

*С. Ю. Гуцол*

## **ПСИХОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ “ВІЗУАЛЬНОГО ПОВОРОТУ” В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ: МІФОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ**

Статтю присвячено аналізу психологічних особливостей “візуального повороту” в мистецтві інформаційного суспільства. Показано, що сучасне мистецтво будується не тільки за рахунок постіндустріальних, а й архаїчних пластів культури. Проаналізовано значну роль кінематографа як найбільш синкретичного й, у цьому розумінні, найбільш архаїчного виду сучасного мистецтва. Виокремлено та описано міфологічні характеристики сучасного мистецтва: довербальність, досеміотичність, тотальність, синкретичність, ритуальність, “літургійність”.

*Ключові слова:* міф, образ, мистецтво, “візуальний поворот”, кінематограф.

Статья посвящена анализу психологических особенностей “визуального поворота” в искусстве информационного общества. Показано, что современное искусство строится не только за счет постиндустриальных, но и архаичных слоев культуры. Проанализирована значительная роль кинематографа как наиболее синкретического и, в этом смысле, наиболее архаичного вида современного искусства. Выделены и описаны мифологические характеристики современного искусства: довербальность, досеміотичность, тотальность, синкретичность, ритуальность, “литургийность”.

*Ключевые слова:* миф, образ, искусство, “визуальный поворот”, кинематограф.

The article concerns analysis of psychological parameters of “visual turn” in the art of informational society. Contemporary art is based not only due to post-industrial but also archaic layers of culture is specified. A significant role of cinema as the most syncretic and, in this sense, the most archaic type of modern art analyzed. The mythological features of the contemporary art such as pre-verbality, pre-semiotics, totality, syncretism, rituality, “lithurgicality” are specified and described.

*Key words:* myth, image, art, “visual turn”, cinema.

*Проблема.* Відмітною рисою мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ ст. є його надзвичайна розмаїтість за видами, жанрами, стилістикою і навіть способами матеріального вираження. У сучасному суспільстві чітко простежується тенденція домінування оптичного сприймання, панування зображень і тотальної візуалізації. Цей процес знаходить своє відображення й у філософсько-психологічному дискурсі:

сучасна культурна ситуація характеризується дослідниками в термінах “пикторіального” (У. Мітчелл), “іконічного” (Г. Бем) або “візуального” (Ф. Джеймсон) повороту, що артикулюється в сучасній культурологічній теорії за аналогією з поворотом “лінгвістичним” (Р. Рорті), у результаті якого свого часу в гуманітарній науці сформувався впливовий напрямок аналітики мови.

Значний внесок у дослідження феномена візуальної культури зробили такі теоретики “першого” і “другого” ешелону, як Р. Барт, В. Беньямін, Ж. Бодріяр, Г. Дебор, Ж. Дерріда, Ж. Лакан, Т. Дж. Мітчелл, П. Дж. Поллок, К. Сілверман, М. Фуко, М. Шапіро й ін.

Цифрова революція докорінно змінила принципи сприймання і форми оптичного бачення. Поворот, пов’язаний із нестримним зростанням ролі зображення в інформаційному суспільстві, започаткував черговий етап дефініції ознак “кінця історії” та різного роду рефлексій щодо статусу суб’єкта (медіасуб’єкта) в нових умовах, що супроводжуються сплеском неоміфологічних змістів.

Активне звертання до міфопоетичних конструкцій стає однією з магістральних тенденцій розвитку сучасного західноєвропейського і пострадянського візуального мистецтва. Універсальність міфологічних “схем” багато в чому визначає їхню художню “продуктивність” у процесі моделювання й трансляції різного роду “буттєвих начал”.

Багатоаспектні проблеми співвідношення міфологічної свідомості й мистецтва розглядаються в працях С. П. Батракової, В. В. Бичкова, М. Германа, В. Б. Куликової, І. С. Мириманова, Х. Ортеги-і-Гассета, В. П. Руднева, О. М. Фрейденберг, М. А. Хренова, О. К. Якимовича та ін.

