
Н. В. Барна,
*кандидат філософських наук,
доцент, директор Інституту філології
та масових комунікацій ВМУРоЛ «Україна»*

ОБРАЗНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ У МИСТЕЦТВІ ЯК ПРЕДМЕТ ЕСТЕТИЧНОЇ РЕФЛЕКСІЇ

Кінець ХХ – початок ХХІ століть відзначився складними трансформаціями культури в цілому, постають і як глобалізаційні процеси і як рефлексивне поле осмислення культурних практик у контексті так званого «візуалізаційного повороту». Змінюються парадигми, типи інтерпретації, бачення, а також прогнозів розвитку культури – від радикальних заперечень культури, які походять від таких дослідників, як В. Бичков, що визначає феномен «пост-культури», до більш м'яких інтерпретацій культури в плані глобалізаційного простору культуротворчості.

Художня культура трансформується в контексті тих процесів, які вже не можна визначити в рамках постмодернізму в цілому. Відбувається входження її в контекст повсякдення. Це – широке поле, пов'язане з інтерпретативним простором культури, що визначається здебільшого як гештальт, візуальний образ. Отже, весь контекст культуротворчості свідчить про те, що відбулась так звана криза традиційного мистецтвознавства, на зміну якій прийшла строката еклектична хвиля, орієнтована на соціологічні типи рефлексії. Всіх цікавлять межі інтерпретації мистецтва, межі його функціонування, його соціопрагматика, його самоздійснення в просторі культури як такої.

Відбувається складне перетворення теоретичного дискурсу. Так званий «лінгвістичний поворот» усувається «візуальним поворотом». Візуальна культура, візуальні мистецтва, візуальні практики – це широка сфера інтерпретативного простору, який відкриває проблему сьогоднішніх дигітальних трансформацій культури, входження цифрових технологій у простір повсякдення і водночас знаходження адекватних теоретичних констант, які позначають домінанту теоретичного дискурсу у візуальній культурі як «окуляцентризм» – довіру до образної реальності. Поле рефлексії, що пов'язане з інтерпретацією художньої культури, є надзвичайно строкатим. Це – переважно

психоаналітичні дослідження, неомарксистські інтерпретації культури, а також семіологічний, феміністичний дискурс.

Модус визначення мистецтва і художньої культури як завершеного цілого змінюється, мистецтво трансформується в рамках гострої взаємодії з не-мистецтвом, культурою повсякдення, масовою культурою. Виникають проміжні жанри. Їх пов'язують з поп-культурою, нон-дизайном, дизайном в цілому, рекламою, естрадою та ін. Отже, весь комплекс трансформації культурних практик визначають як «візуальний простір», який має великий контекст віртуалізації та орієнтації на сучасні форми екранної презентації мистецтва. Це відео-арт, нет-арт, медіа-арт, інсталяція, хепенінг, перформанс та ін.

Відбулося різке позиціонування концепцій теоретиків, що визначають феномен художньої культури в просторі візуальних інтерпретацій і візуальних презентацій. На Заході це – Р.Барт, Ж.Дерріда, Ж.Лакан, Гі Дебор, М.Шепіро, Т.Дж.Мітчел, Ж.Бодрійар, Г.Поллок. Проблему серійності у візуальній культурі описали В.Беньямін, А.Базен.

Проте можна стверджувати, що період домінанти кінематографу, а потім вже відео, закінчується. Простір екранного світу заміщується домінантою середовища, яку можна визначити як візуальний простір середовища в цілому. Це архітектурне середовище, середовище аудіальне, візуальне. Втім ця сфера дисфункції орієнтації у просторі відзначається тим, що в ній спрацьовують імплікації, які походять від категорії «середовище». А це пов'язано з дизайном, з глибинними фундаментальними парадигмами досвіду проектування середовища, які дизайн накопичив протягом століть. Отже, візуальність перестала сприйматися як доповнювальний механізм до вербального дискурсу і певною мірою стає домінантним типом презентації інформації, орієнтованої на комплекс сучасних арт-практик, «просунутих» мистецтв новітньої генерації, таких, як перформанс, хепенінг, ленд-арт та ін. Про це свідчить весь комплекс мультимедіа та дизайнерський досвід проектування, що характеризуються середовищними презентаціями реклами, які існують в сценічному, архітектурному, ландшафтному та іншому просторі візуалізації інформації.

