

УДК 111.85:7.03

Бондаревська І. А.

## НЕКРАСИВЕ МИСТЕЦТВО

У статті розглянуто питання про долю краси в сучасному мистецтві з позиції вражень реципієнта, а не настанов митця чи куратора. Відправним пунктом дослідження є факт, що у відвідувачів експозицій сучасного мистецтва часто виникає запитання «Чому сучасне мистецтво таке некрасиве?». Відкинувши упередження щодо наївності цього запитання, маємо проаналізувати його витoki, підстави і сенс, щоб зрозуміти соціальне значення відмови від краси. Гіпотеза полягає в тому, що відсутність краси, як її переживає публіка, пов'язана не стільки з некомфортністю споглядання, скільки з відсутністю сенсу в самому спогляданні, тобто з даремно втраченим часом. Закиди стосовно «некрасивого мистецтва» виражають не лише схильність публіки до комфорту і приємних відчуттів; ідеться про симптом розладу відносин між митцем і публікою, про відмову митців від здійснення важливих соціальних функцій.

**Ключові слова:** сучасне мистецтво, краса, функції мистецтва, сприйняття мистецтва, естетичний досвід, публіка.

*...Ні, це нікуди не годиться, це все ще надто красиво.  
Ніхто ж тебе не просить робити щось неодмінно красиве...  
Начхати на красу. Для цього існують дитячі малюнки  
і подарунковий папір в магазинах.*

Анна Говальда. Просто разом

### Вступ

Словосполучення «некрасиве мистецтво» інтуїтивно сприймається як оксюморон. І можна назвати принаймні дві причини цього. По-перше, все ще жива звичка асоціювати мистецтво зі «світом прекрасного»; по-друге, більшість людей сприймає мистецтво як заняття для дозвілля, тобто як щось приємне і привабливе. Підтвердження такої інтуїтивної впевненості ще можна знайти в музеях класичного мистецтва; але, перемістившись у місця експонування сучасного мистецтва, глядач втрачає таку можливість. І одного разу у нього виникає запитання: чому сучасне мистецтво таке некрасиве? Це запитання мені доводилося чути неодноразово. І в цій статті я нарешті спробую дати аргументовану відповідь, послідовно дотримуючись позиції саме глядача, а не творця або критика. Тому не будемо надто поспішно ставати у позу сноба і списувати саме запитання на невігластво публіки, яка, в певному сенсі, є «відсталого», а, по суті, примітивним споживачем. Говорячи про глядача, матимемо на увазі любителя мистецтва, який має певні знання про мистецтво і якийсь досвід його сприйняття (як писав Ж.-Б. Дюбо), але не є учасником ринку мистецьких творів; тобто його інтерес до мистецтва є максимально безкорисливим.

Прекрасне мистецтво (beaux-arts, feine Künste / schöne Künste, fine art), яке існувало багато століть, тепер потрапило в культурну резервацію, поступившись місцем, як кажуть, мистецтву піднесеного (Ж.-Ф. Ліотар), що лише підтверджує вже здійснену відставку краси. Митці, які претендують на статус сучасних, свідомо чи несвідомо уникають найменших натяків на красу, оскільки вона стала недоречною і непридатною, як вони вважають, до вирішення тих завдань, які сьогодні стоять перед мистецтвом. І це очевидно, прекрасне мистецтво вже давно проходить як другий сорт за внутрішнім рейтингом системи мистецтва, хоча має стійкий успіх на ринку мистецьких творів. Причому прекрасне мистецтво подобається практично усім (не викликає огиди), а сучасне мистецтво не подобається нікому, як вважають знавці. Борис Гройс заявляє, що воно і не має подобатись, і «лише тоді є хорошим, коли воно нікому не подобається...» [5]. З огляду на факти це судження не викликає заперечень. Красиве – подобається, некрасиве – не подобається. Але що означає для мистецтва – бути неуподобаним? Чим може приваблювати глядачів мистецтво, яке не подобається? І чому, врешті, відвідувачі виставок сучасного мистецтва залишаються незадоволеними, хоча критики і коментатори твердять, що так і має бути, що це хороше мистецтво?

Публіка здебільшого не схильна вважати свою незадоволеність нормою. Тому у нас є підстави припустити, що краса у мистецтві – не історичний прецедент, а істотна складова, яка забезпечує порозуміння між митцем і публікою. Щоб довести цю гіпотезу, маємо коротко розглянути витoki проблеми, потім проаналізувати деякі філософські обґрунтування доречності відмови від краси і нарешті виявити ті очікування любителя мистецтва, які залишаються незадоволеними.

### Витoki проблеми

Потворне в мистецтві зображували віддавна. Проте існувала заборона на потворність самої форми мистецького твору, що давало змогу мистецтву залишатися незмінно привабливим, попри насиченість образами монстрів, страждань та смерті. Цей закон співвідношення змісту і форми сформулював ще Аристотель для поезії [2], а потім він поширився на інші види мистецтва. Хоч би які жахливі події зображувала поезія, вона має це робити «солодкою мовою». Хоч би які страждання втілювало пластичне мистецтво, воно має зважати на необхідну приемність споглядання. Основоположна праця Шарля Батьо «Витончене мистецтво, зведене до єдиного принципу» (1746) зафіксувала зміну в статусі й настановах мистецької праці: краса остаточно стає базовим принципом мистецтва, який відтепер, з одного боку, націлює на задоволення, з іншого боку, зобов'язує наслідувати красу у природі. Краса і задоволення поєднуються у досвіді сприйняття мистецтва і починають визначати очікування публіки. Тепер можна розмірковувати про враження від репрезентації потворного в пластичному і поетичному мистецтвах, як це робить Г. Е. Лессінг, але не можна заперечити принцип краси (привабливості) [7], який забезпечує саму можливість естетичного споглядання навіть огидних речей. Модерна система мистецтв залишається вірною проголошеному принципу протягом двох століть. На прекрасне мистецтво покладають важливі соціальні функції: втілювати ідеали і цінності, культивувати витонченість почуттів, розвивати навички споглядання. В будь-якому разі йдеться про неодмінний мінімум привабливості, який визначає вибір на користь мистецтва, коли у освіченої людини з'являється вільний час.

