

8. Кизима В.В. Метафизические начала сизигийной антропологии / В.В. Кизима // Totallogy – XXI (чотирнадцятий випуск). Постнекласичні дослідження. – К.: ЦГО НАН України, 2006. – С. 7 – 153.

9. Теліженко Л. В. Постнекласична модель цілісної людини: монографія / Л. В. Теліженко. – К.: ЦГО НАН України, 2011. – 283 с.

**О.Г. Левченко**

---

## **ЗМІНА ТИПІВ РАЦІОНАЛЬНОСТІ ТА ЇЇ ВПЛИВ НА АНАЛІЗ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА**

*Статтю присвячено впливам типів раціональності на побудову загальної теорії та історії мистецтва. Окремо розглядається історія естетичних поглядів класичної раціональності.*

**Ключові слова:** раціональність, постнекласика, постмодерн, предмет мистецтва.

*Статья посвящена влияниям типов рациональности на построение общей теории и истории искусства. Отдельно рассматривается история эстетических воззрений классической рациональности.*

**Ключевые слова:** рациональность, постнеклассика, постмодерн, предмет искусства.

*The article deals with influences of types of rationality on theory and history of arts. Separately, the history of aesthetics' views of classic rationality is considered.*

**Key words:** rationality, postnonclassic, postmodern, object of art. object of art.

### **1. Постановка проблеми**

Історія мистецтва має стійку традицію, збудовану на культурно-історичному аналізі й виглядає як плінна, зумовлена комплексом світоглядних, економічних, соціальних чинників та певною власною логікою мистецтва зміна напрямів, течій, стилів. Відтак і традиційний аналіз мистецьких творів передбачає урахування вищеназваних контекстів.

Однак розвиток сучасного мистецтва демонструє неспроможність традиційної моделі аналізу не просто оцінити твір, а й взагалі провести певну межу між тим, що є твором мистецтва (не важливо чи то елітарного чи масового) і що не є твором мистецтва. Проблема полягає в тому, що традиційна модель аналізу, незалежно від того, наскільки багатозначними і повними є контексти, як ми спробуємо показати, будується на принципах класичної раціональності. Підходи, побудовані на неklasичній раціональності, де важать не стільки класичні принципи, скільки перетворення художнього послання у суб'єктивному емпатичному сприйнятті критика, не дали (а може і не могли дати) методології, рівної класичній. Вони виявилися вразливими до звинувачень у «смаковості» й неаналітичності.

На наше переконання, особливістю та перевагою постнекласики є те, що вона несуперечливо поєднує класичні та неklasичні підходи, об'єднуючи їх на своєму глибинному рівні, і відповідає особливостям світогляду, який саме зараз знаходиться в становленні. Однак художньою культурою він вже відчутий та проартикульований. Відтак, адекватний сучасному стану аналіз художньої культури, не просто будується на сучасному філософському світогляді, а багато в чому *будує* цей світогляд. Отже, вирішення поставленої проблеми має як суто філософський, так і прикладний мистецький зміст.

Продовжуючи осмислювати філософські постнеklasичні дослідження, ми звертаємося не до естетичного, художнього чи соціально-виховного аспекту художнього твору, а до того типу раціональності, в рамках якого створюється чи аналізується художній твір. Іншими словами, у наших дослідженнях саме тип раціональності визначає предмет мистецтва, і розуміння його природи, а відтак і спосіб бачення і оцінки художнього твору. Нагадаємо, що типи раціональності визначаються за типом суб'єкт-об'єктних стосунків. Класика будується на дихотомії суб'єкта і об'єкта, коли об'єкт зі своїми «об'єктивними» властивостями впливає на суб'єкт; неklasичні підходи, навпаки, зосереджуються на впливах суб'єкта на об'єкт. Постнеklasика, до певної міри визнаючи обидва типи стосунків у їхній взаємній динаміці, зосереджується на середовищі в

якому власне відбуваються ці стосунки і яке ці стосунки уможливило (за В'ячеславом Стюпіним – на соціокультурній детермінації [1, с. 293]). Метафізика тотальності досліджує взаємний вплив цих стосунків через середовище, коли суб'єкт, перебуваючи частиною середовища-об'єкта, відчуває на собі результати власної дії, спрямованої на об'єкт (має місце причинно-кондиціональна детермінація за Володимиром Кизимом [2]).