Очевидно, що візуальне мистецтво в широкому контексті – це весь комплекс засобів комунікації сучасних мас-медіа, а також образних реалій культури, пов'язаних з поп-культурою, дизайном, рекламою, модою, архітектурою та іншими формами презентації образності як засобів комунікації. Виникає відповідний напрям

соціології візуальної культури. Прихильниками його є К.Дженкс, Г.Поллак, Ф.Джеймісон, Дж.Вульф та ін. Виникає проблема поліфункціональності, поліструктурності презентації інформації, орієнтована на поліваріантність інтерпретації художньої культури, яка певною мірою вже втрачає свою автономність і самодостатність, що завжди пов'язувалися з художнім твором мистецтва.

Метою нашої статті є дослідження феномену входження мистецтва в простір повсякдення, який призводить до створення нової дисциплінарної матриці, котра презентує теоретичні реалії досить по-різному і орієнтована на прагматику, епістеміологію, семіотику соціального функціонування мистецтва. Соціопрагматика стає сучасним виміром бачення інтерпретації культури, зокрема художньої культури. Тому актуальною є проблема розвитку візуальних видів мистецтв, зокрема просторових видів мистецтв (архітектура, дизайн, реклама, мода), які, як найбільш усталеними та орієнтованими на відповідний комплекс сприйняття, дають можливість визначити простір культуротворення як сучасний транснаціональний художній досвід.

Втім, своєрідна соціологізація історії мистецтва постсучасності є вторинним явищем, що має передумовою досвід вульгарної соціології 20–30-х років ХХ століття. Але сьогоднішній вимір соціології мистецтва зовсім інший, позбавлений ідеологізму та орієнтований на прагматику, «теорію споживання» естетичних та культурних цінностей. Це – проблема ідентифікації нон-культури, поп-культури, дизайну, нон-дизайну та ін. Іншими словами, це – диспозиція культурних і позакультурних, або субкультурних, реалій, які формуються в рамках сучасних новітніх технологій трансформації образного потенціалу мистецтва.

Так, в рамках неомарксизму Джеймісона, а також, в контексті досліджень Гі Дебора висловлюється думка, що виникає певне суспільство спектаклю, своєрідна візуальна культура, що стає об'єктом глобалізаційних амбіцій пізнього суспільства, яке орієнтоване на транснаціонального і транскультурного суб'єкта. Звичайно, масова культура, поп-культура, дизайн, реклама та інші засоби комунікації, які в художній культурі більшою мірою відповідають глобалізаційним тенденціям, стають найбільш актуальним полем презентацій сучасних тенденцій глобалізації.

Важливою стає також категорія «окуляцентризм», довіра до

візуальної інформації. Візуальність як така в контексті масових комунікацій, зокрема, мас-медіа, набуває гіперактуальних реалій і сприяє формуванню кліпової свідомості, яка орієнтована на певну клішованість, механізми орієнтації і утворення візуальних патернів картини світу, поліваріантний візуальний простір, «плинну форму» та ін.

Ренесанс візуальної реальності як звернення до оптичного універсуму, що сформувався як завершене ціле в добу Відродження, в контексті візуального повороту формується як нові парадигми бачення реальності, за якими світ сприймається не скільки як текст, книга, як вікно в світ, а як гештальт, образ, модель. Це певною мірою означає симультантність і певну синхронність існування різних візуальних артефактів у сучасному арт-континуумі, який є надзвичайно складним і хаотичним в своєму культуротворчому просторі.

Важливо, що дизайн як напрям проектної діяльності, пов'язаний з предметним та візуальним світом, рекламою, графічним простором презентації інформації, модою, стає не тільки типом відображення реальності, але й типом її формування. Дизайн створює певний стиль життя, який стимулює зміни і утворює той простір комунікацій, який тією чи іншою мірою стає домінуючим.

