

ВІЗУАЛЬНІСТЬ В УМОВАХ КУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

УДК.111.852+75.01

В.А. Личковах

ЕСТЕТОСФЕРА АВАНГАРДИЗМУ

У статті розглядаються два виміри естетосфери авангардизму: культурна душа і художня мова. Вводиться поняття «леверкюнівської душі» авангардизму, аналізуються принципи побудови авангардистської образності (візуальності), зокрема художні мови кубізму, експресіонізму і поп-арту.

Ключові слова: естетосфера, авангардизм, культурна душа, художня мова, візуальність, кубізм, експресіонізм, поп-арт, Фауст і Леверкюн.

Дослідження естетики авангардизму та постмодернізму ХХ ст. набувають все більшої популярності [4,9,11,12]. Актуальність цих досліджень пояснюється кількома причинами. По-перше, заповнюються «білі плями» естетичного дискурсу радянського періоду, коли мистецький авангард вважався сумнівним явищем з точки зору парадигм соцреалізму. По-друге, активно осмислюється історія світового та вітчизняного авангарду з позицій новітньої «некласичної» естетики. По-третє, адекватне розуміння contemporary-art, постмодернізму є можливим лише в контексті історії художньої культури та естетики ХХ ст., яка являє собою трансформації авангарду в неоавангард, поставангард, трансавангард, а згодом – у постмодернізм.

Існуючі публікації з естетики авангардизму за останні 20 років торкаються, в основному, його історії, художніх маніфестів, окремих напрямків, творів, персоналій. Цілісний, системно-теоретичний аналіз естетосфери авангардизму в єдності її духовно-чуттєвих і знаково-символічних вимірів, емотивних і візуальних структур практично відсутній. Відтак, метою даної розвідки є побудова методологічної моделі дослідження авангардизму через введення концептів естетосфери, культурної душі, художньої мови. Розуміння принципів побудови авангардистської образності [6] допоможе аналізу візуальної культури ХХ ст., трансформації візуальності в умовах технологічної та перцептивної революції, становлення естетосфери screen-культури, віртуального простору мистецтва (кібер-спасе).

Під естетосферою я розумію цілісну сукупність духовно-чуттєвих (емотивних) і образних (візуальних) вимірів всіх емоційно-виразних феноменів життя, культури і мистецтва, аксіосфери суспільства. Естетосфера охоплює людське світовідношення в цілому [5], виявляючи його в стильових специфікаціях духу епохи, чуття життя, образу світу, і отримуючи свої змісти та форми через культурну душу і художні мови. Візуальні аспекти естетосфери присутні в таких її аспектах, як семіосфера, відеосфера, «міранда» (від лат.

mirar – дивитися) суспільства. **Метою статті** є аналіз естетосфери авангардизму на рівні його культурної душі і особливостей художньої мови, як вони склалися в добу культурних трансформацій ХХ століття, на переході візуальної культури “від Фауста до Леверкюна» [4].

I. Леверкюнівська душа модерністської трансформації мистецтва

Збереження через трансформацію та зондування майбутніх можливостей культури – така, вочевидь, історична й естетична місія авангардизму. Як писав Микола Бердяєв, "на шляхах нової, ренесансної, гуманістичної історії все вже вичерпане. Фауст на шляхах зовнішньої нескінченності вичерпав свої сили, виснажив свою духовну енергію. І йому залишається рух до внутрішньої нескінченності. В одному своєму аспекті Фауст цілком повинен віддатися зовнішній матеріальній цивілізації, цивілізованому варварству. В іншому своєму аспекті він повинен бути вірним вічній духовній культурі... Така доля фаустівської душі, доля європейської культури" [1, 15].

Фауст ХХ століття – це Леверкюн, головний герой роману Томаса Манна “Доктор Фаустус”. Так само, запродавши душу дияволу, він намагається досягти нескінченної молодості в мистецтві, створити неперевершені художні цінності, але шляхом “Величної Відмови” від класики. Його творчість провокативна, епатажно-шокуюча, іронічно-саркастична (семантиці Леверкюна відповідає український міфологічний персонаж Левенець, або ж Левенок – “чортик”, “бісенятко”). Типологічний сенс образу Леверкюна надають два реальних прототипи – філософ Ніцше з його нігілізмом і “переоцінкою цінностей” та композитор Шонберг з його модерністською додекафонією, дванадцятитонову систему в музиці, що зламала класичну гармонію.