Оскільки саме постнекласичний тип раціональності несуперечливо містить певний світоглядний синтез попередніх віків класики і некласики, це дозволяє шукати в його межах глибинні алгоритми тієї діяльності людини, яку називають мистецтвом, отже і визначати відповідні мистецтву аналітичні підходи, або те, що можна назвати аналітичними підходами. Якщо розглядати актуальність аналізу, побудованого на постнекласичній раціональності суто з потреб аналізу сучасного мистецтва, то насамперед треба вказати на, неочевидну зовні, але глибинну філософсько-світоглядну одновекторність її з мистецтвом постмодерну.

Шукаючи підходи до аналізу мистецтва постмодерну, Мак-Гейл, автор фундаментальної праці «Постмодерністська література» (Postmodernist Fiction) [3]), знаходить дещо спільне у такому принциповому розмаїтті, яким є досліджувана ним література. Це спільне він називає *онтологічною домінантою* [3, с. 9]. На думку дослідника, ця домінанта радикально змінила домінанту епістемологічну і на зміну проблемам пізнання (знання – knowing) постали проблеми модусів буття. Характерну для постмодерну невизначеність суб'єкт-об'єктної організації він пов'язує з новим розумінням «світу» як середовища, в якому будується така організація. Відтак характерною ознакою постмодерністської літератури є нові базові запитання, відомі як *посткогнітивні*. Вони були свого часу сформульовані постмодерністом Діком Гітінсом: «Що це за світ? (Який саме це світ?) Як у ньому потрібно діяти? Яке з моїх «я» повинно діяти?» [4, с.101].

Якщо порівняти їх з відповідними когнітивними запитаннями (Як я можу пояснити світ, частиною якого я є? І хто я у цьому

*світі?»), то очевидна відмінність полягає, насамперед, у розумінні множинності і світів і людського «я» (self). Ця множинність пояснюється теоретиками постмодерністської літератури множинністю соціальних контекстів, в які потрапляє сучасна людина. Так рефлексуючи з приводу вищезазначених ідей МакГейла, Як Томберг розглядає людське «я» як «симптом мережі соціальних стосунків», коли людина «вже не може більше ставити запитання про внутрішнє «я», а змушена схоплювати лабіринти численних світів, наповнених численними переплутаними мотивами і видозмінювати своє (свої) «я» відповідно до цих світів» [5, с.174].*

Відтак, зосереджуючись на множинних «соціальних» онтологіях, постмодерністи ігнорують існування більш глибинних онтологій (аж до «внутрішнього «я»), щодо яких множинні соціальні світи виглядають як онтика.

Приметно, що експериментальний театр ХХ ст., спрямований на дослідження природи людини та на особливості її презентації на сцені (Антонен Арто, Єжи Гротовський), бачив завдання театру якраз у послідовному зриванні усіх соціальних масок, тих самих різноманітних «я», які потрапляють у множинні соціальні контексти, адже за ними приховується справжня природа людини. Теоретик театральної антропології Евженію Барба підкреслював, що шаблони поведінки (“behavior patterns”), які шукалися театральними експериментаторами «не соціальні, політичні чи релігійні, а швидше «біологічні» реакції, які пробиваються в екстремальних ситуаціях» [6, с. 57].

Сучасний театр, особливо перформативні практики, активно працюють з вищезазначеними «біологічними реакціями», рухаючись до дослідження «тілесної» свідомості, на рівні якої, на їхнє переконання, відбувається найадекватніший контакт людини зі Світом, частиною якого вона є. Цікаво, що і цей рух значною мірою засновується на ідеях постмодернізму, зокрема тих, які акцентували перенесення уваги в мистецтві з вербальності на тілесність. Це пов'язувалося з руйнуванням логічних «поневолюючих» свідомість структур мови.

Таким чином, з одного боку, постмодерністське ігнорування глибинних онтологій автоматично вибиває ґрунт з-під ніг досліджень театру, які претендують на осмислення його природи, з іншого ж – постмодерні ідеї деконструкції, руйнування логоцентризму пропонують для цих ідей власний мозаїчний ґрунт, на якому все поєднується в результаті так чи інакше проінтерпретованої філософської деструкції існуючих раціональних систем.

Філософський постмодерн та постмодерністські мистецькі теорії, виконуючи свою місію, принципово і не бажають єдиної стрункої системи, яка б пов'язувала та ієрархізувала калейдоскопічну картину реальності та мистецтва. Однак ідеї постнекласичної раціональності та метафізики тотальності, зокрема, не заперечуючи калейдоскопічність реальності у сенсі її змін, зосереджуються на пошуку самого принципу таких змін як «метаморфоз буття» та побудові нової картини світу, яка б несуперечливо поєднувала усі рівні реальності на основі нового розуміння складності (див. [7]).