*Мета статті:* висвітлення недостатньо розробленої в психологічній герменевтиці проблеми міфологічних характеристик “візуального повороту” у зв’язку з двома панівними тенденціями культури постмодерну (експансією візуального і перевагою міфогенних елементів), що робить дану проблему надзвичайно актуальною в міждисциплінарному дослідницькому полі гуманітарних наук.

*Предмет дослідження* – міфологічні риси “візуального повороту” в сучасному мистецтві, *завдання* – виокремлення й аналіз міфологічних параметрів “візуального повороту” в культурі інформаційного суспільства.

Один із теоретиків візуальних досліджень У. Мітчелл підкреслює, що протягом останніх двадцяти п’яти років візуальність уже не артикулюється як вторинний або підрядний модус культурної практики: візуальна культура стала не просто частиною нашого повсякденного життя – вона і є сама повсякденність. На думку дослідника, сучасна

наука орієнтується переважно на нову модель світу – світ розглядається вже не стільки як текст, скільки як образ [16]. Як зазначає М. Гайдеггер, “образ світу передбачає не якийсь образ, що склався у нас про світ, а світ, збагнений як образ” [6, с. 147].

У цьому контексті традиційна артикуляція поняття “картина світу”, що припускає певну цілісність і когерентність (як об’єкта (світу), так і особливостей його сприймання), очевидно, втрачає свою актуальність. В епоху проліферації образів та інформації сучасні дослідження візуальної культури вже не претендують на цілісний, системний і всеосяжний опис видимого світу, скоріше акцент зміщується в бік пошуку певного алгоритму існування в цьому світі, можливостей адекватної орієнтації в різноманітності його образів, пошуку нових ресурсів “примирення” з його поліцентричною естетикою.

Виходячи з вищесказаного, не можна не відзначати важливу роль міфу в реалізації екзистенційної потреби людини в осмисленні світу, створенні образу реальності й підтримці константності символічних утворень культури, адже саме в результаті міфологічного “освоєння” світу і конструюється реальність, що сприймається суб’єктом культури як цілісне утворення. Отож в епоху “тотальної візуальності” у мистецтвознавстві закономірно звучать активні заклики застосовувати реконструкцію первісної культури як контурну карту майбутнього мистецтва [2].

“Шлях прогресу, що здавався аж таким неминуче прямим, відтак усе сильніше й помітніше згортається в коло: майбутнє стає минулим. Футурологія все більше відсилає навіть не до історії, а до археології, етнографії, антропології. <...> Якщо постісторична цивілізація нагадає доісторичну, а постписемна культура – дописемну, то майбутнє варто шукати в глибокій архаїці. Архаїчне мистецтво – це мистецтво спрямованого емоційного впливу, мистецтво оркестровки переживань, мистецтво маніпулювання почуттями, уявою, спогадами. Воно повинно було забезпечити повну залученість тих, до кого зверталосся. Тому архаїчне мистецтво завжди “літургійне”: тут не було “рампи”, не було сторонніх, не було глядачів – тільки учасники” [2, с. 136-137].

Джерела інтерактивного мистецтва беруть початок щонайменше з 1957 р., коли М. Дюшан уперше охарактеризував художника як посередника й обґрунтував, що глядач не просто споглядає твір мистецтва, а вступає з ним у взаємодію, у результаті якої і виявляється його зміст [11]. У 60-ті роки минулого сторіччя Старим і Новим Світом прокотилася хвиля численних виставок і акцій, які засвідчили чимале зростання інтерактивності. Вони являли собою або продукти розпаду – елементи деконструкції класичної образотворчої системи, що набули автономного характеру і використовуються для створення різноманітних

візуальних форм ігрової діяльності; або культурні феномени, що мають свою власну, відмінну від образотворчої діяльності, генеалогію, яка сходить до ритуальних, обрядових дій. До останніх можна віднести хепенінг і перформанс, які раніше не були пов'язані з образотворчим мистецтвом, а виникли наприкінці 50-х років як специфічні форми театральних вистав.

