

ТЕМПОРАЛЬНОСТІ МИСТЕЦЬКОГО АКТУ В ПРОСТОРІ СУЧАСНИХ АРТ-ПРАКТИК

У статті аналізуються образні трансформації у культурі мультимедіа як певного театрального поштовху до виникнення сучасних арт-практик медіа. Визначаються часові виміри презентації інформації у контексті медіакультури.

Ключові слова: культура, акт, образ, мистецтво.

In the article the analysis of vivid transformations is given in a culture multimedia as a certain theatrical shove in relation to origins of modern artistic practices. medias. Sentinels are determined measurings of presentation of information in the context of medias cultural.

Keywords: culture, arct, appearance, art.

У контексті сучасних культурологічних досліджень актуальним є визначення часових вимірів сценічної реальності арт-практик.

Надамо розгорнуту характеристику категорії "акт" за П. Паві, який використовує категоріальну конструкцію "актантна модель". Успішне використання моделі пояснюється тим, що вона визначає проблему драматичної ситуації, динаміки і ситуації персонажів, які виникають в здійсненні конфліктів. Зрештою, актантна модель дає нове бачення персонажу. Останній більше не уподоблюється єству психологічному або метафізичному, адже є певна належність до глобальної системи дії індивідуальності, що змінюється від "аморфної" форми актанта (глибинна нарративна структура) до конкретної форми актора (поверхова дискурсивна структура, що існує в п'єсі як даність).

Проблема аналізу сценічної мови вивчалася переважно у працях П. Паві, Ю. Бобошко, І. Зборовець, В.Ковтуненко, М.Корнієнко, Ю.Станішевського та ін. Це передусім естетичні імплікації, орієнтовані на конкретні практики культури.

Метою даної статті є визначення театральних інтенцій арт-практик постмодернізму як естетичного феномена культури ХХ століття.

Актант, за визначенням Г.Греймаса, створює подію акту, незалежно від будь-якої детермінації. Однак важливо, що дослідники не є суголосними в тому, що стосується форми, котру слід надати схемі і визначити її місця в матриці події. Визначною ідеєю є проблема: розподілу персонажів за мінімальною кількістю категорій, щоб охопити всі реалізовані в п'єсі комбінації; визначення образності, не беручи до уваги особливості характерів справжніх протагоністів події, які перегруповуються або скорочують кількість персонажів [8, 6-7].

В.Суріо в основі будь-якого драматичного універсуму визначає шість драматичних функцій: "Лев (цінність) – суб'єкт, що бажає створити дію; Сонце (носії блага) – благо, яке бажає суб'єкт; Земля (той, хто має благо) – той, кому бажане благо, що дає користь; Марс (супротивник), що постає проти позиції суб'єкта; Ваги (арбітр) – вирішує, кому надаються блага, що є бажаними, і вступає в контакт з суперниками; Місяць (помічник). Ці шість функцій існують лише у взаємозв'язку. Система Суріо є першим значним етапом формалізації актантів; вона включає всіх можливих протагоністів" [8, 7].

Дана система порівнюється П. Паві з моделлю Г.Греймаса, який визначає комунікативний аспект системи: "Відправник – об'єкт – адресат, помічник – суб'єкт – супротивник. Вісь адресат–адресант контролює цінності, які належать створенню цінностей, і визначає бажання, розділяє їх між персонажем. Ця вісь свідчить про могутність, значення події. Вісь помічник об'єкт–супротивник означає траєкторію дії і пошук героя або протагоніста. Вона насичена суперечливими обставинами, котрі повинен подолати суб'єкт, щоб просунутись уперед. Це вісь волі. Вісь помічник–супротивник свідчить про комунікацію або ті заборони, які стоять на шляху. Вони створюють обставини події, які уможливають існування персонажів. Помічники і супротивники – це проекція волі в події у тих обставинах, які дають змогу побачити самого суб'єкта. Це вісь знань і вмінь, які є вісью могутнього уявлення дійсності" [8, 7].