Отже, розуміючи мистецький твір як феномен людського духу, що побутує на всіх рівнях складності, поставимо до нього питання як до суб'єкт-об'єкта «Що?» і «Навіщо?». І не тому, що хочемо будь-що встановити його суспільну чи виховну цінність, а просто задля того, аби адекватно порозумітися з ним. Цими запитаннями ми фактично приписуємо йому певну «природу»-функцію.

Природа художнього тексту («щось») виглядає як певна динамічна субстанція, що має джерело розвитку в самій собі. Відтак, з одного боку – це замкнена система з певним енергетичним потенціалом. Отож, до певної міри мають рацію класичні підходи аналізу художнього твору як готової завершені замкненої структури, підданої об'єктивному аналізу. З іншого ж боку, це джерело закладається автором і зчитується (актуалізується) аудиторією, тобто динаміці існування самого художнього твору властива розімкнутість, відкритість, резонансність.

Відтак некласичні підходи, зосереджені в ідеях герменевтики та психоаналізу, роблять важливий крок, «відкриваючи» текст. Вони враховують джерела народження та динаміку його прочитання в часі.

Однак неklasичні підходи, які легалізують *свободу* інтерпретації, хибують, як ми це спробуємо показати, у вимірі *відповідальності* інтерпретації, що ставить під сумнів і саму свободу. Постнеklasичні підходи зосереджуються на спільних онтологічних вимірах тексту та інтерпретатора, обмежуючи погану нескінченність інтерпретацій певним інтерпретаційним спектром, який відповідає онтології тексту. Хоч це ніколи не формулювалося програмно, але методи та методології аналізу художнього твору насамперед залежали від того, що розумілося як *предмет мистецтва*, а відтак і які *завдання* виконувало мистецьке відтворення (перетворення) цього предмету. Оскільки предмет впродовж історії змінювався, то й критерії аналізу ніколи не могли залишатися абсолютними.

Отже, наш короткий історичний екскурс, насамперед, зосередимо на предметі мистецтва так, як він розумівся в новочасній європейській думці, розширенні та зміні його меж, а відтак і зміні критеріїв його аналізу.

## **2. Історія мистецтва з погляду зміни типів раціональності**

*Займатися історією – означає занурюватися у хаос і все ж зберігати віру в порядок і смисл.*

*(Г. Гессе, Гра в бісер)*

Той хаос, у який нас занурює історія мистецтва, долається лише самою природою мистецтва, яка впорядковує хаос.

Як відомо, на своїх початках у XVI ст. історія мистецтва, починаючи від «Життєпису найзнаменитіших живописців, скульпторів і зодчих» Джорджо Вазарі, виглядала як збірник біографій видатних художників.

Художній аналіз творів мистецтва постає лише у Іоганна Вінкельмана (1763 р.) в «Історії мистецтва давнини», де закладаються основи наукового дослідження історії через певний аналіз образної мови та художніх особливостей твору мистецтва, його стиль та напрям. За це, власне, І. Вінкельман і вважається основоположником естетики.

Отже аналіз творів мистецтва – це явище в історії думки молоді: як такий він існує трохи більше двох століть проти десятків століть існування мистецтва, науки та філософії.

Хоч це ніколи не формулювалося програмно, але методи та методології аналізу художнього твору насамперед залежали від того, що розумілося як *предмет мистецтва*, а відтак і які *завдання* виконувало мистецьке відтворення (перетворення) цього предмету. Оскільки предмет впродовж історії змінювався, то й критерії аналізу ніколи не могли залишатися абсолютними.

Отже, наш короткий історичний екскурс, насамперед, зосередимо на предметі мистецтва так, як він розумівся в новочасній європейській думці, розширенні та зміні його меж, а відтак і зміні критеріїв його аналізу.

### **2.1. Світоглядні засади класичних методів аналізу. Видима природа**

Варто зазначити, що традиційно типи раціональності пов'язуються з відкриттями природничих наук. І це не дивно, хоча це і не означає, що природничі науки ведуть перед у формуванні нових типів мислення. Просто у цих наук є привілей остаточно фіксувати у формулах закони природи, а відтак і нові парадигми світобачення. На відміну від гуманітарних наук та мистецтва, вони мають опертя у експериментальному обґрунтуванні, яке дозволяє (в усякому разі раніше дозволяло) чітко відмежувати науковий факт від наукових фантазій.

Відтак новочасна класична раціональність пов'язується з філософією раціоналізму Рене Декарта та фундаментальними фізичними відкриттями І. Ньютона. Раціоналістичний тип мислення, який панував у природничих науках з кінця XVII до кінця XIX ст., чітко розділяв суб'єкт і об'єкт пізнання. Відтак суб'єкт (дослідник) бачив об'єкт як сукупність певних стійких наборів якостей, які можна було досліджувати і описувати. Іншими словами, об'єкт задавав дослідникові характер його висновків. Ці висновки виглядали

як «об'єктивні», тобто такі, що максимально точно описують властивості об'єкта.

