

МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ НАУКОВИХ ТЕОРІЙ

Поняття «мистецтво» складне, багатоаспектне і разом з тим ніби й зрозуміле кожному, хто береться судити про творчі здобутки, чи прагне їх створювати. Стосовно цього Л. Толстой казав, що людина вже звикла під словом «мистецтво» розуміти лише те, що читає, слухає або бачить в театрах, концертах, на виставках: будівлі, статуї, поеми, романси. «Але все це, — наголошував письменник, — жалюгідна частина того мистецтва, яким ми спілкуємося між собою. Все життя людини наповнене творами мистецтва всякого роду — від колискової пісні, пожитків..., урочистих процесій» [1, с. 80]. Ця думка геніального мислителя випередила свій час і викликала шквал негативних відгуків у мистецькому середовищі тієї доби. Наразі й окремі сучасні представники творчих професій сприймають цю тезу не завжди позитивно...

У намаганні знайти однозначну відповідь на питання, що є мистецтво, ми зіткнулися з множиною найрозмаїтіших визначень та описів. Стисло артикулюємо деякі з них:

- мистецтво — продукт людського генія (Р. Бокль);
- мистецтво — процес розвитку об'єктивного надматеріального духу (Ж. Марітен);
- мистецтво як «полум'яна фантазія» (Ф. Шлейєрмахер);
- мистецтво — явище Божественного одкровення й означає красу сенсу Божого світотворення (М. Лосський);
- мистецтво для мистецтва (К. Бюхер, Е. Гроссе);
- мистецтво як магія (Е. Тайлор);
- мистецтво як інформаційний вибух (М. Коул, С. Скрибнер);
- мистецтво як вираз несвідомих інстинктів, властивих людській біологічній природі (З. Фрейд);
- мистецтво як гра (Й. Гейзінга);
- мистецтво як творення ідеалу (Й. Вінкельман, Г. Лессінг).

Не можемо лишити поза увагою й марксистську теорію, згідно з якою мистецтво — одна з форм пізнання й відображення реального світу.

Виходячи з вищесказаного, можна констатувати, що дослідження мистецької проблематики виявляє рухливість визначень. Характеристика поняття «мистецтво» більшою чи меншою мірою наявна в різних концепціях, причому не тільки естетичного, а й соціального, наукового, економічного простору. Такі обставини не можуть лишатися без уваги, і спонукають до поглибленого аналізу та науково-теоретичного висвітлення означеного явища.

Ю. Лотман відносить мистецтво до категорії бінарності, як видається, беззпідставно вважаючи, що витвір мистецтва подвійний за своєю природою: з одного боку, він — ідеальний, оскільки як факт суспільної свідомості знаходить своє відбиття у ряді теоретичних уявлень людини, а з другого — він матеріальний, бо відтворення дійсності може бути реалізоване лише через певну матеріальну структуру, що відтворює структуру явища, котре зображується. Перейшовши зі сфери художнього задуму до практики матеріального втілення, витвір мистецтва, з одного боку зберігає ідеальні властивості із другого — сам стає явищем дійсності. Отож, як чинник зміни способу буття, він володіє подвійною активністю — ідеальною та матеріальною [2, с. 31].

Як доповнення до тези Ю. Лотмана розглянемо приклад, що базується на всім відомій біологічній потребі людини в їжі. Всі люди фізіологічно їдять однаково, але дії, пов'язані з приготуванням їжі та церемонією її споживання характеризуються неабияким розмаїттям. На нашу думку, множинність сфери способів приготування та споживання продукції харчової продукції зумовлюється певними естетичними вподобаннями,

або точніше — естетичними потребами. Саме естетичні потреби зумовлюють творчу активність людини, відіграють роль «пускового моменту», що дає старт безперервному циклічному повторенню, в якому потреба та дія обумовлюють одне одного, періодично міняючись місцями.

У своїй книзі «Естетика» вітчизняний науковець Л. Сморж пише: «Отже, можна твердити, що естетичне, а відповідно і художнє, так би мовити, субстанційне для людини, завжди входило в генофонд духовної культури людини як суспільно змістове і життєво необхідне, відігравши роль гармонізуючої, компенсаційної, організуючої, стимулюючої і активізуючої сили. Як історія не знає безрелігійних народів, так вона не може навести приклад народу, який би не виробив і не користувався естетично-художнім, не проявляв хоча б початкове примітивне естетичне відношення та елементарну художню діяльність, а також примітивний естетичний і художній смак» [1, с. 108].