Варто для більшої конкретизації категорії "акт" звернутися до творів О.Лосева і М. Бахтіна. О. Лосев пише: "Щоб уявити собі творчий акт як певного роду логічну структуру, послідовно відволікаючись від інших більш життєздатних, більш наповнених аналізів: психологічного і взагалі особистісного, суспільного, політичного і взагалі історичного, для цього необхідно стати на шлях досить клопітливий, розрахований на розчленування, розрізання, співставлення і констатації того, що зазвичай не фіксується у наукових зображеннях творчого процесу. Всі ці дефініції, на перший погляд, можуть здатися зайвими і мало що визначаючими для розуміння творчості" [7, 48].

Становлення визначається як висхідна темпоральність творчого акту. "Становлення – це зникнення і відразу ж виникнення явищ, які дають уяву про темпоральність, про те, що минає, існує, що без кінця постає перед очима. Так, кожна хвилина часу або простору в одну і ту ж мить зникає і з'являється, чим і забезпечує їх єдність, безперервність, неможливість зіставити з окремих дискретних точок" [7, 49]. Згодом виникає нова категорія – "рух". "Рух теж є становленням, але не становленням взагалі, а таким становленням, яке відбувається в певній окремій сфері буття" [7, 49]. О.Лосев фіксує найважливішу ознаку творчого акту – "зміни". "Коли річ знаходиться в стані становлення або руху, то цілком зрозуміло припустити, що вона змінюється і кількісно, і якісно. Якісні зміни руху є і те, що ми зовемо змінами" [7, 50].

Театральне мистецтво належить до видовищних, оскільки завершальним і головним етапом у ньому є творчий процес представлення вистави. Однак видовище є основою багатьох явищ у сфері культури, зокрема релігійного ритуалу, політичних маніфестацій, інших художніх свят. Отже, видовищний акт стає висхідною семіотичною засадою сценічної мови.

У "Лекціях з практики сцени" на тему "Про перетворення як один з образних засобів розкриття глибокої суті життя" [6] теоретик і театральний педагог Лесь Курбас зазначав, що перетворення, як це практикувалося брехтівським театром, на відміну від пасивних уподібнень, покликане активізувати (акцентувати) творчий процес до ефективніших способів впливу на глядача. Йдеться про ті естетичні перетворення і здивування, що максимально включають асоціативні здібності й увагу. Лесь Курбас говорив про театр як "регулююче дзеркало", що виправляє людину, "піднімає культурність країни", воно активне. І тут важливо те, як вважав Лесь Курбас, "що театр – до певної міри є зразком для будь-якої чесною людини" [6, 130].

Театральне мистецтво подібне до реальності. Тут переплітаються всі характерні ознаки земного буття – сама людина, її історія, проблеми, думки, бажання та цінності, як і в реальному житті, події розгортаються в просторі та часі. Зображення буття також здійснюється за допомогою реальних засобів, а люди виступають об'єктом і суб'єктом театру.

Однак мета мистецтва полягає не в природному відображенні дійсності. В театрі буття здається кращим. Тут навіть смерть не лякає, а це означає, що головне в театрі – не щоденна реальність, не те, що для людини очевидне, звичне і відоме. Суть театрального мистецтва полягає в зображенні іншої, перетвореної реальності.

Ще Арістотель у "Поетиці", даючи конструктивний аналіз трагедії, відзначає особливості перетворення реальності в мистецтві і формулює теорію театрального мистецтва як теорію наслідування. Згідно з Арістотелем, "суть епічної і трагічної поезії, комедії та поезії дифірамбічної, а також більшої частини флейтової і кіфаристичної музики полягає в наслідуванні" [3, 39]. Власне, в арістотелівській концепції наслідування порушується питання відтворення дійсності, "оскільки трагедія є відтворенням дії, а діють ті чи інші особи, які обов'язково мають певні властивості характеру і мислення" [3, 48]. Однак відтворення дійсності в розумінні філософа не зводиться до натуральності. Мислитель підкреслює відмінність між наслідуванням та об'єктом наслідування, тому що істина в мистецтві не є самоціллю. Глядач повинен побачити в трагедії дійсність через сценічну інтерпретацію і "повірити" в неї. "Завдання поета, – стверджував Арістотель, – говорити не про те, що справді сталося, а про те, що могло б статися, тобто про можливе чи неминуче" [3, 54].