Перехід від класики до авангарду, від академізму до модернізму відтак можна алегорично подати як зміну "фаустівської душі" культури "леверкюнівською". Фауст і Леверкюн персоніфікують два етапи розвитку мистецтва й естетичної науки – класичний та авангардистський. Як відомо, "Фауст" Й.В.Гьоте і "Доктор Фаустус" Т.Манна написані під час розквіту кожного з цих етапів і символізують єдність філософії, науки та мистецтва в духовній культурі, в менталітеті та естетосфері свого часу. Якщо Фауст – це вчений, котрий шукає "божественну" істину, то Адріан Леверкюн – це композитор, котрий створює "демонічну" красу. Леверкюн, за авторською характеристикою Манна, – "герой нашого часу", людина, котра несе в собі всю біль епохи. Знаменно, що у своїх пошуках Леверкюн, пориваючи з минулим, все одно повертається до нього в образі "доктора Фаустуса". Між Фаустом та Леверкюном існує глибокий духовний зв'язок, що пояснюється самозреченістю творчості й діалогічністю культури.

"Мотив Леверкюна" – найхарактерніший для західноєвропейської культури ХХ сторіччя з її декадентською, авангардистською й постмодерністською спрямованістю. "Занепад Європи", про який писав О.Шпенглер, на початку сторіччя постав як реальність і потребував реального подолання. Для багатьох діячів західно-європейської та й вітчизняної

культури вихід вбачався у пошуках нової "душі", що прориває традиційні горизонти шляхом іронічної відмови від класичної спадщини. Раціоналістичний пафос замінюється на ірраціоналізм і містику, а принцип діяння перетворюється на сакралізований активізм. Оці метаморфози душі культури й дістають утілення в Адріані Леверкюні, що в його музиці, за словами Т.Манна, холодний розрахунок обернувся воляннями душі. "Леверкюнівська душа" – це "угода з чортом як втеча від тяжкої кризи культури, пристрасна жага гордовитого духу, що стоїть перед загрозою безпліддя" [8, 218].

В естетиці та в мистецтві цей перехід від Фауста до Леверкюна добре ілюструється на прикладі музики. Адже й фаустівське, й леверкюнівське начало культури ґрунтується на музичному духові, етосі самоспоглядання й нескінченного становлення. Якщо в класичній західно-європейській музиці XVII–XVIII сторіччя присутнє раціонально-математичне, логічно-обчислюване начало, то в музиці XX сторіччя торжествує "експресивне творення, вираження почуттів" (Т.Манн). Музика взагалі висувається на чільне місце у системі культуруотворюючих факторів, що є характерним для багатьох ірраціоналістичних концепцій в естетиці. Цьому сприяє засаднича універсалізація емоційно-інтуїтивного, "сакрального" характеру музичного мистецтва, що поширюється на його виражальні, пізнавальні та евристичні можливості у просторі естетосфери. Осмислена як "потаємна метафізична вправа душі" (А.Шопенгауер), музика виконує роль органону не тільки у філософсько-містичному пізнанні, але й у культуромодельючій діяльності "потаємної мови світовідчуття" (О.Шпенглер). Не випадково на філософському аналізі музики побудована метафізика культури Т.Адорно, яка слугувала теоретичною платформою для написання "Доктора Фаустуса". Стаття Адорно "До філософії сучасної музики" стала, по суті, теоретичним обґрунтуванням леверкюнівської душі цілої авангардистської культури, характеру її естетосфери. Виходячи з аналізу конструктивної, серійної, атональної музики Шонберга, Т.Манн розвиває концепцію прориву мистецтва до найвищого і найглибшого виявлення почуття, що граничить із "сатанинським" діянням. Так авангард повертає музику до її архаїчних, "темних", міфологічних джерел...

Художній авангард XX сторіччя протиставив трансгресію стиля стандартизації соціокультурних зв'язків, піддав сумніву ті цінності, які набули вже священного, обожненого характеру. Митці-авангардисти свідомо взяли на себе мефістофелівську місію скидання святинь, служіння "дияволу" сумніву, розчарування, заперечення. Герой Т.Манна – Адріан Леверкюн – типовий виразник естетики авангарду, впевнений у тому, що мистецтво в наш час аж ніяк неможливе "без заохочення диявола, без пекельного вогню під казаном". У цих могутніх метафорах – ідея "антистилю" як світоглядної засади авангарду.

Проте авангард має і власні цінності, свої неорелігійні святині та сонм богів, Леверкюнівська душа авангарду може бути осмислена через категорію *сакрального*. Ми беремо її в гранично широкому, дюркгеймівському сенсі, пов'язаному з духовними, екзистенціальними ситуаціями людського світовідношення. Як граничні засади людського існування, сакральні позиції світобачення можуть бути й піднесеними до "святості", й зниженими до "гріха". Це водночас і божественне, і демонічне; і освячене, і прокляте, заборонене. Тут виявляються екстремумні полюси світобачення – високе і низьке, заповітне й табуйоване. Такі уявлення виходять з трактування понять "сакрального" й "профанного" як узагальнення найфундаментальніших явищ суспільного життя у працях французьких етнологів дюркгеймівської школи (Г.Губерт, М.Мосс, Р.Кайуа та ін.).