Бажання людини освоїти світ, тобто зробити його зрозумілим і доступним, а далі — прогнозованим та керованим, породжує спрощену заміну реальної дійсності через мистецтво, яка задовольняє потребу повсякденного інформаційного існування людини. У своєму дослідженні «Принципи мистецтва» Р. Коллінгвуд зазначає, що уявне переживання, яке отримується глядачем від картини — це переживання, яке цей глядач здатен осягнути. Це стосується рівною мірою і фарб, які художник не просто розташовує на картині. У міру того як він пише, він бачить, як під його пензлем знаходять існування певні кольори. Якщо потім людина, дивлячись на картину, бачить ті ж кольори, то це відбувається тільки тому, що її кольорне бачення подібне до бачення художника.

Продовжуючи думку, Р. Коллінгвуд зазначає, що для людини зрозумілим є те, що на картині вона бачить кольори, однак її не турбує те, що вона бачить їх лише тому, що активно використовує очі, причому володіє очима такого роду, які бачать те, що хотів показати художник (що було б неможливе наприклад для дальтоніка). У навколишню дійсність людина привносить свою здатність бачення, усвідомлюючи те, що ця здатність її розкриває. Так само людина привносить і свою здатність уяви, отримуючи уявний досвід [3].

Отже, людина має притаманний тільки їй механізм сприйняття навколишньої дійсності, у основі якого є певний образно-інформаційний, тобто кодуєчно-мовний алгоритм. За допомогою нього і створюється у свідомості «картинка-образ», де будь-який зоровий акт збуджує асоціативні зв'язки в корі людського мозку.

За Я. Рогінським, суть мистецтва і є робота певних алгоритмів людського мозку. У дослідженні «Про витоки виникнення мистецтва» він наголошує на тому, що функції організму підпорядковуються ритмічній основі і тільки діяльність мозку або наше мислення — аритмічне [4]. Вчений стверджує, що інтелект, знаходячись на вершині піраміди людського усвідомлення, весь час вирішує різні за об'ємами та швидкістю задачі. Така діяльність мозку через деякий час призводить до екстремальної ситуації, коли перевантажений інтелект руйнує ритмічний автоматизм організму.

Щоб відновити ритмічний баланс, людина повинна мати певний механізм релаксації, тобто мати систему гармонійних камертонів, що мають мистецькі ознаки. Виокремлюючи «мистецтво-образ» та «мистецтво-ритм», Я. Рогінський зазначає, що «мистецтво-образ» — це потреба посилити відчуття нового, яке блокує автоматизм та ефект звикання в людській свідомості, а «мистецтво-ритм» допомагає перебороти аритмію мислення за допомогою рухів та звуків (музика, танець, поезія).

Хоча Я. Рогінський і проводить паралель між «мистецтвом-ритмом» та орнаментом, дослідження ним у царині образотворчості стосовно ритмічної її основи не дістають у нього подальшого розвитку. На тлі такого стану вважаємо доцільним розширити поле вивчення цього питання. Доречним буде навести висловлювання відомого мистецтвознавця М. Волкова, який переконаний в тому, що оцінки «ритмічне» або «неритмічне» стосовно живопису засновані на нез'ясованому для авторів «почутті ритму» [5]. Ця теза, як видається, підтверджує те, що ритмічна компонента існує не тільки в «динамічному мистецтві», а й у статичних мистецьких творах (живопис, графіка), де відчуття ритму є першорядною даністю людини. Як із цього приводу не згадати мистецький доробок художника Піта Мондріана, котрий у своїй творчості відображав статично-безпредметну ідеальність ритмічних повторів [6].