Заборону на потворність форми мистецтва було порушено наприкінці XIX ст., красу почали вважати обтяжливим обмеженням творчої свободи митця. І якщо, споглядаючи «Передчуття

громадянської війни» (1936) Сальвадора Далі, ще можна утриматися на хвилі чистого естетичного споглядання мистецької довершеності, то вже зовсім немислимо зробити це стосовно перформасу Марини Абрамович «Балканське бароко» (1997) або мистецьких акцій Сантьяго Сьорра. Красою нехтують відверто і демонстративно. Книга Брендона Тейлора про сучасне мистецтво починається саме з такого спостереження: твори «викликають у пересічного глядача... розгубленість, роздратування і навіть розчарування. Картини, що являють собою чисте полотно чи зображення хаосу; скульптури, які валяються на підлозі і безладно загромождають простір; перформанси, які ніби провокують насильство над тілом або церемонно втілюють передачу інформації, очевидно безглуздої; фільми художні й документальні, в яких дія повторюється, ритуалізовано або зациклено на якійсь нав'язливій ідеї автора, – ось як можна описати ці роботи» [11, с. 9]. Причому місця експозиції цих творів незмінно заповнюються відвідувачами. Що приваблює їх? Які їхні очікування дістають підтвердження? Як нав'язливості безглузлого і жахливого вдається приваблювати публіку? І чому врешті розгубленість і розчарування стають головним компонентом спілкування з мистецтвом? Щоб знайти відповіді на ці запитання, розглянемо основні філософські аргументи, які претендують на пояснення такого стану речей, і з'ясуємо міру їхньої переконливості для глядача.

### Філософське обґрунтування потворного мистецтва

У 70-х роках минулого століття Теодор Адорно припустив, що зміна ставлення до потворного і прекрасного свідчить про зміну самого мистецтва. Він погоджується з Аристотелем: мистецтво вводить потворне у зміст твору, але пом'якшує його вплив на людину привабливою художньою формою [1, с. 71]. Але, на його думку, заборона на потворне у формі мистецтва діяла, допоки Шарль Бодлер і Артюрі Рембо не відмінили її. В мистецькі твори проникає демонстративно жахливе, без натяків на художнє пом'якшення і позитивну альтернативу. Потворне багатократно посилюється художніми засобами; просто неприємне стає нестерпним і нав'язується погляду.

Занурення мистецтва у потворне могло би бути підтвердженням його кінця, що саме по собі логічно. Якщо художня форма розпадається, мистецтво розчиняється в інших формах

репрезентативної діяльності і втрачає притаманну йому автономію. У нього не залишається нічого специфічного, оскільки «візуальність» або «мімезис» не здатні накреслити розділову лінію між художнім твором і відеорепортажем, театральною виставою і різного роду ритуалами. Щоб пояснити здійснений переворот у мистецтві, Адорно залучає діалектику і виводить універсальну формулу: відбувається заперечення заперечення, тобто потворне у сучасному мистецтві заперечує красу форми, яка вже є запереченням потворного у світі. Відповідно, подвійне заперечення свідчить про те, що потворна форма імпліцитно містить у собі прекрасне як жест або відсутній компонент [1, с. 56]. Причому і потворне, і прекрасне можна визначити тільки через протилежність, і тому вони утворюють свого роду історичну єдність. Це означає, що у кожного прекрасного є своє жахливе і що їхнє розрізнення є відносним (формальним). Це також означає, що для мистецтва суттєвим є не прекрасне саме по собі і не потворне саме по собі – важливою є *напруга* між ними [1, с. 71]. В цьому сенсі Адорно погоджується з формальним визначенням прекрасного у І. Канта, одночасно вказуючи на його недолік: це визначення замикає нас у суб'єктивній сфері і не бере до уваги реальність. Однак саме реальність є предметом освоєння у мистецьких практиках.

Реванш потворного Адорно тлумачить як подію не тільки історії мистецтва, а й історії світу, якому це мистецтво належить. Потворне – це вічне повернення до одного й того самого загрозливого факту реального, яке перевищує все, на що здатна впорядковуюча продуктивна діяльність людини, спрямована на здобуття тотального контролю над світом. Проте навіть безмежна влада митця над твором не здатна приховати таку загрозу. Виклик нескореного реального – це вічне джерело прекрасного мистецтва, точка народження прекрасного і потворного.

Отож, мистецтво не повинно бути тільки прекрасним. Заново сформульований закон форми вимагає втілення напруги між прекрасним і потворним. Натомість у сучасному мистецтві помічено іншу тенденцію: потворне повністю поглинає твір, позбавляючи глядача не лише задоволення, а й можливості уважного споглядання.

Адорно обґрунтовує таку тенденцію. Оскільки ми живемо у недовершеному і навіть жахливому світі, бути прекрасним для мистецтва, у будь-якому аспекті, стає подібним до злочину. Вираження незадоволеності життям (потворне) і надання йому прекрасної форми здатні ви-

кликати співчуття до тих, хто реально страждає, а разом з ним і задоволення від довшеної репрезентації та від усвідомлення власної чесноти. І це зрозуміло, адже наявність задоволення від прекрасної форми вказує на витончене почуття, а співчуття – на добре серце [1, с. 75]. Позитивне і негативне формально нейтралізуються внаслідок отриманої сатисфакції, а глядач примиряється з жахливою реальністю. Ось це примирення з реальністю викликає категоричне неприйняття у Адорно. Тільки повний розрив з наявним соціальним порядком має бути стратегією мистецтва; все, що живить ілюзію згоди, має бути відкинуто. Причому слід пам'ятати, що коли відносини прекрасного і потворного у творі позбавлено справжньої напруги, мистецтво перетворюється на кітч, який живиться енергією самозадоволеності й перетворює потворне на бесплотну тінь. Тому все, що сприяє почуттю задоволеності, має бути вилучено з твору. Творіння має бути дійсно потворним, щоб не залишити жодного шансу для використання його в цілях, які сприяють підтриманню наявного соціального порядку. Сюди входить використання мистецтва задля розваги, ідеологічних маніпуляцій та поневолення людини. Претензія красивого мистецтва – це буржуазна претензія [1, с. 75].

