

*Олексюк С. Б., аспірантка, Інститут філософії
ім. Г.С. Сковороди НАН України, м. Київ, Україна*

«Реальне-ідеальне» та його співвідношення в перформативних мистецтвах

Поряд із більшістю суперечливих питань, що мають місце у процесах осмислення мистецтва в XIX-XX сторіччях, особливою спадковістю позначене звернення до дихотомій реального та ідеального, видимого та уявлюваного, можливого та дійсного, та їхнього стосунку до поняття істини – звернення, що завчасно постає конститутивним як для формування внутрішнього поля самої мистецької практики, так і для формулювання її співвіднесеності з практикою життя.

Вже в античній філософії наявне виділення цих понять: Аристотель у «Метафізиці» формулює категорії можливості та дійсності, виводячи при цьому неможливість наближення до «істинного буття, тобто *ousia*, (...) не враховуючи подвійності всього суцього». Поняття об'єктивної реальності Локка, введене у XVII ст. та зосереджене на емпіричному – чуттєвому – пізнанні, скеровує, вочевидь, роздуми про мистецтво просвітників та стимулює появу нового європейського напрямку, названого естетикою. Вміле співвіднесення природи та ідеалу, укорінення дійсності в реальному світі є вартісним шляхом для митця, повчає Дені Дідро. Інакше бачили речі романтики: у Шиллера, приміром, почуття можливості розглянуто, перш за все, як естетичне почуття, бажання уяви, а не розуму, який турбується про здійснення; досконале взаємопроникнення та возз'єднання рядів реального та ідеального утворює красу та мистецькі твори як виокремлення форм прекрасних речей подібно до всіх речей як форм абсолюту у «Філософії мистецтва» Шеллінга. Герменевтична філософія в особі Гадамера прагне примирити дійсне та уявне, говорячи про відбуття, або ж здійснення, сповнення, звершення. Близькість уявного та дійсного, а також доступність, «сповіщуваність» такої згоди можлива завдяки вдалому фіксуванню переживання та знаходженню влучних методів його передачі, збереження безпосередності та процесуальності почуттів, закріплення їхньої невловимої природи у здатну до передачі та відчутну, повторювану структуру як бажання затримати змінну чуттєвість. Саме принципову по-

вторюваність структури, що стверджує постійність, Гадамер долучає до неодмінних характеристик завершеної та перетвореної в структуру гри, яка тим самим досягає рівня ідеальності та стає мистецтвом.

Яким же чином стосуюнок між можливим та дійсним віднаходить свій прояв у сучасних практиках мистецтва? Видається, що напрочуд доречними стали б тут мистецтва перформативні. Вибір не є випадковим: саме цей жанр у розстиланні власної художньої події оголює таке онтологічне співіснування двох світів – світів можливого та дійсного – що виводить на перший план характерну модальність побутування актуального мистецтва з позиції розділення реальне-ідеальне (видиме-уявлюване, дійсне-неможливе) та власною внутрішньою структурою щоразу погоджує онтологічний розпад, спровокований, якщо слідувати за Ваттімо, ще Аристотелем та вперше залагоджений Гайдеггером на початку XX століття.

*Петрова О. М., д-р філос. н., професорка кафедри культурології,
Національний університет «Києво-Могилянська академія»,
м. Київ, Україна*

«Звільняючий ефект» українського мистецького радикалізму

Но ты, художник, твердо... знай,
Где стерегут нас ад и рай...
А.Блок

Доповідь присвячено «звільняючому ефекту» українського радикального мистецтва як ілюзії щодо бунту проти усталених моральних та художніх засад, а по суті – прояву плебесзації мистецтва та модифікованої «совковості» на початку XXI століття.

Ключові слова: радикалізм, плебесзація духовності, табуйоване, нонконформізм.

Мистецтво XX століття сформувалося за принципом постійного оновлення – рух все, результат – відносно ціннісний. Близькість та нерозривність пекла та раю, професіоналізму та дилетантства маргіналів, художній смак та несмак – все міксувалося, мінялося місцями та ціннісними оцінками, особливо після «звільняючого ефекту» Дюшанового «Пісуару».

Вільний вибір митцем власного творчого річища (граничного суб'єктивізму та алогізму) – той контекст, в якому поч. ХХІ століття опанував та привласнив спадщину (філософські та методологічні підходи) ХХ століття, точніше – авангардизму та постмодернізму.