Дизайн, маючи у своєму арсеналі весь простір сучасних проектних, технічних та інших засобів, є своєрідним засобом конкретизації проектної діяльності, а також конкретизації моделей споживання, де комп'ютеризація, інформаційні технології дають можливість не лише для раціоналізації і збільшення потоку комунікативних інтеракцій, але й презентування інформації. Дизайн допомагає відчувати наповненість і, більше того, самодостатність того візуального середовища, яке пов'язане з синтезом мистецтва, передусім з архітектурою, модою, рекламою та ін.

Однією з найважливіших рис дизайну кінця ХХ – початку ХХІ століть є проблема саморефлексії, монтажної проектності атракторного типу, а також конструктивно-будівної діяльності, яка орієнтована на комунікацію, прагматику, на створення іміджів і своєрідних рекламних просторових зон, які можна визначити як бренди. Гаптичний образ набуває тотальності.

Тож маємо цікаву генеалогію, яка фактично повторює дослідження образного сприйняття або психологію сприйняття, яку описує І.М.Сеченов [7]. На його думку, «темне м'язове чуття» є тим внутрішнім глибинним регулятивом, який контролює дистантцепцію.

Більше того, зорові чуття, або дистантрецепція, навчилися вбачати у сприйнятті на дотик, у сенсорній моториці, яка виникає як дотична моторика схоплення світу. «Якщо ми тепер уявимо дві крайні точки бачення глядача, то отримаємо два роди чистої зорової діяльності. Око у спокійному стані сприймає картину, котра виражає тримірне тільки у відзнаках на площині, в якій поруч існує однорозмірне. Навпаки, рушійна здатність ока дає можливість безпосередньо охоплювати тримірне з близької точки зору і пізнати форму через пізнавальність сприйняття у часі», – пише А.Гільдебрандт [3, 23].

Свідомість входить у контекст розгляду формотворення і є однією із визначальних фундаментальних категорій у В.Фаворського [8], який композиційність як єднання всіх точок бачення, пов'язує з часовістю. Він чітко розводить рушійний образ і образ зоровий, образ оптичний і намагається між ними знайти якісь кореляти. Які ж це кореляти? Це – проміжні образи, де існує перехід від часового розгортання проєктивного сприйняття та предметів до оптичного схоплення на відстані всієї картини і, навпаки, роздрібнення цієї картини в часі. Це психологічне розгортання згодом стає цікавим образом формотворення в ХХ столітті. Що таке футуризм як явище? Це – рушійний образ, де міститься четвертий вимір простору, де предмет розбивається в просторі на його проєкції і сприймається як рушійна матеріальна сила. Фактично все це описав вже А.Гільдебрандт. Тому можна вважати, що сама руйнація, деструкція класичного мистецтва відбулася вже в рамках рефлексії суто класичної, модерново означеної, хоча цей психологізм не помічали і не вважали саме психологізмом.

Як скульптор, А.Гільдебрандт дає перевагу «формі буття», або формі, яка виникає як сприйняття на дотик; вона є генеалогічно первинною. Саме в Давньому Єгипті виникла формотворча картина світу, який тягнє до синтезу. Мистецький витвір, праксис переноситься в середину людини і вже в свідомості митця набирає ознак образної цілісності. Це дуже важливо. Практика – це не просто зовнішній факт відтворення речі, а образна конфігурація синтезу образу і предмета.

А.Гільдебрандт дає таку коротку формулу розуміння витвору мистецтв: «...мистецький витвір є закінчена в самому собі наявна діяльність, яка є цілісним впливом, що протистоїть своєю самодостатністю природі. В художньому витворі форма буття існує лише

як реальність впливу. Художній витвір відображує природу як відношення між рушійними уявленнями і зоровими уявленнями, звільняє людину від плинного і мінливого» [3, 33].

Тут ми бачимо своєрідну міфологему, де художній витвір розглядається як самодостатня реальність, яка поєднує в собі форму буття, тобто субстанціальний протообраз та форму впливу, в якій закладена мета – ентелехія, за Арістотелем. Це єднання природи, субстанції, форми буття з культурницьким проєктивізмом впливу і створює ту реальність, яка є дієвою, а не мінливою і непередбаченою. Як це близько до ідей Ле Корбюз'є, Томасо Мальдонадо, В.Гропіуса.