### Мистецтво як експеримент

Інший варіант пояснення та легітимації «некрасивого мистецтва» маємо в теоріях, які наголошують на визначальній ролі експериментування у мистецтві. Ця позиція теж видається достатньо переконливою. Вона приписує сучасному мистецтву роль авангарду культури, оскільки дає змогу розсувати людські можливості бачити, чути, мислити. Застиглим стереотипним формам сприйняття це мистецтво протиставляє неординарність підходу, сміливість відмови від звичних схем, радикальну переоцінку можливого і неможливого. Глядач може бути впевнений, що на виставці сучасного мистецтва на нього чекають сюрпризи, і він готовий до них, готовий грати у запропоновану гру. Нав'язливе німе запитання «Хіба це мистецтво?» виникне потім, а цілком щире здивування від непередбачуваного поєднання і розмежування речей, слів, думок здивує тут і тепер. Креативність сучасного мистецтва декого бадьорить і розважає, але у багатьох породжує розгубленість і запитання: все це, звісно, цікаво, але до чого тут мистецтво?

Петер Вайбель пояснює невдачам, що просто закінчилося мистецтво краси, що краса – це історичне поняття. Це означає, що колись митці захоплювалися красою тіла, а сьогодні – це вже предмет індустрії моди та дизайну [3, с. 20]. Краса тіла стала нецікавою для митців тією мірою, якою вона заснована на довершених пропорціях, адже ці пропорції – лише візуальні імітації, які не мають стосунку до реальності, а саме нею належить займатися. Обман імітацій митці змушені долати відмовою від краси тіла на користь «молекулярної краси» або «пропорцій ДНК»; митців більше надихає природа, і тому вони стають дослідниками, уникаючи стратегії спокуси, яка супроводжує традиційне розуміння краси. За таких умов Вайбель вітає починання Дюшана і пропонує його розвинути; а саме – пропонує розширити сферу об'єктів мистецтва не лише за рахунок побутових речей, а й за рахунок об'єктів науки, перетворюючи мистецтво на дослідницький проект. Яку ж роль у такому проекті запропоновано публіці? З одного боку, Вайбель зазначає, що публіка у скрутному становищі: вона не розуміє сучасне мистецтво, і нікому їй допомогти, адже куратори та художники зайняті своїми справами [3, с. 22]. З іншого боку, для мистецтва як дослідження публіка стає нецікавою, оскільки мета митця вже не корелює з очікуваннями реципієнта [3, с. 25]. Хто ходить на виставки сучасного мистецтва, щоб пізнавати світ? Традиційні очікування глядача, визнає Вайбель, – це очікування якоїсь внутрішньої *сили*, яку здатне дати мистецтво. Такі очікування теоретик категорично відкидає як рудимент. Продуктування мистецтвом відчуття внутрішньої сили є хибною настановою, наслідки якої загрожують нашому існуванню, стверджує він. Сила людини – це ілюзія; потрібно визнати власну *слабкість* і зробити відповідні висновки. Знаряддя слабких – винахідливість та блискавична реакція на ситуацію заради виживання – це саме та стратегія, яка потрібна суспільству сьогодні, і мистецтво мусить долучитися до цієї роботи [3, с. 26]. Мистецтво має відмовитися від ілюзії сили заради принципу реальності. Проте найперше питання, яке виникає у зв'язку з оприлюдненням такого дослідницького проекту, це питання про суб'єкта (митця і реципієнта). Можливо «молекулярна краса» передбачає вже не людину, як ми її знаємо, а когось іншого, для кого молекулярні пропорції є однозначно важливішими за людське обличчя? Вайбель дійсно не сприймає оптимізму щодо людини; він не вірить в індивіда як суб'єкта історії. Для нього зразковим

образом людини є «хитроумний» Одиссей, який нібито доводить, що кмітливість і спритність – це інструмент слабких. Мудрість європейської культури нібито полягає в тому, що вона колись зробила ставку не на силу, а на слабкість людини, тому розвивала розум і технології як важливий інструмент у боротьбі з обставинами [3, с. 26]. З цього випливає, що раціоналізоване дослідницьке мистецтво є закономірним продуктом розвитку європейської культури. Проте маємо зауважити, що так і залишається незрозумілим, звідки слабка людина може здобути вольовий ресурс для того, щоб виступити проти обставин життя, перехитрити сильнішого? Що може дати їй надію, що такі зусилля не будуть даремні? Відповідь є очевидною: таку надію традиційно давало мистецтво у досвіді прекрасного. Якщо *людську* красу відправлено у відставку, що зможе заповнити новоутворену порожнечу?

Інший варіант тлумачення мистецтва як експериментування пропонує Ален Бадью [13]. Він теж у центрі уваги тримає відношення мистецтва до реальності. Мистецтво завжди створює нову реальність, яка існує паралельно до реальності, в якій ми живемо. Нова реальність, створена мистецтвом, – це не просто щось інше в ряду того, що вже існує, наголошує Бадью; це є фрагмент життєвої реальності, в якій припиняється дія існуючих законів. Утворюється місце (інсталяції чи перформансу), яке головним чином засвідчує можливість припинення дії законів звичайного світу і не пропонує певних альтернатив. Зауважимо, що розгубленість глядача перед мистецьким об'єктом є чудовою ілюстрацією цієї тези. Глядач буквально не знає, що робити, адже випробувані схеми сприйняття не діють, а нових не видно. Отож розгубленість глядача маємо тлумачити як емоційний еквівалент відміни дії універсальних законів.