"Профанне" – це повсякденне, поширене, тобто буденне, звичне, пересічне, банальне і таке інше. Воно виражається у стереотипах свідомості, поведінки та діяльності людей, які утворюють стандартну свідомість, клишоване бачення дійсності. Стереотипи обмежують мистецтво ремісництвом та швидко минущою модою. Вони недовговічні мов метелики-одноденки. Але замість одних стереотипів надходять інші, їхній диктат стає "в'язницею свідомості", думки й почуття втрачають здібність осягати історичне та естетичне розмаїття життя. Губиться зв'язок часів і виникає криза художньої свідомості, бо стереотипи орієнтовані лише на зручність та обслуговування теперішнього. В сучасній естетосфері вони представлені масовою культурою, кітчем.

"Сакральне" ж позначає не тільки святе, освячене. Все це ще й чуже повсякденності, тобто небуденне, ексцентричне, що виходить за рамки звичного. У цьому сенсі сутність сакрального пов'язана з трансгресією як "пере-ступанням межі". І справді, досягнення незвичайного, беспрецедентного стану стає можливим лише в подоланні повсякденного, буденного, стереотипного в ім'я оновлення й самозбереження. З іншого боку, тільки у подоланні меж і виявляється їхня суть. У цьому подоланні оголяється позамежність як щось заборонене, сакральне як таке. У людському житті воно виявляється у вигляді екстремальних, "граничних" ситуацій. У цьому балансуванні на межі між усталеним і хитким, між суб'єктивною безпекою та нормованим жахом і полягає сутність сакрального світовідношення. Це коливання між життям та смертю доводить найвищі психічні стани людини до того ступеня напруги, який межує з насолодою самозаперечення. Приклади таких станів соціологи та етнографи вбачають у сексі, грі, війні, коли досягається так званий "пароксизм суспільності", своєрідна ініціація за участю соціальної спільноти – від мікрогрупи до суспільства в цілому.

Сучасний стан людської чуттєвості, розщепленої між двома полюсами сакрального, позначився й на розумінні естетичного. В авангардизмі естетосфера охоплює широкий простір між гіперреалістично прекрасним та натуралістично потворним, між безплотно добродійним та тілесно гріховним.

Десакралізація краси супроводжується естетизацією потворного. Амбівалентність сакрального розповсюджується на всі естетичні категорії сучасного мистецтва, на особливості його змісту форм, в т.ч. візуальних.

Очевидно, краса завжди входила до сфери сакрального, чи то як потаємного, "святого", чи то як трансцендентного, "гріховного" (такою є, скажімо, свята і грішна краса у полотнах Ф.Гойї, сучасного українського художника Л.Берната). Розуміння краси як священного характерне для традиційного, особливо релігійного мистецтва – від зображення тотемних звірів у первісній анімалістиці до естетизму середини ХІХ сторіччя. Але вже в мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ сторіччя краса, як зауважив Ш.Бодлер, уважається чимось дивним, варварським, шокуючим ("О краса! відповиси: ти біс чи божество?"). Французький естетик-неокантіанець В.Баш у праці "Головна проблема естетики" стверджує, що у красі речі завжди криється щось небезпечне, демонічне. А засновник італійського футуризму Ф.Т.Маринетті закликає до утилізації всіх брутальних звуків, усіх виразних зойків буйного життя [7, 41]. Він говорить про нове відчуття світу та життя, що виходить з відрази до спокійного існування, з приниження кохання, з фізичної, інтелектуальної, чуттєвої "еквілібристики". Ця зворотна, "заборонена" сторона сакрального в мистецтві представлена лінією від "палеолітичних венер" до кіча та поп-арту, мистецької «демоніади» та «толкінізму».

Рутинному змісту стереотипів авангард протиставляє архетипи сакрального, але в неklasичній інтерпретації. Якщо стереотип закріпачує, стандартизує образ, то архетип, навпаки, є його рушійною силою, творчою ідеєю. Сакральні архетипи людського буття – розповсюджена тема авангардистського мистецтва. Міфи та вірування, символіка та сновидіння, споконвічні психологічні структури так чи так відображаються в багатьох авангардистських творах (у Ж.Дюбюффе є картина, яка так і зветься "Архетипи". На ній у примітивістському стилі зображено дві "вічні" людські постаті, що їх з різними варіаціями відтворюють практично всі діти людства). Сакральне в них має дуалістичний характер, відтворюючи найдавніші уявлення про життя та смерть, добро і зло, божество та його антипод.