Далі констеляції переводяться у форму суто мистецької реконструкції просторових та часових відношень твору. А.Гільдебрандт і В.Фаворський розглядають рельєф як артефакт формотворення, намагаються накласти на рельєф своєрідні перетини, відтворити своєрідну горизонтальне зчитування інформації як розрізання глибини простору. Це стає тією механікою оптичних релевацій, що дає можливість розглядати простір як глибину творення.

Це дуже давня традиція. Вона походить ще від Мікеланджело, який клав скульптуру в ванну, заливав водою, а потім, мірою стікання води переводив модель у камінь. Так вникала цілісна кругла форма. Але головне не те, як відтворюється форма. Головним є не сам механізм глибинотворення. Головною є проблема тілесних трансгресій, проблема кореляції форми і тіла, його пластики, яка дихотомічно подвоюється і постає як рушійна цілісність. Ця динаміка міфологізується, здійснюється за допомогою бінокулярного апарату.

Такий наївний психологізм подолали вже М.Волков та інші теоретики [2]. Адже річ у тім, що всі ці всі реконструкції спонукають до сприйняття образного синтезу, симбіозу предмета і образу, який говорить про одушевління каменю, предмета, речі. Отже, імпліцитно всі проблеми дизайну вже розглядалися як феномен свідомості на межі століть.

В.Фаворський у своїх лекціях з теорії композиції, прочитаних на початку ХХ століття, говорив, що дотик, котрим ми сприймаємо об'єм, зір, котрим ми сприймаємо простір, не можуть бути виокремленими. «Людина зорова може і забути, як вона схоплює простір руками, ногами і т.п., або, хоча й пам'ятає про можливість руху, пам'ятає про це досить абстрактно поза своїм фізичним дотиком або сприйняттям світу» [8, 141]. Цікаво, що В.Фаворський персоніфікує

акти сприйняття світу у культурологічному вимірі, запроваджує поняття «людина зорова» і «людина дотична». Генеалогічно «дотична» людина є більш раннім культурним феноменом і відповідає архаїчним цивілізаціям, «людина зорова» належить вже новому часові.

Всі ці цікаві психологічні реалії інтерпретує в контексті тілесних адекватій сприйняття у феноменологічній психології М.Мерло-Понті [6]. Але те, що В. Фаворський намагається розвести суб'єкта зорового і суб'єкта, який сприймає світ на дотик, – дуже важливо. Дотична реальність належить Єгипту, дотично-зорова образність – Греції, зорово-дотична – Візантії, а от суто зорова реальність належить Відродженню з його прямою перспективою [8]. Такі аберації, або проєкції психологічних концептів світу культури і зосередження в мистецькому творі, говорять про культурологічну матрицю або культурологічні адекватії, які дослідники намагаються розглядати в художньому творі як певну психологічну цілісність культури.

Цікаво, що саме в контексті мистецької рефлексії 20-х років В.Фаворський цей дотичний образ або рушійну динаміку образотворення називає «конструкцією», на відміну від «композиції», яку він пов'язує з оптичною динамікою або узагальненням на певній відстані. Можна сказати, що він має на увазі і відстань суто культурологічну, рефлексивну. Таке бачення, звичайно, належить тому часові і говорить про мистецький праксис як рефлексивну реальність, про його цілокупність. А.Гільдебрандт, В.Фаворський та інші митці постають не лише як художники, які рефлектують над своєю практичною діяльністю, а й як мистецтвознавці, як філософи. Тобто ця синтетичність засвідчує синтетичність мистецького праксису, який несе в собі рефлексію, певне осмислення дії і певні уявлення цілісності як мети, ентелехії речей, яка закладена у формі.