Хепенінг (англ. happening – що трапляється, що відбувається) являє собою різновид акціонізму, вид “рухливого” твору, який розвивається як подія, скоріше спровокована, ніж організована; при цьому ініціатори акції обов'язково “втягують”, залучають до неї і самих глядачів. Р. Ключинський підкреслював, що за таких умов автор добровільно відмовляється від своєї позиції авторства: роль автора замінюється більш загальною категорією, авторство розподіляється між усіма учасниками ситуації [14].

Характерно, що протягом більшої частини своєї історії людство створювало твори мистецтва, у яких узагалі не було авторів. Ми не можемо знати імен стародавніх майстрів – за них творила традиція. В індустріальному суспільстві натовп бере реванш над автором, “розчиняючи” його особистість серед нескінченної безлічі співавторів. Яскравим прикладом цього явища може бути “караоке”.

“Сучасне мистецтво прагне до співтворчості. <...> Аудиторія тепер повинна не співчувати, а бути співучасником. Художник, який спокушає нас тим, що закликає до співавторства, більше не співак, він – заспівувач. Його мистецтво зводиться до провокування нашої уваги, до організації не своєї, а нашої художньої творчості. Сучасне мистецтво перестає ним бути. Воно йде у фольклор, повертаючи нас до первісної естетики, що не знала поділу на автора і виконавців. За танцями не спостерігають – танці танцюють. “Літургійне”, здатне всіх об'єднати, мистецтво стає ритуалом” [2, с. 221].

Ритуал має дивну властивість: він повторюється не повторюючись, “у нього немає підсумку, немає результату, немає того матеріального залишку, що служить мистецтву виправданням перед вічністю” [там само, 222]. Ритуал є гранично конкретним, тому що відбувається “тут і зараз”, і нематеріальним, тому що існує тільки у свідомості тих, хто його виконує. Отже, мистецтво, що стало ритуалом, “не залишає слідів”.

На думку Л. Мамфорда, ми несправедливо оцінюємо рівень досягнень первісних народів, тому що судимо про нього лише за доступними нам матеріальними фрагментами їхніх цивілізацій – руїнами споруд, залишками знарядь праці, посуду та ін. Основні ж досягнення архаїчної культури (пісні, танці, релігійні церемонії, побутові обряди)

залишаються для нас недоступними, тому що вони занадто ефемерні, щоб зберегтися до нашого часу [5].

Також очевидно, що “живі” види архаїчного мистецтва категорично не піддаються наративізації: результат їх переказування, фіксації на папері або плівці, як вважав Мамфорд, схожий на оригінал не більше, ніж рентгенівський знімок – на людину [там само]. Подібно до живої істоти, ритуал здатний не тільки вмирати, а й народжуватися. У сучасній культурній ситуації його “повитухою”, у певному сенсі, виступає творець, художник, що сьогодні створює не просто твори мистецтва, а скоріше за все численні фрейми для масової творчості.

У “позаісторичному” культурному просторі від художника не вимагається вічних творінь. Уміння жити сьогоднішнім днем (горациївське “*carpe diem*”) потребує мистецтво моменту, мистецтво теперішнього часу. Засноване на ефекті присутності, воно існує доти, доки ми його переживаємо. Так, у сучасному культурному просторі активно поширюються так звані органічні твори мистецтва. Яскравим прикладом таких творінь можуть бути піщані замки, скульптури з льоду, фігури з масла, килими із живих квітів та ін. [17].

На відміну від сучасної людини, первісні народи, власне кажучи, не знали поняття “мистецтво”. “Коли аборигенів запитували про мистецтво, вони не розуміли змісту запитання. “Ми просто все намагаємося робити добре”, – відповідали вони. Архаїчна творчість спрямована на створення не творів мистецтва, а середовища в цілому. Мистецтво, як повітря, оточує людину з усіх боків. Воно неподільне, тому що його єдиним об’єктом є сама реальність архаїчної людини: вона, як, утім, і ми, живе у світі, створеному уявою” [2, с. 141].