Цікавий приклад алгоритмів роботи людського мозку наводить Едвард де Боно. Він, зокрема, пише: «Якщо ви покажете кільком глядачам безладно накидані на аркуші паперу лінії, вони незабаром знайдуть в них якісь значущі символи та будуть упевнені, що ці символи намальовані навмисно, що хаотичний набір ліній зовсім не випадковість, а поєднання певних особливих знаків» [7]. Це можна пояснити тим, що од-

ночасна тотожність зорових ілюзій у всіх людей засвідчує, що мозок, переробляючи сигнали від сітчатки ока, підкоряється цілком визначеним правилам «візуального опису об'єкта». Під час акту бачення мозок прагне створити динамічну конструкцію, яку ми сприймаємо як автентичну дійсність. На думку С. Ейзенштейна, така динамічна конструкція є головною точкою «сходження» витвору мистецтва. Вчений твердить, що у свідомості стикаються образи, які виникають внаслідок контрапунктичного зіставлення монтажних часток сприйняття навколишньої дійсності, створюючи нові художні сенси [8].

Розглянемо ще один експеримент, у ході якого було об'єднано фотографії двадцяти жіночих облич. Сумарна узагальнююча фотографія не матиме індивідуальних характеристик кожного окремого обличчя, а відобразить колективну форму. Як стверджує Г. Даугер у книзі «Красота і мізки: Біологічні аспекти естетики», люди, які споглядали таке комбіноване обличчя, вважали його красивим. На його думку, це свідчить про існування внутрішніх еталонів, з якими зіставляється все, що бачить людина. Експеримент Г. Даугера доводить, що із численних вражень, які фіксуються та об'єднуються в пам'яті, згодом генеруються естетичні схеми та еталонні стереотипи [9].

Імовірно, естетичні еталони мають тенденцію організовуватися в системи, які можна назвати системами гармонійної узгодженості стереотипних еталонів. Існування таких систем вмотивовано тим, що вони функціонують як комори відстрочених дій, які активуються на відстані або через певний час простим переміщенням їх у комунікаційне середовище, де вони здатні викликати асоціативні відчуття чи думки. Мистецький добуток може безпосередньо або опосередковано формувати у реципієнта певні знання, ідеї та ціннісні орієнтації, навіювати різні психологічні стани, емоції, настрої, почуття спонукаючи до творчої самореалізації. Це допомагає людині освоювати навколишній світ у тих аспектах та параметрах, які не піддаються раціональному осмисленню. У творчій самореалізації людина ставить мету, що не має повністю опрацьованих форм попередніми поколіннями. Можна передбачити, що чим вищим стає рівень складності досягнення поставленої мети, тим «креативнішою» стає дієва технологія її досягнення. Зазначимо, що створювана людиною модель світу ніколи не позиціонується нею як модель й неухильно тлумачиться як відображення навколишньої дійсності в її автентичному вигляді.

З лінгвістичних позицій до дослідження мистецтва підходить американець з українським корінням, професор мовознавства Массачусетського технологічного інституту Ноам Чомські (Noam Chomsky) — він вводить до наукового обігу поняття «породжувальна граматика», що дає новий поштовх до сучасного переосмислення мистецького феномена. Аналізуючи побудову фраз у реченнях, Н. Чомські помічає, що з обмеженої кількості слів можна скласти безкінечну послідовність речень. Із цього він робить висновок, що така структурна креативність є інстинктом людини, тобто ці якості людина має від свого народження [10]. За твердженням Н. Чомські, будь-яка людина повинна володіти і користуватися складними правилами породження мови. З такого підходу вчений робить висновок: форми пізнання або розумові процеси індивіда не можуть бути менш складними або менш творчими, що є необхідним для застосування правил породження мови [11, с. 41].

Здатність дітей оволодівати граматичними структурами мови, на думку Н. Чомські, неможливо пояснити простим тренуванням. Він зазначає, що мова людини із племені, котре мешкає в джунглях Африки, так само важка, як і мова політика, ученого чи пересічного представника сучасної культури. Отож, на його думку, повинен існувати «мистецький інстинкт».

Апелюючи в окремих питаннях до Н. Чомські, інший дослідник — Н. Гудман підтверджує теорію «мистецького інстинкту», й наголошує, що коли людина починає лінгвістичну практику, вона повинна мати фундамент, створений зі знаково-символічної системи, де роль знаків можуть відігравати жести або різні сенсорні та перцептивні явища [12].