Арістотель вважав, що письменник завжди прагне до зображення реального. Проте його завдання полягає не в тому, щоб натурально її відтворити. "Перевагу перед можливим, яке не викликає довіря, слід віддавати неможливому, яке здається вірогідним" [3, 84] і перевершити зразок, обираючи для цього різні шляхи. Це розуміли ще художники античності: "В Есхіла і Еврипіда, – пише Арістотель, – однаковий ямбічний вірш, однак через заміну одного лише розмовного, звичайного слова діалектизмом, один вірш здається добірним, а інший – позбавленим смаку" [3, 78].

Арістотель у природі мистецтва вбачав єдність реального й ідеального: якщо мистецтво, за його словами, "зображає щось неможливе, то припускається помилки, однак вона виправдана, якщо досягає своєї мети" [3, 86]. Він пригадує в "Поетиці" Гомера, який в "Одіссеї" не вважав за необхідне описувати все, що пережив герой: "наприклад, Гомер не згадує, як Одиссея було поранено на Парнасі чи як він удавав божевільного під час зборів у похід" [7, 52], Арістотель наголошував, що Гомер добре розумів закон мистецтва – "достовірне неможливе".

Отже, в концепції наслідування Арістотеля сформульовано таку особливість мистецтва, як умовність, межами якої є правдоподібна вигадка і неправдоподібний факт: з одного боку, мистецтво переповернене реальними сюжетами, воно відтворює дійсність, з іншого – протиставляє себе дійсності деякою вигадкою.

У проблемі визначення сутності реального та ідеального важливу роль відіграє безпосередньо художня творчість. Правдивість театру виявляється в подібності всіх його виявів до правди буття. Це виявляється в тому, що в театрі відбувається непомітне єднання людини з роллю. Однак досягнення такого єднання є надзвичайно складним процесом.

Багато теоретиків вважали, що досить довго в театрі гра акторів відбувалася через механістичне декларування ролі, оскільки головне завдання актора визначалося дослівним прочитанням своєї ролі. Тому театр минулих часів нібито відзначений перебільшеною умовністю. Зокрема,

К. Станіславський, недооцінивши зміни у світогляді давніх греків, що виявилися в переході від міфологізму до реалізму, звинуватив їх у перебільшеній умовності. Обґрунтовуючи свою позицію, він

зазначав, що перебільшена умовність виявлялася в тому, що античний актор представляв собою грецького протагоніста з героїчною маскою на обличчі у вбранні жерця, який з висоти котурн урочисто промовляв наспівні вірші. І така, як зазначає митець, статуарна фігура була подібна більше до ритора, ніж до реальної людини, що надавало мистецтву виняткової награності й перебільшення.

Як вважав К.С. Станіславський, античний театр породив найбільшу акторську умовність, спричинену особливостями безмежного простору відкритого театру, що потребувало голосових і фізичних надривів акторів. За таких зовнішніх умов творчості, мистецтво акторів Стародавньої Греції (це не стосується античної літератури, що була "прекрасною") не могло бути високим: висвітлення духовного життя образів практично унеможливлювалося. Атмосфера умовності античного театру викликала неприродне насилля над людською природою акторів [9, 145].

Варто зауважити, що в даній критиці художньої цінності театрального мистецтва античності недооцінюється низка чинників. Художня правда не є суттю реального відтворення дійсності. Головне в її розумінні – це бути відображеним, незважаючи на стиль і манери виконання. Звісно, що для досягнення мети в дії можуть бути обрані різні засоби, докладені "великі фізичні зусилля", як, за К.С. Станіславським, було з античним актором.