У цьому контексті архаїзація, звичайно, означає не пряме повернення до минулого, а насичення сьогодення архаїчними елементами. В інформаційному суспільстві формується нова синтетична культура, що існує виключно в теперішньому часі, однак сам цей час є хитким і рухливим, тому що він постійно “відтворюється з минулого”. Історія ніби набуває нового сенсу: людина асимілює не досвід для побудови майбутнього, а ресурси для реконструкції сьогодення. Так, на думку А. Г. Шнітке, історія необхідна нам для того, щоб почути “єдиначасовий акорд” життя [1]. Отож сучасний простір світу мистецтва будується не тільки за рахунок постіндустріальних, але й архаїчних пластів культури, які мають унікальні можливості породжувати у нас цілісні, синкретичні переживання.

Виходячи з вищесказаного, варто особливо підкреслити роль кінематографа як найбільш синкретичного й, у цьому сенсі, найбільш архаїчного виду сучасного мистецтва. “Кіно працює з довербальною, неопосередкованою мовою реальності. Кіно будується не з

“універсальних атомів”, таких як букви нашої мови, а з готових, причому не нами створених об’єктів. Кіно – утилізація вторсировини: воно має справу з матеріалом, що вже був у вжитку, – з речами, пейзажами, людьми” [2, с. 213].

Інакше кажучи, кінематограф не так перетворює природу (в культуру), як організує її для моделювання у свідомості глядача певного переживання: почуття не описуються, а викликаються. “Кіно повертає умоглядним символам, що виникають у надрах мови, їхню первісну предметність” [там само, с. 214]. Воно відтворює не вербальне, а візуальне несвідоме.

На погляд М. Маклюєна, торжество кінематографа, що став провідним видом мистецтва нашого часу, повернуло нас на тисячі років назад, у довербальний світ візуально-акустичних метафор. Уходячи в загальний і повсякденний побут, кінематограф стає “пристроєм” для масового перекладу нашої культури на архаїчну мову. На думку дослідника, саме з винаходу кіно й почалася стрімка архаїзація мистецтва ХХ ст. [15].

У зв’язку із цим інтерес становлять експерименти С. М. Ейзенштейна, що спираються на праці Л. Леві-Брюля про форми мислення архаїчної людини [3]. У структурах кіномонтажу й кінематографічного мислення виявлено архаїчні структури мови й комунікації в широкому сенсі, а також структури міфологічної свідомості, що “оживають” як у творчості самого кінорежисера, так і в реакціях глядачів на його фільми. Експерименти Ейзенштейна, підтвержені науковою аргументацією, свідчать про те, що функціональна естетика, яка використовувалася як естетика сугестивного впливу, спиралася на базисні властивості архаїчного мислення [7].

М. А. Хренов у своїй монографії “Образи “Великого розриву”. Кіно в контексті зміни культурних циклів” акцентує увагу на амбівалентності естетичного досвіду кінематографа. З одного боку, будучи засобом масової комунікації, кіно функціонує як засіб культури почуттєвого типу, що відповідає запитам гедоністично налаштованої масової аудиторії. З другого боку, дотримуючись нових тенденцій культури, кіно культивує надчуттєву стихію, що й проявляється в активізації в кінематографічному мисленні міфу й архетипу. Виходить, що активність архетипової свідомості у фільмі зумовлена змінами відносин між вербальними і візуальними пластами культури, а точніше, підвищенням статусу візуального пласта [9].

У цьому контексті доречно навести досить парадоксальну тезу М. Маклюєна про те, що, “проникаючи в найглибші шари безписемної свідомості, ми натрапляємо на найбільш передові й витончені ідеї науки і мистецтва ХХ століття” [8, с. 39]. На думку дослідника, електронні

технології підводять під наше життя племінну основу. “І саме цей зворотний рух робить нашу епоху, так би мовити, “співприродною” із безписемними культурами. Ми більше не маємо труднощів із розумінням свідомості тубільців або безписемних народів, просто тому, що ми відтворили її за допомогою електроніки в нашій власній культурі” [там само, с. 69].