У цьому контексті наведемо приклади, що їх описує С. Пінкер: «Майкл Фарадей, який створив концепцію електромагнітного поля, не мав ніякої математичної підготовки, а сама ідея виникла в нього тоді, коли він уявляв силові електромагнітні лінії як трубки, що закручуються в просторі. Ідеї Нікола Тесла про електродвигун та генератор, відкриття Фрідріхом Кекуле бензолowego кільця, яке перевернуло сучасну органічну хімію, відкриття Джеймсом Уотсоном та Френсісом Кріком подвійної спіралі ДНК — усе це спочатку уявлялося їм у образах. Альберт Ейнштейн теж уявляв себе таким, що летить на світловому промені та дивиться назад на годинник або що кидає монету в падаючому вниз ліфті» [13, с. 60].

Далі С.Пінкер ставить запитання: «Коли ми чуємо або читаємо, ми зазвичай запам'ятовуємо сенс, а не самі слова, отож повинна існувати така річ, як сенс, який не є тим самим, що й набір слів. І коли б думки залежали від слів, то як узагалі можна було б створювати нові слова? Як могло б дитя вивчити своє найперше слово? Як би існувала можливість перекладу з однієї мови на іншу?» [13, с. 47–48]. На тлі такого стану цікавим є висновки С.Пінкера про те, що людина думає не англійською та китайською або мовою індіанців, вона думає мислекодом. Цей мислекод має символи для виразу понять, які тотожні носію та об'єкту дії [13, с. 69–70].

Отже, якщо естетично-художня дія стверджується через «особисту творчу потребу», обумовлену «мистецьким інстинктом», то індивідуальний досвід стає надбанням соціуму через «практики мистецтва». Але «практики мистецтва» можуть проявлятися лише при наявності обставин, що їх детермінують. Звідси виходить, що повинно існувати певне «середовище умови», або «поле можливостей», яке дозволяє практикам виділятися з хаосу суспільного життя. Цю системну необхідність існування практик сучасний французький філософ П. Бурдьйо називає габітус [14]. У його розумінні, габітус (від лат. *habitus* — властивість, стан, положення) — це принцип знання без свідомості або практичне освоєння закономірностей світу, яке дозволяє передбачати майбутнє. Це також уся інформація, що надходить ззовні, яка фільтрується та протягом довгого часу лягає пласт за пластом у вже породжені системи класифікацій, відповідно до вже існуючих систем та схем. Для більш предметного пояснення поняття «габітус» П. Бурдьйо наводить приклади з ігрових спортивних ситуацій, де називає це «відчуттям гри». Спорт — це концентрація дії у різних її проявах, тому приклади зі спортивної тематики наочно демонструють динамічність людської дії. Підкреслюючи це, П. Бурдьйо навмисно використовує слово «агент» (*agent*) на протизвагу поняттю «суб'єкт», тому що в бухгалтерському перекладі з французького «агент» означає — «це те, що діє».

За твердженням П. Бурдьйо, миттєве рішення гравця в теніс, який невдало підбігає до сітки та пропускає м'яч — це випадок, який дає зрозуміти, що ця дія не має нічого спільного з науковими побудовами, які робить тренер після теоретичного розбору з метою дати цьому пояснення та зробити висновки. На практиці для раціонального розрахунку майже ніколи не буває комфортних умов: час обмежений, інформація неповна і т. ін. Проте, спортсмени значно частіше, ніж це можна вважати випадковістю, роблять те єдине, що можна зробити. Піддавшись інтуїції «практичного відчуття», вони передбачають іманентну необхідність, що існує в даний момент. Наприклад, футболіст, залучений до гри, співвідноситься не з тим, що він бачить, а з тим, що він передбачає та посилає м'яч не туди, де знаходиться партнер, а туди, де той опиниться в наступну мить, випередивши суперника. Миттю пізніше, футболіст уже зайнятий передбаченням чужих передбачень при спробах обійти захисників супротивника. Таким чином, невідкладність рішень є наслідком участі у грі та присутності у майбутньому, що зумовлює ці ситуації. Варто опинитися подібно до спостерігача — поза грою, як одразу ж зникають ті невідкладні проблеми, виклики, погрози та вимушені ходи, з яких і утворюється реальний світ [15].

Переводячи вищезазначене у площину мистецької проблематики, можна висловити такі міркування:

- кожен з компонентів культури, в тому числі і мистецтво, спирається передусім на певну передстартову готовність суб'єкта усвідомити необхідність її «заповнення»;
- «практичні відчуття», що мотивують процес реалізації творчого потенціалу, набувають характеру потреби.