В усякому разі, «об'єктивність» ставала основною цінністю й основним критерієм класичного дослідження.

Таким чином встановлювалися основоположні фізичні, хімічні, а згодом і біологічні, психічні та соціальні закони. Будувалися теоретичні моделі, істинність (об'єктивність) яких підтверджувалася експериментом. Так з'являлися всім відомі сьогодні формули, в які вкладалися встановлені в такий науковий спосіб закономірності. Закони Ісаака Ньютона, Майкла Фарадея, Джеймса Джоуля, Жозефа Гей-Люссака, Чарльза Дарвіна, Георга Менделя та багатьох інших складали основу розвитку цивілізації.

Природно, що так само встановлювалися і новочасні закони мистецтва.

Француз Ніколя Буало народився і жив практично в один і той самий час, що й засновник класичної механіки І. Ньютон. У його відомої праці «Мистецтво поезії» («L'art poétique»), нібито за аналогією з античним мистецтвом встановлювалися закони «зразкового» мистецтва – класицизму з його домінуванням розуму та порядку над випадковістю та почуттями. Однак подібне абстрагування, продиктоване об'єктом, вторинне щодо світу особливо це стосувалося мистецтва. Епоха класицизму з її зразковою нормативністю, де за взірць слугували нібито встановлені (відновлені) закони античного мистецтва, мала стільки ж спільного з античним мистецтвом, скільки тогочасний француз з античним греком.

Так само Дені Дідро у «Парадоксі про актора» осмислює природу акторської гри та формулює принципи її чистої довершеності, які полягали у вдалому удаванні за допомогою раціонального контролю, а не в безпосередньому емоційному переживанні, яке, на думку Дідро, просто принижує актора.

А вже Готхольд Лессінг в статтях «Гамбурзької драматургії» заперечує основоположний критерій відповідності чистим і досконалим формам трагедії та формулює нові вимоги до театру, зокрема підтримуючи новий жанр «міщанської» драми. Г. Лессінг, як і сво-



го часу Еврипід, «знищує» трагедію тим, що «виводить на сцену глядача». Іншими словами, він ставить перед театром критерій відповідності «здоровому глузду» глядачів, якими на той час ставали міщанство та дрібна буржуазія, прошарки більше схильні до сентиментальних переживань і чужі героїчному пафосу класичних трагедій.

У статті «Лаокоон або Про кордони живопису й поезії» Г. Лессінг констатує зміну й самого *предмету мистецтва*. Якщо раніше таким предметом була краса й твір мистецтва оцінювався за відповідністю до ідеальних пропорцій, то тепер це вся видима природа, в якій краса займає лише малу частину. Відтак головним законом мистецтва стають істина та виразність. Лессінг демонструє і свій зразок аналізу античної скульптури Лаокоон відповідно до цих законів, ототожнюючи їх із «природними» законами людського сприйняття, виводячи ці закони з емпіричного досвіду та того ж самого «здорового глузду».

Варто зазначити, що вже самим поставленим під сумнів словом «кордони» Г. Лессінг посягнув на основи класицизму, суть якого полягала в суворій ієрархії, чіткому розмежуванні, впорядкованості, яка відділяла мистецтво від природи.

Однак рух *предмета мистецтва* за *видимою* природою в усій її повноті, а не лише за певними її абстрактними законами отримує своєрідне теоретичне завершення з одного боку, у французьких романтиків, з іншого – у натуралістів. Суть цього руху полягала в тому, що повноправним предметом мистецтва ставало все, у тому числі й *потворне*, про що першими заявили романтики

Віктор Гюго у передмові до драми «Кромвель» поставив вимогу розширити кордони мистецтва, не обмежувати його предмет за встановленими раніше законами класицизму, а вільно поєднувати трагічне і комічне, високе і низьке, так само як це поєднується в житті.

Вочевидь, митці і теоретики мистецтва все ще шукали принципи, які б дозволили наблизити мистецтво *предмету наслідування* – до *життя*.

Відтак логічною і найвищою точкою на цьому шляху став *натуралізм*. Теоретики натуралізму ще раз підтвердили тісний зв'язок розвитку мистецтва з розвитком природничих наук. Зокрема друга половина XIX ст. ознаменувалася розвитком наук про людину – психології та фізіології. Людина почала досліджуватися в духовно-тілесній цілісності. У життя людей входили таємничі закони спадковості, позасвідомих процесів, тощо.