Так, ритуальна функція супроводжує кінематограф на всіх етапах його історії. “Сюжет фільму найчастіше відтворює такий необхідний для очищення акт жертвопринесення, що сприяє подоланню хаосу й народженню нового космосу, здатного убезпечити людей від катастрофи, у якій вони себе відчують” [9, с. 476]. Цей мотив може втілюватися в найрізноманітніших формах і конфігураціях. Часом він може взагалі лише припускатися, але від цього його значущість аж ніяк не зменшується.

Аналізуючи природу монтажу в кінематографі, М. А. Хренов підкреслює, що саме монтаж і є характерним принципом організації міфологічного дискурсу з характерною для нього симультанністю. На його думку, саме комунікативний потенціал кіно робить юнгіанську методологію для кінематографічних досліджень надзвичайно перспективною. Це зумовлено здатністю міфу концентрувати цілісне бачення складного процесу, що звичайно розтягнутий у реальному часі. Інакше кажучи, міф являє собою стиснення або імплізивне згортання всякого процесу, а надзвичайно стрімка швидкість сучасних технологій саме й надає міфологічного виміру навіть найпростішій промисловій і соціальній дії. Отож, на думку Хренова, ми живемо міфологічно, але й далі мислимо фрагментарно [там само].

У “дописемному” світі ще не треба було постійно звіряти реальність із її культурною репрезентацією. Ця потреба виникла тільки разом із появою писемності, яка створила абстрагований, відірваний від конкретних реалій буття символічний всесвіт. З того часу кожна епоха, ностальгуючи за інтегральною цілісністю, що була властива архаїчній культурі, “сподівається”, що мистецтво візьме на себе об’єднавчу роль. Так, у XIII ст. “надії подавала” архітектура, у XVI – живопис, у XIX – музика, у XX таким видом мистецтва став кінематограф: “Для всіх мистецтв, разом узятих, кіно є дійсним, справжнім і кінцевим синтезом усіх їхніх проявів, тим синтезом, що розпався після греків” [2, с. 133].

“Під усевидючим оком камери світ знову віднайшов глибину й об’єм, він повернув собі тривимірність. Звикнувши до того, що предмет можна оглянути з усіх боків, ми втратили жорстко фіксовану точку зору: тепер ми завжди знаємо, що відбувається в нас за спиною. Світ знову став таким, яким він був раніше: він не спереду – він навколо нас. Усесвіт змінив свою конфігурацію – з ріки із сильною течією

нас пересадили в басейн, із царства лінійної перспективи, нав'язаної нам писемністю, ми потрапили у сферу – у сферу усної, дописемної культури” [там само, с. 132-133].

А проте стрімке поширення відеокамер ніби “подвоєю” наше життя. За людиною тягнеться шлейф зафільмованих образів. Значущість безпосереднього переживання, у певному розумінні, детермінується можливістю його збереження: ми живемо, остерегаючись Іншого – зістареного самого себе. Людина інформаційного суспільства запасается позитивними спогадами-образами про запас. Час немовби перестає “спливати”, набуваючи властивостей дискретності й зворотності: переглядаючи відеоматеріали, люди подорожують у минуле. Збережені відеообрази до деякої міри узурпують владу над дійсністю, демонструючи те, “що було насправді”. Інакше кажучи, відеообраз не відображає реальність – він і є сама реальність. У результаті “візуального повороту”, зумовленого медійною революцією, електронна пам'ять стає “запасним” життям людини.

*Висновки.* Отже, до основних тенденцій “візуального повороту” в мистецтві інформаційного суспільства можна віднести: зміщення акцентів із тексту на образ, з автора – на глядача, із твору – на процес (творення), з естетики – на ритуал, із твору мистецтва – на середовище, з особистості – на культуру (традицію), з вічного – на сьогоднішнє.

Узагальнюючи, можна підсумувати, що феномен “візуального повороту” в сучасному мистецтві характеризується низкою параметрів, серед яких такі: довербальність, досеміотичність, тотальність, синкретичність, ритуальність, “літургійність”, які є також базовими властивостями міфологічної свідомості.