У сучасному мистецтві діалектика сакрального втягує на свою орбіту все нові й нові шари "гріховного" – у досі відразливому відшукується щось принадне – солодкість "забороненого плоду". Предметом мистецтва в авангардизмі може бути не саме лише духовне, нематеріальне, "інфратонке" (вираз М.Дюшана), але й прямо протилежне йому, аж до некроестетики. Як відзначають сучасні французькі естетики, "наша здібність до естетизації надзвичайно зросла й продовжує зростати: так, у культуру та мистецтво увійшли кіч, звиродність, табу, явища, що викликають гиду...". (Ю.Крістева).

У діалектиці сакрального виявляється *ексцентризм* сучасного світобачення. Через сакралізацію повсякденних або ж через десакралізацію "музейних" цінностей відбувається відмова від самодостатності посереднього

рівня. Замість сірого кольору посередності вторгаються яскраві контрасти ексцентрики нових сакральних цінностей. У горнілі художнього авангарду часто-густо стирається різниця між "низьким" і "високим", потворним і прекрасним, грішним і святим. Починається жахаючий карнавал, де гра масок набуває іронічного, а інколи й цинічного характеру. Карнавальність самого світобачення відбивається у *маскарадності* сакрального.

Модерністське мистецтво ставить собі за мету осмислити особливості світобачення та естетосфери ХХ сторіччя, передати його ексцентризм у адекватних авангардистських і постмодерністських формах. Але оскільки світобачення це гранично ексцентричне, митець часто-густо відчуває себе еквілібристом, в естетосфері творчості, котрий у пошуках образу чи символу нібито йде по натягнутому над цілим світом канату. Багатогранне буття й мозаїчна свідомість комп'ютеризованого людства відкривається то однією, то іншою стороною художнього плюралізму і в ту саму мить, непомітно зникає, немов НЛЮ. У вічних спробах схопити бога випадковостей Кайроса за бороду проходять шукання сучасного Фауста – Леверкюна. Його творчість є такою ж ексцентричною, як і все світобачення "містеріального" та "сакрального" ХХ сторіччя. Ексцентрику буття леверкюнівська душа намагається вловити ексцентрикою авангардизму й (пост)модернізму, врятувати людство від імпотенції культури.

2. Художні мови авангардизму

Кубізм та експресіонізм: вибух буття, свідомості, образу

Попри все розмаїття авангарду, його естетосферу можна згрупувати у двох основних галузях візуальної образності – "абстрактній" та "одухотвореній", або "безпредметній" та "психологічній". З часу свого виникнення і дотепер в авангардизмі домінують мотиви гіперболізації раціонального чи ірраціонального, ментального чи емотивного, "трансцендентного" чи "іманентного". Інакше кажучи, в авангарді існують образи-символи та образи-емоції, що відповідно знаходять місце в лінії "абстрактного" та "експресивного" мистецтва. Хоча в неоавангарді і постмодернізмі зустрічаються спроби їх поєднання, як, наприклад, в "експресіоністичному абстракціонізмі" і поп-арті (США), або в "концептуально-ексцентричному живописі" (Італія).

Витоки цих галузей авангардистської візуальності лежать, зокрема, в кубізмі та експресіонізмі – в перших напрямках авангарду, які дали поштовх багатьом наступним течіям як нефігуративного, так і сюрреалістичного спрямування. Як же відбувалася "символізація" та "емотивізація" образу?

Для *кубізму* є характерним перетворення образу в символ в його знаковій, геометризованій, "елементній" формі. У кубізмі йде пошук нових просторових перспектив бачення, образ підривається на лінійні та об'ємні співвідношення. Почався перцептивний розклад образу на елементні буттєві форми, на первинні площини та об'єми. Кубізм – це експеримент з простором та його візуальними складовими.

Відомий український кубофутурист Олександр Богомазов розумів мистецтво як довершений ритм елементів, що його складають. Наприклад, художню мову малярства він komponує з чотирьох візуальних елементів: ліній, форми, кольору і площини картини. Як і всі кубісти, О.Богомазов працював з живописними елементами, як поет із звуком: елементи римували, ритмізували, зіставляли округлості й кути об'ємів, досягаючи немов музичного звучання, як гармонійного, так і дисонансного ("гармонія дисонансу"). У своєму трактаті "Живопис та елементи" український художник обґрунтував такий мистецький зір, під яким, за словами Пастернака, "речі рвуть з себе личину" [2; 3].