Формалізація місця, таким чином, стає відкритою можливістю експериментування в локальному просторі і доказом можливості експериментування з реальністю взагалі. В цьому полягає призначення сучасного мистецтва. Але варто звернути увагу, що ті уроки, які мистецтво дає глядачеві, орієнтовані не на усвідомлення слабкості людини, а на відкриття можливостей, про які людина не знає у повсякденному житті. Це очищує ставлення глядача до майбутнього від химер невідворотності і підкорення та сповнює його довірою до майбутнього. Бадью нагадує, що негативність сама по собі породжує розчарування і не здатна привабити значного числа адептів. Тому має бути баланс захоочення

до змін і відчуття стабільності. Мистецтво відміння дію законів лише у локальному просторі, а це означає, що людина усвідомлює себе в будь-якому разі підстрахованою чинним порядком. Коли ж негативність поглинає відмінність між мистецтвом і реальністю, ситуація стає загрозливою.

Отже, принцип реального, що спрямовує мистецтво до істини, а не краси, може діяти по-різному: 1) кидати тінь підозри на красу і відмовляти мистецтву в чарівності; 2) або інтерпретувати чарівність мистецтва як передчуття революційної дії. Питання в тому, якою мірою глядач готовий прийняти приготовлені йому ролі, стати хитромудрим Одиссеєм або романтиком-революціонером. Схоже, що в будь-якому разі художники і коментатори мистецтва здедільшого вирішують свої завдання, а доля розгубленого любителя мистецтва залишається під питанням.

### Про любителя мистецтва

Представлені теорії, безумовно, мають значення для розуміння того, що відбувається у мистецтві. Їхній загальний недолік у тому, що вони переважно виражають позицію теоретика мистецтва і самого художника, але не позицію реципієнта (публіки).

Якщо ми домовились дотримуватися позиції любителя мистецтва (публіки), доведеться визнати, що такі пояснення не є переконливими. Більшість любителів мистецтва так і залишиться при своїх сумнівах. Чому? Тому що для публіки саме запитання «Чому сучасне мистецтво некрасиве?» має інший смисл, аніж той, на який посилається знавець. Уявімо ситуацію: дитина запитує, чому люди помирають. А їй пропонують розгорнуте пояснення вмирання як фізіологічного процесу, говорять щось про несприятливу екологічну ситуацію або війну. Невідповідність запитання і відповіді є очевидною. Запитання має екзистенційний, а не біологічний чи соціологічний сенс. Публіка сьогодні – це теж дитина, яка відчуває розгубленість перед творами сучасного мистецтва. Вона намагається зрозуміти, прислухаючись до компетентних коментарів, але результати не вражають. Коли ж відвідувачеві виставки прямо кажуть, що мета сучасного мистецтва полягає в тому, щоб довести його до стану розгубленості, ситуація стає безнадійною. *Глядач явно ставить запитання про сенс твору як про сенс своєї присутності тут, а не в якомусь іншому місці. Навіщо я тут? Щоб відкрити істину шляхом занурення в огидне і безглузде?*

Побачити технічні можливості нових електронних носіїв? Пробудити в собі революційний дух? Думаю, що весь цей перелік не вказує на те, чого очікує глядач. Йому йдеться про *силу*, відчуття якої здобувають завдяки мистецтву. Відомий вислів «краса – це обіцянка щастя» (його приписують різним авторам) певною мірою виражає цю ідею. У публіки щонайменше має бути задоволення від спостереження мистецьких об'єктів та перебування у мистецьких просторах. Але, щонайбільше, вона має здобути непересічний досвід переживання моменту свого життя.

Хтось буде справді щасливий, відчуваючи комфорт, який випромінюють прекрасно оформлені речі та інтер'єри. Хтось буде щасливий від того, що виконує культурну програму, реалізує себе як освічену людину з витонченим смаком. Ще хтось буде щасливий від того, що через мистецькі твори йому являється істина його життя у безпосередній і переконливій формі прекрасного почуття – виняткової повноти та інтенсивності моменту життя (Дж. Дьюї). Останнє, ми переконані в цьому, є вищою формою досвіду – естетичним досвідом. «Естетичний досвід є глибокою і природною людською потребою, яка у разі розчарування у сфері високого мистецтва буде шукати задоволення в іншому місці» [13, с. 236].

Найчастіше різноманітні задоволення поєднуються в душі любителя мистецтва і вищої точки досягають у естетичному досвіді. Для естетичної задоволеності необхідним є миттєве ототожнення з твором чи ситуацією, релізація схильності, яка надає безпосередньої значущості моменту, без рефлексії у запитаннях і відповідях. Звичайною мовою це можна виразити так: моє життя чудове тут і зараз, і буде в подальшому кращим, більш яскравим і насиченим, якщо я перебуватиму поряд із такими предметами і в такому місці [14]. Миттєве переживання тотальної задоволеності своїм існуванням робить недоречним будь-яке запитання. Саме тому традиційне мистецтво є прекрасним, а не тому, що на ньому зображені гарненькі обличчя і букети. Селяни Пітера Брейгеля є прекрасними без жодного натяку на миловидність; в їхніх зображеннях можна відчути дивовижне одкровення про спорідненість кожної людини з родом людським, про позачасовий сенс повсякденних людських справ, у ритмі й повторюваності яких мешкає краса вічна. Скептично налаштований читач запитав: але ж не всі любителі мистецтва захоплюються картинами Брейгеля? Чи означає це, що вони не є прекрасні? Відповідаю: ні, не означає.