Українське мистецтво поч. ХХІ ст. розуміється розвиненою, багатокореневою системою, генеза якого сягає глибини етнічної свідомості, усталених засад естетичних та моральних цінностей, традицією щодо втілення «ейдосів» (як образів світу), а також зображення вимірів неусвідомленого (фантомів пристрастей, що не підвладні раціональному поясненню). Мистецтво модернізму та постмодернізму навчилося на рівні найделікатніших сигналів, що йдуть із зони непізнаного, ловити та записувати знаки, символи, натяки футурологічних можливостей інтуїтивної сфери як батьківщини ілюзій. В.Кандинський колись зауважив, що свідомість людини не велика і не мала, але лише в ній існують світи.

Яке саме місце у цій багатоповерхівці, що зветься сучасним мистецтвом поч. ХХІ століття, займає візуальна актуальність українського радикалізму? Чим скористалися вони з генетичного колодязя тисячолітньої мистецької традиції? Якою є ідеосфера, іконосфера, аудіосфера тих митців (представників так званого «актуального мистецтва»), які полюбляють розвиватися на узбіччі вічності, на маргінесах буття? Чи є у мистецтві «радикалів» відвага самопізнання, пафос відкривачів нових духовних територій? А, може, усталені пошукові моделі, притаманні творчій особистості, затьмарено(захарашено) програмою «нового варварства» та установкою на «шок» попри все.

Наприкінці ХХ – в першій чверті ХХІ століття в українській картині світу давно вичерпано той пафос супротиву системі соціалістичного (будь-якого іншого) минулого мейнстріму, який живив протестний екстаз художників, що входили до мистецтва у 1989 – 92 роках. Тотальна творча свобода, яку покоління митців 1995 – 2010 рр. не виборювало, а вільно користувалося, мусила б поставити перед прихильниками «мистецького радикалізму» нові завдання. Але цього не сталося.

У спробі типологізувати художню практику (з аналізом конкретних візуальних проектів 1995 – 2012 рр.) виокремлюємо наступне:

- процес пізнання та аналізу заміщено абсолютизацією хаосу (безсенсовністю пошуку та логіки);

- розхитування змістів, зазирання у табуйоване;
- принцип реконструкції у формах глумливого сміху, пародійної карнавальності;
- плебеезація сюжетів (малоцінки), антисоціальність;
- пафос цинізму, безуверства, жорстокості;
- установка мистецтва на «шок» (підривне, образливе для гідності глядача мистецтво);
- заперечення категорії прекрасного;
- пропаганда потворного – сміття буття;
- профанізація моральних засад (релігійних, суспільних);
- маразмвання, фекалізація;
- небажання бути зрозумілим.

Усе це в статтях, каталогах, програмних документах художніх проектів подається як «нонконформізм», хоча його переродження у новітній мейнстрім та комерційно-прибуткове мистецтво відбулося ще на межі ХХ – ХХІ ст.

У сформованого прошарку неосвічених нуворишів, на нерозбірливий смак яких, охочих до екзотики та гострих збудників, переважно розраховані проекти радикальних художників («Мавпи» І.Чічкана, скабрезні сцени В.Цаголова, проект «Українське тіло» з Центру візуальної культури НаУКМА), це мистецтво викликає інтерес та підтримку. Але з огляду на весь масив мистецької продукції, яку сьогодні в духовному бюджеті має українська культура, вузька сфера «радикального люмпенізованого мистецтва» виглядає тонкою плівкою мастила (бруд), що завжди плаває на поверхні навіть найчистішого водоймища. Молоді художники пристають до антидуховного псевдобронту (проти чого, якщо «радикалізм» асоціальний) переважно у тяжінні до модного бренду та ентузіазму перебувати «у чаті». Але чи усвідомлюють вони мудрість У.Фолкнера: «Якщо письменник віддав фізіології місце, яке до того посідала душа людини, зображуючи замість високих почуттів функцію залоз внутрішньої секреції, загибель людства є невідворотною».

Не буде перебільшенням кваліфікувати радикальне українське мистецтво як його люмпенізацію; як трансформовану, модифіковану в умовах двадцятилітнього державницького хаосу в Україні «совковість», де миготить гасло «все – ринок».