У Вяч.Іванова йдеться про форму «зиждушую» (рос.) і форму «созижденную» (рос.) (ми не перекладаємо ці поняття, бо вони мають походження з давньоруської мови і досить близькі мові українській). Цей тезаурус є досить евристичним для теорії дизайну. Форма «зиждушая» – певний продукуючий механізм, а форма «созижденная» – результат формотворчості [5]. Як бачимо, сам формотворчий імпульс переноситься у форму. Такий спосіб об'єктивації творчості, мислення творчості в суто предметних реаліях фактично був притаманним і стилю модерн, і авангарду. Але нам цікаво з'ясувати контекст формотворчості як мистецький праксис. Цей мистецький

практис належить часові, а час говорить про синтез рефлексії, синтез творчості і самої технології як послідовності дії, послідовності створення мистецького цілого.

Цікаво навести план, або програму, лекційного курсу В.Фаворського, який експлікує свою концепцію саме в тому руслі, який був окреслений А.Гільдебрандтом та згодом В.Фаворським.

«1. Загальне визначення мистецтва і відношення його до інших мистецтв. Просторовість, зображуваність та видовищність. Методи сприйняття і форма. Рушійні і зорові сприйняття. Протилежність того й іншого типу та тяжіння їх одного до одного.

2. Конструкція і композиція. Рушійні уявлення і зорові уявлення, предмет і простір, вчування і абстракція. Протилежність, полярність і тяжіння одного до одного цих уявлень.

3. Типи зображувальних поверхонь. Засоби зображення і матеріально-побутова форма поверхні.

4. Графічна форма. Форма різних ліній. Криві і прямі. Кінці лінії, пересічні і паралельні лінії. Вертикаль, горизонталь і діагональ.

5. Кольорова форма. Колір локальний (профільний), колір об'ємний і колір просторовий.

Форма кольорової плями, вступ в орнамент.

6. Рушійна поверхність і її засоби: рушійність, безкінечність, плавність і двомірність. Різні види подібних поверхонь.

7. Рушійно-зорова зображувальна поверхня і її засоби. Визначення зоровості. Поверхня і уявлення про глибину. Види рушійно-зорової поверхні.

8. Зорове зображення поверхні і її засоби. Зоровий центр, обмеженість, сферичність, види зорових поверхонь.

9. Загальний огляд конструктивних і композиційних методів.

10. Тематика зображуваних поверхонь» [8, 201].

Курс композиції як певна теорія графічного дизайну розгортається як певна репрезентація можливостей формотворення в контексті образного синтезу. Фактично мистецький практис формується як зображувальність, рушійність, як дизайн площини, як графічно-формальна наскрізна структурність, яка дає можливість убачити цілісність твору в контексті формотворчих та композиційних завдань.

Особливо цікавим є доробок Вяч. Іванова. Цей метр поезії і водночас витончений містик в алітераціях філософсько-літературної прози створює певні есе, подібні до мистецького витвору. Така

непроста реальність виникає як піднесення, як злет. Важливо зрозуміти, що це певна міфологема новітнього мистецтва, яка стає міфологемою життя. «Сходження – символ дару. Чудовий, що немовби ниспадаючий спадає з висоти, дароносець небесної вологи: таким, серед античних мармурів, з'являється нам Діоніс. Широкою рукою підносить він плоску чашу, – це бог вологи, який несе дощ...» [4, 824].

Ми бачимо вертикаль, яка належить середньовіччю, але вона модернізується, є імпліцитною, несе в собі горизонт нової чуттєвості, яка прийшла після Ніцше в поетичну символічну спадщину. Адже Діоніс вже інший, Діоніс ХХ століття. Без цієї чуттєвості не можна уявити робіт Л.Бакста, П.Пуаре, К.Діора, Ів-Сен Лорана та ін.

В.Іванов зауважує, що форма «зизждущая» є енергія, яка проникає скрізь, через всі межі і являється зовні. Ми сприймаємо в цьому опусі не лише маніфестацію «созижденной» форми. Мистецтво є спілкуванням форми «зизждущей» через посередництво форми «созижденной».