Стосовно класичного мистецтва діє консенсус (між митцями і публікою) щодо безумовної краси творів у музеї, тому одиничне враження не може спростувати цієї істини. Навіть якщо більшість не розуміє краси мистецьких шедеврів, це не може вплинути на їхній статус як прекрасних у наявних соціальних умовах. Щоправда, в класичному мистецтві, і в картинах Брейгеля зокрема, немає нічого, що могло б заперечити можливість позитивного враження (потім чи у когось іншого).

Спадає на думку розповідь Поля Валері про те, як він відвідував таку мистецьку скарбницю, як Лувр [4]. Роздратування і розгубленість виникли у нього через низку зовнішніх стосовно мистецтва причин. Це насамперед – умовності, які обмежують поведінку відвідувачів, та штучне нагромадження творів у залах. Усе це заважає сприймати твори, а роздратування виникає через неможливість реалізувати своє очікування краси. Твори самі по собі залишаються безумовно прекрасними, але через певні обставини не вдається насолодитися їхньою красою. Існує консенсус між відвідувачем і музеєм.

Ситуація відвідувача виставки сучасного мистецтва є іншою. Глядач не сподівається побачити красу, але стає так само розгубленим і роздратованим; незадоволеність переслідує його на кожному кроці, перед кожним експонатом. Що тут є причиною негативних відчуттів? Які очікування не справилися? Беру на себе відповідальність стверджувати, що любитель мистецтва прагне, з одного боку, зрозуміти, що відбувається в мистецтві, якого він не розуміє і яке неможливо зрозуміти, як кажуть фахівці. З іншого боку, запитання щодо ситуації у мистецтві живиться іншим запитанням: яке значення для його існування має те, що відбувається у сучасному мистецтві? Чому важливо зрозуміти це мистецтво?

У цьому контексті «розуміти» означає мати *досвід*, який знімає потребу в поясненнях. Саме тому посилання коментаторів на політичне, ігрове (розвага) чи пізнавальне значення творів не переконують і не можуть компенсувати незадоволеності. Наша культура має окремі інституції для пізнання, розваг і політичних маніфестів. Отож, інтерес до мистецтва як окремої інституції має впливати з чогось особливого, притаманного тільки йому. Ключова потреба, довкола якої формувалося модерне поняття мистецтва, – це потреба в красі як чуттєвій оприбутності сенсу в речах і подіях. Саме у красі,

починаючи з Нового часу, сконцентровано відмінність мистецтва від науки, розваг і політичної діяльності. І хоча краса трапляється не лише у мистецтві, специфіка останнього полягає(ла) в тому, щоб затримати прекрасні миті, зробити почуття прекрасного відкритим для спостереження, відтворення і наслідування. Саме тому питання «некрасивого мистецтва» дорівнює питанню «навіщо я тут?». Йдеться не лише про сенс твору, а й про сенс витрачання часу і сил. Смысл твору і смысл присутності утворюють нерозривне ціле. А це означає, що глядач не може бути пасивним споживачем; мистецтво вписується у його життя як *нон-сенс* або *сенс*, як *втрачений* або *здобутий час*. Прекрасно, коли мить у своїй значущості дорівнює сенсу життя. Прекрасно тому, що це варто було побачити, пережити, зробити! І хоча неможливо напевне сказати, чому власне «варто», цінність здобутого досвіду від цього не зменшується.

### Мистецьке і людське

Задоволення, обіцянку щастя, почуттєву терапію сьогодні, як здається, знято з порядку денного мистецтва. Ці функції присвоїла собі масова культура. Тому глядач ніби має визнати існування потворного мистецтва як необхідну альтернативу. Але, можна припустити, глядач не готовий зануритися у темні нетрі жахливого, бентежливого і деструктивного. Має бути відчуття сенсу такого занурення, не обов'язково вираженого у словах, але очевидного і безумовного. Саме з відчуттям сенсу у «некрасивому мистецтві» є проблема, попри наголос на концептуальних настановах митців. Воно тому і некрасиве, що позбавлене необхідного суто мистецького сенсу. Звичайно, мови немає про те, щоб писати і конструювати щось гарненьке, миловидне і заспокійливе; краса раптово спалахує на руїнах розкішних будівель і занедбаних помешкань, звучить у ритмах рутинного життя і банальних розмовах. Мистецтво шляхом формалізації (А. Бадью) дає можливість вихопити цю миттєву красу з потоку життя і переконатися, що цей світ, попри всю його недосконалість, все ж таки створений для людей і відгукується на їхні потреби. Глядач як любитель мистецтва шукає такої миті, яка знімає питання про сенс, тому що враз пропонує всі відповіді, на всі поставлені й непоставлені запитання. Чудово цю думку висловив Елі Фор: «Історія будь-якого митця, будь-якої школи, вся історія мистецтва спрямовується і обумовлюється цією драмою, яка диктує одвічне бажання утримати життя

світу, яке щохвилино вислизає від нас, в образі, спроможному раз і назавжди надати життю визначеності» [11, с. 21]. Сенс мистецтва полягав у тому, щоб наповнювати наше існування живим відчуттям сенсу, або миттєво здобутого відчуття порядку і впевненості.

Хоча тип художника, який геройськи рухається невідомими світами, й тип любителя мистецтва, який безстрашно слідує за ним, є привабливими і достатньо популярними, маємо визнати, що прагнення самого по собі нового є безглуздим. Нове має отримати санкцію з позиції людських цілей. Адже мистецтво – не про митця, а про людину в кожному митці, коментаторі, глядачеві. Розлад у стосунках останніх, імовірно, коріниться в ширшій перспективі людського існування. Прекрасне мистецтво пропонує погляд на світ, у якому безформне й огидне постає як відхилення всередині цілком довершеного світу. Тому будь-яка художня подія світиться надією, «обіцянкою щастя». Чи можна вважати це шкідливою ілюзією? Думаю, що ні. Адже чим кращою є альтернативна пропозиція, коли глядачеві пред'являють розпад як реальність і природну норму? Глядач інстинктивно відкидає такий погляд, не вірить ні митцю, ні критику, прагне знайти шанс для свого – людського – у цьому світі.