#### *Л і т е р а т у р а*

1. Беседы с Альфредом Шнитке : сб. статей / сост. А. В. Ивашкин. – М. : Классика-XXI, 1994. – 316 с.
2. *Генис А.* Вавилонская башня: искусство настоящего времени. Эссе / А. Генис. – М. : Независимая газета, 1997. – 256 с. – (Серия: “Культурология”).
3. *Леви-Брюль Л.* Психология мышления / Л. Леви-Брюль. – М. : Правда, 1989. – 397 с.
4. *Леви-Стросс К.* Структурная антропология / К. Леви-Стросс ; пер. с фр. В. В. Иванова. – М. : ЭКСМО-Пресс, 2001. – 512 с.
5. *Мамфорд Л.* Миф машины. Техника и развитие человечества / Л. Мамфорд ; пер. с англ. Т. Азаркович, Б. Скуратов (Гл.1). – М. : Логос, 2001. – 408 с.
6. *Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления / М. Хайдеггер ; сост., пер. с нем. и коммент. В. В. Бибихина. – М. : Республика, 1993. – 447 с.
7. *Эйзенштейн С.* Психологические вопросы искусства : сб. статей / С. Эйзенштейн ; сост., ред., вступ. ст. Е. Басина. – М. : Смысл, 2002. – 336 с.



8. *Мак-Люэн М.* Галактика Гуттенберга: Сотворение человека печатной культуры / М. Мак-Люэн ; пер. с англ. А. Юдина. – К. : Ника-Центр, Эльга, Издат. дом Дмитрия Бурого, 2003. – 432 с.
9. *Хренов Н. А.* Образы “Великого разрыва”. Кино в контексте смены культурных циклов / Н. А. Хренов. – М. : Прогресс-Традиция, 2008. – 536 с.
10. *Biomediale.* Современное общество и геномная культура / сост. и общ. ред. Д. Булатова. – Калининград : КФ ГЦСИ, ФГУИПП “Янтарный сказ”, 2004. – 500 с.
11. *Bonk E.* Marcel Duchamp, The Box in a valise / E. Bonk. – New York : Rizzoli, 1989. – 128 p.
12. *Cage J.* Forerunners of Modern Music. Silence / J. Cage. – Cambridge ; London, 1969. – 62 p.
13. *Dreher Th.* Performance Art nach 1945: Aktionstheater und Intermedia. Wilhelm Fink Verlag / Th. Dreher. – München : Fink, 2001. – 543 s.
14. *Kluszczyński R.* Oliver Grau: New Images from Life / R. Kluszczyński // Art Inquiry. Recherches sur les Arts. – Lodź, 2000. – Vol. II(XI). – S. 7–25.
15. *McLuhan M.* Counterblast / M. McLuhan, H. Parker. – New York : Harcourt Brace & World, 1969. – 246 p.
16. *Mitchell W. J. T.* Interdisciplinarity and Visual Culture / W. J. T. Mitchell // Art Bulletin. – 1995 (December). – Vol. 76. – № 4. – P. 540–544.
17. *Williams K.* Short-lived Art / K. Williams. – New York : Brunner / Mazel, 2009. – 207 p.

© Гуцол С. Ю.

**О. В. Полунін**

### **ЧАСОВЕ РОЗГОРТАННЯ НАРАТИВУ ЖИТТЄВОГО ШЛЯХУ В ПОТОЦІ СВІДОМОСТІ: ПЕРСПЕКТИВИ ДОСЛІДЖЕННЯ**

У контексті запропонованої концепції суб'єктивного теперішнього і ряду досліджень щодо особливостей динаміки тривалості суб'єктивного теперішнього [4] висвітлюється роль часового механізму індивіда в організації наративу життєвого шляху. Пропонується підхід до вивчення наративу, в якому розгортання останнього досліджується від початку в часовому вимірі як найбільш придатному для квантифікації, а потім воно співвідноситься з такими вимірами наративу, як семантичний, аксіологічний та ін. Виходячи із взаємозв'язку значених вимірів наративу з часовим виміром, висунуто тезу щодо можливості перетворення наративу через цілеспрямовану трансформацію його часового виміру.

*Ключові слова:* суб'єктивне теперішнє, часовий механізм, наратив життєвого шляху.