Узагальнюючи викладене, можемо констатувати, що еволюційна боротьба за виживання створила або розвинула в людській психіці систему створення та закріплення символічних еталонів. Завдяки такій системі людина спроможна наповнювати земне існування певним сенсом. Дієвість такої системи підтримується тим, що символічні елементи культурного освоєння дійсності весь час потрапляють в соціально-комунікаційні ротації. Отож, будь-яка концепція мистецького питання може виникати тільки в руслі соціокультурного контексту, який склався в рамках тієї чи іншої історичної парадигми. Матеріальний же об'єкт є витвором мистецтва не сам по собі, а лише завдяки його зв'язку з діяльністю сенсорних та смислових систем людини. На підставі вищезазначеного, можемо охарактеризувати мистецтво як незамінну процедуру та генетичну даність, за допомогою якої в історичній динаміці задовольняється потреба індивіда в соціальних, естетичних та інформаційно-комунікативних практиках.

1. Сморж Л. О. Естетика: Навч. посіб. — К., 2009.
2. Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа / Ред. А. Д. Кошелев. — М., 1994.
3. Коллинз Р. Дж. Принципы искусства. — М., 1999.
4. Рогинский Я. Я. Об истоках возникновения искусства. — М., 1982.
5. Волков Н. Н. Композиция в живописи. — М., 1977. — С. 64.
6. Дейхер С. Пит Мондриан (1872—1944): Конструкция в пространстве. — М., 2007.
7. Де Боно Э. Латеральное мышление. — СПб., 1997. — С. 31.
8. Эйзенштейн С. М. Монтаж. — М., 1998.
9. Красота и мозг: Биологические аспекты эстетики / Под ред. И. Ренчлера, Б. Херцбергер, Д. Эпштейна. — М., 1995. — С. 34—35.
10. Гурьянова Н. Понятие языка, знания языка и овладения этим знанием в концепции языка и мышления Н. Хомского // Учен. зап. Ульянов. гос. ун-та. — Ульяновск, 1999. — Вып. 2. — С. 182—191.
11. Коул М., Скрибнер С. Культура и мышление: психологический очерк. — М., 1977.
12. Гудман Н. Эпистемологический спор // Философия языка / Ред.-сост. Дж. Р. Серл. — М., 2004. — С. 193—194.
13. Пинкер С. Язык как инстинкт. — М., 2004.
14. Бурдье П. Практический смысл. — СПб., 2001.
15. Бурдье П. Начала. — М., 1994. — С. 185—189.

Анотація. Стаття висвітлює деякі неklasичні погляди на теорію мистецтва.

Ключові слова: естетичні еталони, породжувальна граматика, мистецький інстинкт, габітус.

Аннотация. Статья раскрывает некоторые неклассические взгляды на теорию искусства.

Ключевые слова: эстетические эталоны, порождающая грамматика, художественный инстинкт, габитус.

Summary. The article reveals some non-classical views on art theory.

Keywords: aesthetic standards, generative grammar, artistic instinct, habitus.

Дмитро ГОНЧАРЕНКО
аспірант ІПСМ НАМ України, мистецтвознавець

ПЕРФОРМАНС-АРТ ЯК ЯВИЩЕ КУЛЬТУРИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Художня діяльність і практики в контексті сучасного мистецтва виявилися генератором багатьох пост-модерністських ідей, стали формою кодування, трансляції та маніфестації цих ідей. Одним з найяскравіших мистецьких напрямків, народжених постмодернізмом, став перформанс-арт (акціонізм).

Із середини ХХ ст. регулярно з'являються художні маніфести та декларації (приміром, «Білий маніфест» Лучо Фонтана, заклики композитора Дж. Кейджа тощо), в яких обґрунтовується або декларується необхідність створення чотиривимірного мистецтва, що відповідало б новим життєвим умовам, тобто такого мистецтва, що розвивається в просторі та часі, концентруючи увагу на конкретній життєдіяльності. На відміну від традиційного театрального або музичного мистецтва, практики перформанс-арту носять, як правило, ірраціональний, абсурдний характер і звернені безпосередньо до несвідомих рівнів психіки глядача. Чимале значення в перформансі відведено жестах, міміці, паузам між діями та жестами. Істотний вплив на становлення перформанс-арту справила захопленість його творців східними та первісними культурами, шаманськими обрядами, східними філософсько-релігійними вченнями, доктринами, практиками медитації тощо.