Еміль Золя в статті «Натуралізм в театрі», ламаючи всі попередні канони, в тому числі й бунтівні принципи романтизму, запевняє, що спирається на всю попередню естетику, яка проголошувала предметом мистецтва життєву правду: «Натуралізм в літературі – це також повернення до природи і до людини, безпосереднє спостереження, ретельне анатомування, прийняття і правдивий опис того, що є».

Навіть попри очевидну сьогодні певну наївність прагнення до «правдивого опису того, що є», у Е. Золя формулюється важлива думка про необхідність «ретельного анатомування», тобто *аналітичного осмислення* описаних явищ. Варто зауважити, що і В. Гюго у вищезазначеній роботі, вводячи потворне як потенційно цікавий і багатолікий предмет мистецтва писав про те, що від прекрасного як ідеалу в мистецтві варто перейти до «характерного».

## **2.2 Невидимий характер видимої природи**

У нашій розвідці варто розділити два потоки мистецької рефлексії. Перший, до якого ми переважно зверталися вище, – рефлексії самих митців з приводу предмету і принципів мистецтва. Другий – фактично започаткований Іоганном Вінкельманом, – суто теоретичний: історія мистецтва, осмислена з позицій певного філософсько-естетичного світогляду. І тут рух до усвідомлення глибинних чинників і нового предмету мистецтва почався дещо раніше. Якщо І. Вінкельман вказував на ті чинники (зокрема, політичний устрій країни), які впливали на розвиток мистецтва, то Іпполіт Тен у «Філософії мистецтва» (1865-1869) [9], аналізуючи весь комплекс чинників середовища як природного, так і соціального розглядає мис-

тецтво як частину чогось більшого, ніж воно саме, того, що визначається *моральним і розумовим станом* суспільства, відтак, на думку філософа, аби аналізувати твір мистецтва, треба насамперед відшукати те *ціле*, яким він зумовлюється і пояснюється.

Це ціле, яке послідовно складається з кількох сфер (від найближчого мистецького оточення до загальної «моральної температури суспільства»), й породжує особливості того чи іншого митця, а відтак і його творіння. Остаточним завданням художнього твору, за І. Теном, є передати *суттєвий характер* предмету. Для цього художник повинен не копіювати предмет, а, навіть навпаки, приборати ті риси, які закривають цей характер, вибирати ті риси, які його краще виявляють і навіть відновлювати ті, в яких він майже знищений.

Виходячи із такого твердження, І. Тен не заперечує саму ідею мистецтва як наслідування життя (принаймні в живописі, скульптурі й поезії), однак «життя» тепер розуміється значно глибше – не лише як видима природа. Відтак предметом мистецтва за І. Теном є або *суттєвий характер чи ідея, побачені й виражені митцем, ясніше й повніше, ніж вони виражаються в дійсних предметах*. Таким чином, фактично, формулюються філософські засади вищої мімічної форми мистецтва – реалізму.

### Посилання

1. *Степин В.С.* Классика, неклассика, постнеклассика: критерии различения // Постнеклассика: философия, наука, культура: Коллективная монография / Отв. ред. Л.П. Киященко и В.С. Степин. – СПб., 2009.

2. *Кизима В.В.* Аксиомы бытия / В.В. Кизима // Totallogy-XXI. Постнеклассичні дослідження. – К.: ЦГО НАН України. – 2014. – № 31. – С. 133–159.

3. *McHale B.* Postmodernist Fiction: London: Methuen, 1987, 300 p.

4. *Higgins D.* A Dialectic of Centuries: Notes towards a Theory of the New Arts. – New York, 1978, 101 p.

5. *J. Tomberg* (2004). The absolute space: The impact of the virtual. – Koht ja paik/Place and Location. Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics IV/2004, pp. 169–181.

6. *A Sectarian Theatre: An Interview with Eugenio Barba / Bent Hagedsted, Eugenio Barba and James R. Hewitt* //The Drama Review: TDR Vol. 14, No. 1 (Autumn, 1969), pp. 55–59.

7. *Кизима В.В.* Метафізика тотальності: преодолення тупика в розумінні складності / В.В. Кизима // Totallogy-XXI. Постнекласичні дослідження. – К.: ЦГО НАН України. – 2010. – № 23. – С. 7–25.

8. *Золя Э.* Натуралізм в театрі / Золя Э. //Електронний ресурс: Режим доступу: [forlit.philol.msu.ru/lib-ru/zolya1-ru](http://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/zolya1-ru).

9. *Тен И.* Філософія мистецтва / И. Тен // М.: Республіка, 1996. – 351 с.