Саме в кубістичних образах ідея візуальної та емотивної поліперспективності, багатовимірного "вибуху" буття дістала своє наочне втілення. У кубізмі поліперспективність тому репрезентована немов у "чистому" вигляді. Кубістичне полотно або вірш трансформується, по суті, в n-мірний простір, де суміщуються найрізноманітніші художньо-дослідницькі позиції та візуальні перспективи.

Сприймається образ у кубізмі також неоднозначно. Діапазон сприйняття коливається від двохвимірної площини картини до багатовимірності кубістичних побудовань, які виражають не тільки зовнішні аспекти речей, але й їхні глибинні образні сенси, *архітектоніку сприйняття*. Зображення тут перетворюється у перцептивний органон пізнання, у своєрідну візуальну філософію світу.

Суб'єкт кубістичного сприйняття й творчості накладає на світ свої власні виміри і перспективи, створює нові пластичні простори та архітектонічні об'єми. Виникає самотутня просторова концепція світу, образна кубістична світобудова. У кубізмі, як відзначав американський дослідник Д.Лау, "замість дюрерівського вікна, що дивиться у світ, малярство розпочало художню концептуалізацію світу" [15, 113].

Поліперспективність кубістичної образності означала появу "шестикутного" світу людини, тобто просякання науки в мистецтво, перетворення художнього перцепта в концепт. Як і в часи Леонардо да Вінчі та Дюрера, малярство намагається стати органом пізнання, "вищою наукою". Відбувається їхній синтез, і кубізм, образно аналізуючи візуальну архітектоніку світу, стає своєрідною художньо-теоретичною концепцією його релятивізму та багатовимірності. Як універсальні форми буття, що просякнуті "космічним динамізмом", сприймалися, наприклад, пластичні роботи українського "Пікассо скульптури" Олександра Архипенка. От що писав один з тогочасних французьких поетів про його композицію "Голова":

Скульптура Архипенка
перше яйцеподібне яйце
Воно тримається у пружній рівновазі
Немов непорушна душа.
На вістрі

Швидкості
 Воно виходить
 Із барвистих хвиль
 Із кольорових зон
 І обертається в глибинах
 Голе
 Новітнє
 і тотальне.

(Блез Сандрап)

Так визрівало абстрактне, концептуальне мистецтво, своєрідна нова візуальна філософія, котра створює не Образ, а Текст, і не Чуття, а Дискурс. Цей естетичний "вибух" захопив багато митців Франції, Росії, України – від Ф.Леже і Л.Попової до О.Архипенка і М.Семенка, О. Богомазова і О.Екстер.

"Підірвана" естетична свідомість (М.Шагал) та емоційно поліперспективний образ репрезентовані в естетосфері авангарду через *експресіонізм*. Тут немає звичних візуальних перспектив і пропорцій – вони деформуються, набувають гіпертрофованого характеру. Через експресивний вихід за образні міри сприйняття виявляється підвищена виразність зображення, поліперспективна емоційність, що перевершує повсякденну, моноканальну реакціональність людини. Замість класичної сингулярності візуального образу і чуття тут досягається перцептивна багатогоризонтність предметів та емоцій мистецтва, сприйняття ускладнюється в їхньому "подвоєнні", "потроєнні" тощо. Відкриваються нові обрії бачення будь-яких, навіть найпростіших речей та подій. "Увесь простір митця-експресіоніста став баченням. У нього не погляд – у нього зір. Він не описує – він співпереживає. Він не відображує – він зображує. Він не бере – він шукає. І ось нема вже більше ланцюга фактів: фабрик, будинків, хвороб, повій, крику і голоду. Є лише бачення цього, ландшафт мистецтва, проникнення у глибину, споконвічність і духовну красу якого є повним новими відкриттями та радощами" [14, 67].

"Вибух" свідомості в експресіонізмі збагачує мистецтво "розкутою" візуальністю, де все є можливим: літаючі наречені та риби, що грають на скрипках (М.Шагал), палаючі жирафи і годинники, що млинцями розтікаються по гілках (С.Далі). На засадах експресіонізму і психоаналізу розвивається *сюрреалізм*, який доводить принцип дивовижності до апогею, де уява і фантазування митця вже нічим не обмежені.

Поєднання дійсності та мрії, реальності і сновидіння, науки і містики просякає всю естетосферу сюрреалістичної образності, яка має "вибуховий" характер з точки зору сплячого розуму, що просинається. Ота часова грань, межа миттевості, що відокремлює буття від забуття, реальність від ірреальності, схоплюється тут як найвища реальність, як "сюрреальність", тобто понадреальне життя. Такий стан свідомості (підсвідомості) досягається уві сні, де одночасно живеш і помираєш, лежиш і летиш, існуєш у будь-якому часі і просторі, де все змішалось, і ходить "голуб серед ательє". Це з віршів

Олега Зуєвського про сюрреалізм, зокрема, про Сальвадора Далі:

У бенкеті все разом попливло
Натурою барвистою, руками,
Де тіл оголених замерзле тло
Звелось понад сьйними склянками.