Плідний підхід до цієї теми запропонував Тьеррі де Дюв [7]. Він обґрунтовує думку, що мистецтво виконує важливу роль у житті суспільства: воно бере участь у проектуванні форми людського, меж людяності. Важко заперечити, що ключовим у сфері мистецтва було і залишається естетичне судження; мистецький твір передбачає судження (оцінку) й отримує свій статус (стає твором) унаслідок такого судження. Хтось вирішує, що це чудово і що це можна назвати мистецьким твором. І разом з таким рішенням реалізуються припущення щодо існування подібних (родових) здатностей у людей. Згідно з І. Кантом, естетичне судження апелює до «загального почуття» (*sensus communis*), тобто ґрунтується на припущенні необхідного консенсусу: будь-яка людина здатна в принципі пережити те, що зараз переживаю я. Більше того, це переживання не є випадковим і гідне уваги та відтворення. Твердження «це мистецтво!», промовлене експертом, з одного боку, звучить як вимога згоди, з іншого боку – задає форму людського почуття. Якщо ти як глядач не розумієш (не відчуваєш), у тебе з'являються підстави задуматися про власну неповноцінність або ж припустити, що наступного разу вийде.

Неготовність глядача визнати тавтологію потворного за норму в наявному соціальному контексті викриває віру людини у себе, інтуїтивне відчуття здатності розділити почуття іншого, стати причетним до неясно означеної спільності. Нас хвилює сила, прихована в стародавньому ідолі, хоча нам нічого не відомо про його творця. Здатність не шукає підтверджень, вона містить їх у собі і визначає комунікативну відкритість. Здатність людини до «вселенської солідарності» (Е. Фор) [11, с. 19] належить до кращих історичних здобутків цивілізації, і вона може бути відмінена разом з відставкою краси, адже втрачається предмет спільного плекання, шанобливої передачі від однієї людини до іншої. У зв'язку з цим Тьеррі де Дюв зазначає, що на експертів у сфері мистецтва покладено особливу відповідальність: що вони вважають мистецтвом, те врешті-решт має стати людським виміром почуття. Глядач сьогодні спонтанно чинить опір тиску «дегуманізації» (Х. Ортега-і-Гассет), безнадійним мистецьким тавтологіям потворності, оскільки вони викреслюють саму людину як предмет і суб'єкт спостереження. Причому у кожного глядача є «секретна зброя» – іронія. Він може всі лячні моменти перетворити на гру, комедію, розвагу.

На відміну від класичного сучасне мистецтво переповнене тавтологіями, хоча скрізь говорять про його семіотичну переваженість. Проте воно несе однозначні повідомлення: бруд – це бруд, біль – це біль, страх – це саме страх. Жодна ідеалізуюча метафора не повинна потрапити в цей світ тотальної негативності. Під прапором відмови від краси ведуть боротьбу з «ідеалізмом» почуттів. Все видиме втрачає додатковий вимір бажаного і належного; утворюється одномірний простір того, що є, тобто – гіперреальність деструкції і потворності. *Вільним* митцем керує страх – краси, чарівності, витонченості, оскільки це тепер є ознаками гламурності, і, водночас, його переслідує страх розпаду, невизначеності у самому житті. Стирання облич на картинах Френсіса Бекона та гібридні тіла в інсталяціях Софі Калль свідчать про руйнування людського в мистецтві і в житті і, разом з тим, сприяють його руйнуванню. *Мистецьке і людське конфліктує в душі митця*. Номіналістичний ефект тематизації потворного є очевидним: митець свій страх переносить у мистецьку реальність, змушуючи глядача спостерігати те, чого б він волів ніколи не бачити у своєму житті. Таким чином любителю мистецтва нав'язують дезінтегративну модель існування: все,

що приваблює, – це ілюзія, все, що викликає огиду, – це реальність. Глядачеві пропонують те, що не містить жодного «разом», «спільного почуття», тому що мистецтво, яке зловживає негативністю, не може бути предметом бажання для більшості. Замість осмисленого і ушляхетненого мистецтвом погляду маємо око відеореєстратора, або нескінченний жест прощання з надією; і цілком можливо, що це є прощанням з людиною, яку ми знали дотепер і якою опікувалося класичне мистецтво.

Нестримне бажання митця здолати будь-які межі творчості підводить нас до питання про властиво людське. Ми відчуваємо страшне змішання того, що раніше було відокремленим (людське/нелюдське) і забезпечувало певність існування. Щоправда, щось від цієї певності зберігається і тепер у потоці повсякденного життя. Тому любитель мистецтва, як Поль Валері, з радістю залишає непевний мистецький світ і констатує, що на вулицях міста все ще можна безпомилково розрізнити людські тіла і речі, побачити привітні людські обличчя, відчувати таємничу притягальність краси світу. Це саме той випадок, коли довіра до здорового глузду стає рятівною.

### Епоха непевнених

Відмова від краси у мистецтві постає як вимушений крок з боку художника, оскільки дає змогу проводити розрізнення між мистецтвом і кітчем, мистецтвом і рекламним гламуром. Проте, якщо тавтологія всього деструктивного і банального перетворюється на основний принцип мистецтва, художні акти починають руйнувати образ людського (спільний, значущий для кожного). Це дезорієнтує і пригнічує. З тією ж силою, з якою прекрасне мистецтво зачаровує погляди і дає змогу пережити, нехай лише в уяві, щось подібне до «обіцянки щастя»; так само потворне мистецтво робить недоречною будь-яку радість і зусилля жити, адже нічого в ньому не натякає на можливість іншого порядку. В такому мистецтві неможливо заховатися від жахливих аспектів реальності, але також неможливо здобути наснагу до нового життя. Небеса, як кажуть, пусті; мистецтво показує світ як смітник, а публіка перебуває у деморалізованому стані. На такому фоні приготування супу з Ріркритом Тіраванія (звичайна дія) сприймається як одкровення, не кажучи вже про грандіозний перформанс Марини Абрамович «У присутності

митця» (2010). Мистецтво спонтанно повертається до осмислення людського в людині.

