. : Знание, 1964. – 48 с.
11. *Якобсон Р.* Работы по поэтике. – М. : Прогресс, 1987. – 462 с.

*Барна Н.В.* *Художня діяльність у контексті розвитку візуальних арт-практик.*

В статті розглядаються візуальні арт-практики – це новітня номінація, якою охоплюється складний симбіоз дизайну, архітектури, моди, мас-медіа, шоу-бізнесу, реклами. Осмислюється ця реальність культурологічно в її генезисі. Досліджується пріоритет просторових видів мистецтва (архітектури та дизайну) і європейської парадигми обміну.

*Ключові слова:* арт-практики, художня діяльність, естетика, художня форма, мистецтво.

*Барна Н.В.* *Художественная деятельность в контексте развития визуальных арт-практик.*

В статье рассматриваются визуальные арт-практики – это новейшая номинация, которой охватывается сложный симбиоз дизайна, архитектуры, моды, СМИ, шоу-бизнеса, рекламы. Осмысливается эта реальность культурологически в ее генезисе. Исследован приоритет пространственных видов искусств (архитектуры и дизайна) и европейской парадигмы обмена.

*Ключевые слова:* арт-практики, художественная деятельность, эстетика, художественная форма, искусство.

*Barna N.* *Artistic activities in the context of visual art practices.*

The article deals with visual art practice – is the latest nomination, which covered a complex symbiosis of design, architecture, fashion, media, show business, advertising. Understanding this reality culture-its genesis. Priority investigated spatial arts (architecture and design) and the priority for European exchange paradigm, referring to the authentic Marxist intelligence system-activity theory 70-80 years.

Poetics art form is not a simple structure, is not making or shaping as such, but is symbolic, energetic reality a complex space of human lives, Eidos, the Eidos is cosmological, appealing to the primary source, deep intuitions Christian culture. It is implicit in the depths of his aesthetics reality is absolute, it is not formulated as sacred, but hidden behind the awards available in the world that are lost, even lost in dialiktyzovanomu, over the course of otherness dialiktyzovanomu form.