Завдяки експресіоністичному та сюрреалістичному "вибухові" образу поліперспективність естетичної ідеї стає наочною, візуально втілюється у сюжетах з "шибою Магрітта", що нагадують сновидіння, фантазмагорії, марення. "Божевілля свідомості" перетворюється у "божевілля речей".

Поп-арт: мова речей

Розкриття поліперспективності повсякденного існування людини, візуального світу її речей здійснюється в поп-арті. Ілюзорним ідеалам та неправдивим цінностям тут протиставляється реальна значущість речей, їх самотутні виміри. Поп-арт, який виникнув у другій половині ХХ століття, – це спроба рекламоподібної демонстрації смислового багатства предметностей культури, самоцінності речей як посередників технологічного світовідношення. Тут ми зустрічаємось із своєрідною філософією, точніше, "феноменологією речі", втіленої в естетиці поп-арту, у рекламній мові речей. Для того, щоб дійти її розуміння, спробуємо спочатку коротко розібратися у багатозначності людських відношень до речей як предметів культури.

Посередником людського світовідношення завжди була річ – предметний фрагмент культури, котрий втілює у собі технічні, наукові, естетичні досягнення цивілізації. Кожна річ має тому інформаційну, комунікативну, лінгвістичну, візуальну, рекламну цінність. Мова речей формується у різних сферах людського буття, у процесах виробництва, споживання, пізнання, оцінки, естетичного освоєння предметного світу культури. Звична нам утилітарність речей, зрозуміло, природна й необхідна, але дійсно корисною і "розумною" вона є тільки у системі взаємодії з різними типами не-утилітарних, евристичних відношень: технологічним, теоретичним, комунікативним, художнім. В аксіологічній структурі світовідношення речі набувають власної специфічної "мови", котра репрезентує опредметнений у речах соціальний досвід, культурні сенси, цінності й оцінки Вони стають артефактами -витворами культури, мистецтва "техне", реклами і дизайну, тобто включаються в естетосферу суспільства.

Поп-арт як мистецтво технологічної цивілізації і постіндустріального суспільства намагається передати не лише функціональне багатство речей, але й також їхню історичну, буттєву, культурну перспективу. Разом з тим поп-арт виступає як художня критика так званої "нової речевості", відірваної від людських горизонтів та вимірів буття. Спрямований він і проти спрощених рекламних стереотипів і пропагандистських штампів, які нівелюють справжню самотутність речей та подій. Поп-арт протестує як проти однобічного, утилітарного підходу до предметностей культури, так і проти вульгарного, рекламно-клишованого сприйняття. Але повернення

речей у первинні горизонти ціннісного існування часто-густо тут відбувається через іронію, пародію, гротеск, сарказм і навіть цинізм по відношенню до повсякденного маніпулювання із речами. Реклама стає анти-рекламою, виступає сама проти себе, візуально й семантично себе знищує.

У поп-арті речі набувають статус багатозначних символів різних перспектив людської життєдіяльності. (Ілюстрацією цього положення можуть слугувати роботи: Д.Козут "Інформаційне приміщення Культурного центру в Нью-Йорку", Д.Солт "Блакитний інтер'єр", Р.Бех "Засипана друкарська машинка" тощо). Кожний вид світовідношення дістає тут свою художню трактовку через консервацію, часом абсурдну, якихось окремих сторін речей. Реальні взаємозв'язки і контексти предметного світу культури набувають в поп-арті різко виражене, гіперболізоване значення. Побутовий натуралізм трансформується у буттєвий символізм, колажну візуальність. Речі стають *знаками відношень*, тобто символами, "літерами" самих себе, що складає специфічну рекламну мову.

Говорит машина: ни затылка, ни лица
сплющена, смята, разъята на МШН и АИА
изъята, как ять...

(Елена Кацюба "Свалка")

У залежності від контексту експозиції артефакти поп-арту набувають різних сенсів, репрезентують певну перспективу культури чи анти-культури ("звалища"). Так, естетичні реакції на предмети виробництва чи побуту безпосередньо інтегровані у технологічну "мову" речей, буття техносфери як предмета модерного мистецтва, як складової естетосфери. Приміром такого "милування" технологічною досконалістю речі є робота Д.Едді "Фольксваген: Р.Ф.", сучасні взірці реклами, дизайну, промислової і комп'ютерної графіки, віртуальної візуальності.