Втечу від краси можна витлумачити як симптом. Втрачено загальну перспективу бачення життя, тому доводиться занурюватися у тактичні розробки окремих ситуацій. Популярне слово *challenge* теж вказує на загальний режим існування як потерпання від викликів. Цінності набуває вміння пристосовуватися, а не ставити цілі. Тому стає непотрібною ідентичність як така: чим її менше, тим кращі наші адаптивні можливості. Непотрібними стають універсальні істини, адже жити доводиться від події до події. Цінності визнають вигадкою, адже вони зобов'язують до чогось більшого, ніж локальні взаємодії. Таке позитивне мислення (в сенсі «реалістичне») полонило мистецтво, і міркування Петера Вайбеля про людську слабкість засвідчують це. Запропоновану життєву настанову я б швидше порівняла з образом сталкера у фільмі Андрія Тарковського. У сталкера немає грайливого завзяття, яке потребує неабиякої впевненості у собі, але багато страху і приниженості обставинами існування. Окремі успіхи у боротьбі з підступною реальністю не надихають через те, що досвід стає фікцією: те, що було вчора, вже не згодиться сьогодні. Можна впевнено стояти тільки тут-і-зараз на маленькому клаптику землі, який завтра вже стане небезпечним. Схильність сучасного мистецтва до тавтології потворного (погане – це насправді погане) втілює настрій розгубленості, який подається як доля. Можна згодитись, що таким способом просувається «ідеологія непевності» (І. Лисий) [9], яка й живить атмосферу нерозуміння довкола сучасного мистецтва.

Тавтологічність негативних мистецьких повідомлень перетворює людину на істоту, яка втрачає здатність до самовизначення. І це зрозуміло, оскільки для самовизначення потрібен світ, начерк простору, в якому належить рухатися і в якому цілі, поставлені людиною для себе, тобто ідеали, мають забезпечити базові орієнтири і наснагу, що формуються не випадковим зчепленням подій, а *силою* людської здатності мислити і почувати. В цьому протистоянні доли полягав грандіозний задум Просвітництва. Наукова думка розбудовувала відкриті для розумової дії простори світу – природного та історичного: прекрасне мистецтво забезпечувало віру у позитивний результат. Мистецтво ставало суперником життя, даруючи обіцянки, які контрастували з нудною і безпросвітною дійсністю; і не лише в режимі анестезії, а й у режимі



натхнення. Якщо «натхнення» замінити на «втіху», «розвагу», отримаємо формулу маскультури. Схоже, що саме ця підстановка стала наріжним каменем для сучасного мистецтва. Дизайн «красивого життя» отримав культурну протизвагу у вигляді «некрасивого мистецтва». Але як бути любителю мистецтва в цій ситуації? Ставати істориком мистецтва, якого цікавлять причини, а не почуття? Якщо завданням мистецтва є розчарувати глядача стосовно світу, створеного людьми (авангард), і стосовно людських істот як спроможних виправити ситуацію (постмодерн), ілюзорною стає привабливість і цінність самого мистецтва.

У зв'язку з цим хочу нагадати позицію лауреата Нобелівської премії (2015) Світлани Алексієвич. Записуючи реальні історії людського життя, вона десятиліттями перетворювала ці історії на книги, а одиничні події – на спільну історію людей. У своєму багаторічному дослідженні людських доль письменниця доходить висновку: щоб жити, потрібен «ідеалізм» [6]. Це твердження нагадує висновок Бадью про те, що нам, у нашу епоху заперечення єдиного, потрібний новий платонізм. Потреба підтвердження реальної сили людини та віра у позитивний результат людських починань надавали значення мистецтву в минулому і, будемо вірити, визначає його статус сьогодні. Негативність сама по собі є непродуктивною (сучасній людині і так не вистачає впевненості); а чарівне і привабливе, яке виробляється сьогодні в надмірних масштабах, лише маскує проблему. Тому надія на силу мистецтва у наведених мостів між людьми, подіями і об'єктами – не випадкова примха необізнаного глядача. Питання в тому, що обирає митець: перетворювати все видиме на сигнал загрози чи насичити його передчуттям відкритих можливостей.

Можливо настав час говорити про мистецтво як екологічний чинник. Мистецький авангард початку ХХ ст. прагнув зруйнувати інститут мистецтва, з його, як вважали, хибними приписами. Сьогодні об'єктом руйнування став сам сенс подібної руйнівної діяльності, тобто людський сенс. Але брак сенсу, засвідчений інстанцією сенсу, – це не тільки смерть Бога, це смерть людини як істоти, здатної до самовизначення. Це безумовна поразка.