А.Білий – філософ, поет, людина, яка перед Першою світовою війною опинилася біля будівництва Гетеанума, де Р.Штайнер збирав антропософське коло, захоплювався новітніми ідеями. Ця новітність була пов'язана зі стилем модерн. Але вона несла в собі руйнівну енергію авангарду. Ця енергія була спровокована драматизмом дихотомії аполлонівського і діонісійського витоків. За Ніцше, навіть ідея світового життя, світової волі Шопенгауера теж містила в собі цю драму.

Цікаво, що А.Білий побачив якраз те, до чого символізм спонукав, спрямовував до певної музики душі. «Символізм пробуджує музику душі. Коли світ прийде в нашу душу, тоді вона зазвучить. Коли душа стане світом, вона буде поза світом. Якщо можна відійти на відстань, якщо можлива магія, ми знаємо, що бачимо її. Те, що музичне звучання душі посилюється – от у чому магія. Чарує душу музично побудова. В музиці є чари, музика – вікно, з якого ллються в нас чарівні промені вічності і бризкає магія» [1, 245].

Мистецька рефлексія, яка існувала як певний мистецький витвір, не завершилася з модерном, а в більш деструктивному варіанті починає активно заявляти про себе в авангарді. Авангард діє поруч з мистецтвом модерну, адже це зовсім інші виміри буття твору. Тут ми убачаємо «четвертий вимір» часу, руйнівну драматургію, коли світ розгоргається, містика зникає і виникає конструктивно-будівна, наскрізна драматургія світобудування, яку починають створювати начебто з нічого. Виникає тоталогія дизайну як певний мистецький універсум.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Белый А.* Символизм и миропонимание. – М.: Политиздат, 1989. – 364 с.
2. *Волков Н.Н.* Композиция в живописи. – М.: Искусство, 1977. – 264 с.
3. *Гильдебрандт А.* Проблемы формы в изобразительном искусстве. – М.: Изд-во МПИ, 1991. – 137 с.
4. *Иванов В.* Символика эстетических начал // Сочинения. – Т.1. – Брюссель, 1971. – С.823–831.
5. *Иванов В.* Форма зиждущая и форма созижденная // Сочинения. – Т.3. – Брюссель, 1979. – С.675–687.
6. *Мерло-Понти М.* Око и дух. – М.: Искусство, 1992. – 63 с.
7. *Сеченов И.М.* О предметном мышлении с физиологической точки зрения: Избр. философ. и психолог. произведения. – М.: Огиз, 1947. – С.375–385.
8. *Фаворский В.А.* Литературно-теоретическое наследие. – М.: Советский художник, 1988. – 587 с.

Барна Н.В. Образні трансформації у мистецтві як предмет естетичної рефлексії.

У статті дано аналіз специфічної естетичної рефлексії художників (А.Гильдебрандт, В.Фаворський), а також філософських ідей (В.Іванова, А.Белого), що стали засадничими для постмодерної рефлексії у контексті візуального повороту.

Ключові слова: естетична рефлексія, художня культура, арт-практики, постмодернізм.

Барна Н.В. Образные трансформации в искусстве как предмет эстетической рефлексии.

В статье дается анализ специфической эстетической рефлексии художников (А.Гильдебрандт, В.Фаворский), а также философских идей (В.Иванова, А.Белого), ставших основополагающими для постмодернистской рефлексии в контексте визуального поворота.

Ключевые слова: эстетическая рефлексия, художественная культура, арт-практики, постмодернизм.

Barna N. Figurative transformation in art as an object of aesthetic reflection.

In the article the analysis of specific aesthetic reflection artists (A. Hildebrandt, V.Favorsky) and philosophical ideas (V.Ivanov, A.Bely), who became fundamental for reflection in the context of postmodern visual rotation.

Art reflection, which existed as a work of art, not the end of modernism,

and more destructive version begins to assert itself in the forefront. Vanguard operates close to modern art, it's a completely different dimension of life works. Here we see the «fourth dimension» of time, devastating drama, as the world unfolds, mystery disappears and appears structurally-build, continuous svitobuduvannya drama that seems to begin to build from nothing. There totallohiya design as a artistic universe.

Key words: aesthetic reflection, art culture, art practice, postmodernism.