Відомий авангардист М.Дюшан запропонував виробляти твори мистецтва з промислових предметів, які він назвав "скульптури-об'єкти", чи то просто "об'єкти". Останній жанр прижився, і разом із колажами становить поширений різновид поп-арту. Відтак найбільш життєздатним і людським напрямком у сучасному мистецтві вважається те, "яке перетворює у мистецтво індустріальний світ, світ виробництва" – американський неодадаїзм, паризький "новий реалізм" (сучасний індустріальний пейзаж), "об'єкти" Тінглі тощо [13, 43].

У поп-арті річ стає також культурно-історичним образом сфери масового споживання. Виникає утилітарна перспектива її зображення, споживацький імідж. Річ візуально сприймається тут і справді як безпосередньо для тіла призначене і корисне не без задоволення. Такий споживацько-реklamний характер має твір Т.Вессельмана "Ванна кімната. Колаж № 1". Але крім рекламного образу в таких творах поп-арту з'являється особливий *текст речей* із своєю лінгвістикою і семіотикою, іноді навіть антиспоживацькою, антицивілізаційною.

Якось у вітрині одного з магазинів Нью-Йорка виставили об'єкт Тінглі "Ротозаза III". Протягом декількох днів здивовані перехожі спостерігали, як фантастична споруда за допомогою молотка трощила тарілки: десять штук за хвилину. Велетенська купа відламків створювала вражаючий ефект. У такий спосіб Тінглі заявив свій протест проти нестямного споживання та надмірного виробництва. Взагалі його "конструкції" немов передвіщають драматичний кінець технологічної цивілізації через безсенсовність машинних функцій речей. Вони втілюють метафору абсурдності збездуженої мети споживацького суспільства, ідеології утилітаризму. Речі протестують проти речевості людського буття, оречевленого існування «людини-машини».

Яким же чином у поп-арті виявляється культурно-історична, "лінгвістична" значущість або ж безглуздість речей?

Справа в тім, що у поп-арті артефакт виступає як річ-"денотат", тобто знаковий замісник реальності, або як деяка мета-реальність. Денотат – це модель будь-якого фрагменту культурного світу, що несе в собі й виконує функцію виявлення його сенсу. У поп-артному образі предметна денотація наочно, візуально-образно виявляє приховану культурну сутність, стимулюючи акт смислоутворення в суспільній естетосфері. Ті чи інші цінності стають немов опредметненими, втіленими в образну, знакову чи символічну форму мови речей. (Денотуючий світ як такий втілений, наприклад, у полотнах сучасного українського неоавангардиста О. Дубовика: "Подія", "Бойовище", "Ніка", "Діалог" та інші).

Поп-арт наділяє речі поліперспективними сенсами та значеннями, від технологічного (чи антиспоживацького) до герменевтичного (чи абсурдного). Специфіка його візуальної мови – в ідеальному структуруванні виробничої, побутової, рекламної предметності, що художньо виражається через специфічний вигляд, образ, імідж речей, їхнє нестандартне взаємовідношення (колаж, інсталяції). Це перетворення речевості, будь-якого предмета культури в естетичний знак, у мову речей є можливим на шляху зовнішнього виявлення його внутрішньої, тобто культурної міри або безмірності. Як говорив відомий композитор-авангардист Дж. Кейдж про фундатора поп-арта Р.Раушенберга, останній відкрив людям очі не на всеохоплюючу ситуацію, а на звичайнісіньку пляшку кока-коли. Як не дивно, саме така "зображальність" поп-арту вплинула на музику Джойса, якою він прагнув знищити межу між мистецтвом і життям, естетосферою і повсякденністю.

Естетизація предметностей, створення поп-артної мови речей лежить також у підґрунті концепції "*діалогічної скульптури*", яку висунув Ернст Неізнак. На засаді з'єднання протилежних начал і несумісних форм культури, він намагається синтезувати "першу" і "другу" природу, машинне і людське, металічне та м'яко-органічне. Внаслідок з'являється поліперспективний образ, який містить у собі найрізноманітніші субстанції і поривання (роботи "Поєднання двох начал", "Самотність", "Дволикий Янус" тощо). У "діалогічній скульптурі" Е.Неізнака немов проголошується: речі

існують, і все існує в речах. Їхнє буття та еволюційний розвиток наділяється своєрідним преформізмом. Відтак "скульптура у своїй формі може бути принципово поліфонічною, виходячи із свого завдання – звести усередину себе зовнішньо різнорідні елементи: людську плоть і урбаністичну конструкцію, конкретний предмет і кінетичний об'єкт, форму і колір, і світлотехніку" [10, 67].