Ліквідація людського у мистецтві – як сенсу і форми – є причиною нерозуміння сучасного

мистецтва і німотного запитування про красу. В цьому виражається безсилля епохи і її мистецтва, оскільки вони не спроможні запропонувати нічого схожого на надію. Отож, міцніше підозра, що «молекулярна краса» Вайбеля взагалі не передбачає людину як реципієнта, натомість реальні людські істоти чекають підтримки і позитивних сигналів. Сам по собі твір мистецтва – це вже людське досягнення, це прецедент, що приваблює інших обіцянками: подивись, у мене є що тобі показати і сказати, від чого твоє життя стане трохи кращим – більш розумним, більш повноцінним і правдивим. Подивись на світ, як я, і ти побачиш щось важливе (істину) і, водночас, наснажливе (красу). Якщо такого не відбувається, спілкування з мистецтвом стає схожим на відвідування виставки потвор, які цілком реальні й незвичайні; вони викликають почуття здивування, але це не те здивування, на яке завжди було спроможне мистецтво. Безумовно, якщо митці прагнуть бути критиками і дослідниками – психологами, соціологами, біологами, політиками, – вони можуть це робити. Проте митцями їх робить не це, а здатність бачити рятівне і надіхаюче там, де панує суцільний безлад. І якщо цей безлад глядачеві пропонують як доконану істину існування, він інстинктивно відсторонюється і не вірить тому, хто це називає досягненням (мистецтвом). Чим кращий інстинктивний страх за інстинктивне притягування? Краса передбачає складніше почуття, яке пов'язує нас з тим, якими ми могли б бути, додаючи кінець події і власного існування. Тому скорбота прекрасного «Лаокоона», можливо, «лінива і не глибока» (В. Шаламов. «С моей тоской, сугубо личной...»), але цьому творінню неможливо відмовити в одному: воно втілює те, що перевершує будь-яку людську скорботу і біль.

### Висновок

Закиди щодо «некрасивості» сучасного мистецтва виражають не лише схильність публіки до комфорту і приємних відчуттів; ідеться про симптом розладу відносин між митцем і публікою, на підставі відмови митців від здійснення важливих соціальних функцій – розробки ідеального аспекту існування («обіцянка щастя») та заохочення до його вітворення. Все це робить відмову митців від краси проблемою для суспільства в цілому.

## Список літератури

1. Адорно Т. В. Эстетическая теория / Теодор Адорно. – М. : Республика, 2001. – 527 с.
2. Аристотель. Поэтика / Аристотель // Аристотель. Сочинения в четырех томах. – М. : Мысль, 1983. – Т. 4. – С. 645–680.
3. Вайбель П. Curators Terms (Словами куратора) / Петер Вайбель // 10 + программных текстов для возможных миров. – М. : Логос/Гнозис, 2011. – С. 11–28.
4. Валери П. Проблема музеев / Поль Валери // Валери П. Об искусстве. – М. : Искусство, 1976. – С. 205–208.
5. Гройс Б. Что такое современное искусство? / Борис Гройс // Митин журнал. – 1997. – Вып. 54. – С. 253–276.
6. Дьякова Е. Светлана Алексиевич. Всем мужества идеализма [Электронный ресурс] / Елена Дьякова // Новая газета. – 2015. – № 143. – Режим доступа: <http://www.novayagazeta.ru/arts/71337.html>. – Заглавие с экрана.
7. Дюв де Т. Глокальное и сингуниверсальное [Электронный ресурс] / Тьерри де Дюв // Художественный журнал. – 2011. – № 84. – Режим доступа: <http://permm.ru/menu/xzh/arxiv/84/terri-de-duv.html>. – Заглавие с экрана.
8. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Г. Э. Лессинг // Лессинг Г. Э. Избранные произведения. – М. : Худож. лит., 1953. – С. 385–516.
9. Лисий І. Я. Ідеологія непевності (до постановки проблеми) / І. Я. Лисий // Наукові записки НаУКМА. – 2015. – Том 167: Філософія та релігієзнавство. – С. 8–16.
10. Тейлор Б. ART TODAY. Актуальное искусство 1970–2005 / Брендон Тейлор. – М. : СЛОВО / SLOVO, 2006. – 256 с.
11. Фор Э. Дух форм / Эли Фор. – М. : MACHINA, 2002. – 240 с.
12. Шустерман Р. Прагматическая эстетика: живая красота, переосмысление искусства / Ричард Шустерман. – М. : Канон+, 2012. – 408 с.
13. Badiou A. Contemporary art [Electronic resource] / Alain Badiou // Alain Badiou & Judith Balso. Contemporary art: considered philosophically and poetologically. European Graduate School Video Lectures. – 2014. – Mode of access: <https://www.youtube.com/channel/UC1NpRGow8myrWo0Mqp6DOg>. – Title from the screen.
14. Nehamas A. On beauty and Judgment [Electronic resource] / Alexander Nehamas // The Threepenny Review. – 2000. – Issue 80. – Mode of access: [https://www.threepennyreview.com/samples/nehamas\\_w00.html](https://www.threepennyreview.com/samples/nehamas_w00.html). – Title from the screen.

## I. Bondarevska

UNBEAUTIFUL  
ART

*The article deals with the fate of beauty in contemporary art from the point of view of a recipient, not an artist or curator. The starting point of research was the fact that a visitor of contemporary art exhibitions often asks, «Why is contemporary art so unbeautiful?» After rejecting prejudice to the naivety of this question, we examine its origins; the reasons and the meaning that can contribute to a better understanding of the social consequences of abandonment of beauty. The main hypothesis of the study is that the lack of beauty is connected not with uncomfortable contemplation but with the lack of the sense of contemplation that is with the wasted time. It is argued that the philosophical (Theodore. W. Adorno, Alain Badiou) and art (Peter Weibel) justification of refusal of beauty in art is not relevant because it does not match the art lovers' expectations. The viewer's frustration and confusion indicates the absence of such experience, which completely eliminates all the questions and the need for justification. This experience might be a perception of art as entertainment or the status (cultural) ritual, but it is a socially recognized form of aesthetic experience. Aesthetic experience embodies the completeness of life and the importance of the moment here and now, so as producing not beauty's charm (glamor) but an essential need of human existence. The author states that forms of "unbeautiful art" express not only that the public is inclined to comfort and good feelings; it is a symptom of a relationship disorder between the artist and the audience; the artists refuse to implement their important social function.*

**Keywords:** contemporary art, beauty, art, perception of art, aesthetic experience, audience of art.

*Матеріал надійшов 29.02.2016*