Таким чином, речі в естетосфері модерного мистецтва виступають як лінгвістичні знаки і образи-символи, як візуальні носії мови культури. В них образно виявляється матеріалізований культурний і суспільно-історичний досвід людства (іноді поп-арт напівжартома називають "капіталістичним реалізмом"). Поп-арт може перетворити будь-яку річ в естетичний предмет, який візуально виражає різні грані існування людини (від технологічних об'єктів до розважальних комплексів). Поліперспективність сприйняття переводить такий предмет з мета-реального, рекламно-байдужого або навіть відчуженого буття у життєвий світ людини, у предметний, смисловий світ її культури або "анти-культури". Естетосфера авангардизму є ментально-психологічним, емотивно-естетичним і візуальним образом культурних трансформацій ХХ століття.

Література

1. Бердяев Н. Предсмертные мысли Фауста // Литературная газета. – 1989. – 22 марта.
2. Богомазов Олександр. Живопис та елементи // Україна: Наука і культура. – Вип.23. – К., 1989
3. Горбачов Дмитро. "Пророчий рукопис" // Україна: Наука і культура. – Вип. 23. – К., 1989
4. Личковах В. Від Фауста до Леверкюна: Вступ до некласичної естетики. – Чернігів, 2002.
5. Личковах В.А. Людське світовідношення як предмет естетичного аналізу: Автореф.дис... д.філос.наук. – К., 1996.
6. Личковах В. Принципи (пост)модерного мистецтва // Мандрівець. – К., 1999. – № 3. – С.31-40.
7. Манифесты итальянского футуризма: Собр. манифестов Маринетти, Бочч'они, Карра, Руссоло, Северини, Прателла, Сен-Пуан. – М., 1914.
8. Манн Т. История «Доктора Фауста»: Роман одного романа // Собр.соч. – М., 1980. – Т.9.
9. Меднікова Г.С. Українська і зарубіжна культура ХХ ст. – К., 2002.
10. Неизвестный Эрнст. О синтезе в искусстве // Искусство кино. – 1989. – № 6.
11. Оніщенко О. Художня творчість: проект некласичної естетики. – К., 2008.
12. Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії: Історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років ХХ – поч. ХХІ ст. – К., 2004.
13. Рестані П'єр. Порада молодій генерації – працювати без комплексів // Искусство. – 1989. – № 7.

14. Эдшмид Казимир. Экспрессионизм в поэзии // Называть вещи своими именами. – М., 1986.
15. Lowe D. – The History of Bourgeois Perception. – Chicago, 1986.

Аннотация. В.А. Личковах. Эстетосфера авангардизма.

В статье рассматриваются два измерения эстетосферы авангардизма: культурная душа и художественный язык. Вводится понятие «леверкюновской души» авангардизма, анализируются принципы построения авангардистской образности (визуальности), в частности, художественные языки кубизма, экспрессионизма и поп-арта.

Ключевые слова: эстетосфера, авангардизм, культурная душа, художественный язык, визуальность, кубизм, экспрессионизм, поп-арт, Фауст и Леверкюн.

Annotation. V.A. Lychkovakh. The Aesthetosphere of Avantguardism.

The article deals with the two dimensions of the Aesthetosphere of Avantguardism: the Culture Soul and the Art language. The notion of “Leverkuhn Soul” of Avantgarde is introduced. The constructive principles of the Avantgarde (visual) image are analyzed. The Art language of Cubism, Expressionizm and Pop-art serve as an example.

Key words: Aesthetosphere, Avantguardism, Culture Soul, Art language, Visuality, cubism, Expressionizm, pop-art, Faust and Leverkusen.

Надійшла до редколегії 08.10.2009 р.

УДК 1:008:7.04

О.М. Лосик

**ВІЗУАЛІЗАЦІЯ КУЛЬТУРИ ЯК ФЕНОМЕНУ ПАМ'ЯТІ
(НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕПЦІЇ А. ВАРБУРГА)**

Розглянуто перформативні функції візуальності у формуванні культурного світогляду сучасної парадигми. Проаналізовано вплив символічних форм образної пам'яті на процеси культурної самоідентифікації спільноти. Розкрито міждисциплінарне значення іконологічної концепції А. Варбурга про способи переказу досвідів минулого за допомогою візуальних форм мистецької експресії.

Ключові слова: культурна пам'ять, традиція, дискурсивність, культурні інтервали.

Сучасний культурний простір щоразу більше наповнюється новими типами виражальності й образотворення, які радикально змінюють життєву реальність, способи її осмислення й світоглядне сприйняття. Постмодерна