Г. Зедльмайєр зазначав, що важливою умовою дієвості мистецтва і насолоди ним [художності] є інтерпретація (відтворення) твору мистецтва, яка виникає не з придумування творів мистецтва і не з роздумів про них, а в творенні чи відтворенні в спогляданні, яке захоплює всю особистість людини – її дух, душу й тіло [5, 136]. І лише помістивши твір мистецтва в його рідне середовище, відчувши зв'язок його з часом, можна збагнути його художність.

Це розуміння значення змісту соціального середовища становить хоча й необхідну, проте не достатню умову вирішення проблеми діалектики реального та ідеального (умовності) в театрі як умову художності. Загадка діалектики визначається й унікальністю та індивідуальністю сценічного вирішення вистави. О.П. Лановенко підкреслював, що сама специфіка і сутність художнього відношення полягає в інваріантності активно діяльній трансформації відображуваного (реальної дійсності) і є результатом закономірного процесу художньої творчості [10, 117].

Можна зробити висновок, що художня творчість передбачає різну сценічну інтерпретацію одного й того самого образу в театрі, зокрема з погляду на проблему умовності. Ця ознака художнього відображення залежить від волі художника та його суб'єктивних намірів, і впливає на виокремлення нових театральних форм. Тому мета й завдання мистецтва залежить також від індивідуального підходу до правди в мистецтві. Це виявляється в тому, що кожен творець вистави має власне її бачення, на що впливають його своєрідність його характеру, поглядів тощо. Це підтверджується художньою практикою. Так, у межах одного художнього стилю – класицистичного – сформувалися різні підходи до вирішення проблеми умовності в театрі. Зразком цього стали такі театральні форми, як міщанська драма та просвітницький театр.

Кожна з цих форм визріла в рамках особливого бачення вирішення проблеми умовності в театрі. Міщанська драма, як театральна форма, сформувалась у межах раннього класицистичного підходу, що ґрунтувався на ідеї наслідування прекрасного. Згідно з цим підходом буденні речі і сама реальна природа – недосконалі, тому кращим способом наблизитися до прекрасної природи вважалося наслідування не самої природи, а ідеальних художніх зразків, зокрема – античного мистецтва.

На певному етапі такі естетичні погляди були виправданими. Про це свідчить творчість Корнеля, Расіна, театральні знахідки яких визнані кращими художніми зразками мистецтва тієї пори. В центрі уваги творців театру стояли піднесені герої, які за обов'язок вважали захищати інтереси держави, навіть коли вони суперечили власним. А головна їх життєва мета полягала в підкоренні особистих пристрастей розуму. Ці образи в прагненні до морально-прекрасного відображали правду духовного життя тієї епохи, хоча з часом ідея наслідування прекрасного в мистецтві втратила свої позиції, і зводилася лише до того, що наслідування стало запорукою абстрактної ідеалізації, що є протилежною життєвій правді. І навіть тоді наслідування, за Аристотелем, не реалізовувало себе на цьому рівні через брак природності, чуттєвості. Мистецтво, тяжіючи до порядку, симетрії, замкнулося на дійсно науковій архітектоніці своїх власних творів. І, як засвідчила практика, це мистецтво вже не могло сягнути високого рівня. Воно втратило свою художню цінність.

Проблеми часовості мистецького акту як презентації хронотопу доби досягли свого епогею в Новому та Новітньому часові. Проблема умовності театральної мови вирішував вже просвітницький театр, теоретиком якого був Д. Дідро. На відміну від ідеї "наслідування лише прекрасного", проголошеної в ранній класицистичній естетиці, Д. Дідро запропонував відтворювати реальну дійсність, якою б вона не була жахливою і неприємною. Хоча природа сама по собі груба і все в ній випадково поєднано, мистецтво призначене її прикрашати. Принцип умовності Д. Дідро визначається мірою суб'єктивного бачення дійсності. І вирішується він в образі актора, який насправді не повинен поводити себе так, як у житті. Його голос, дії, промови, вираз обличчя тощо повинні відповідати ідеальному образу, який створив поет і він сам, оскільки сама природа виглядає жалюгідно і суперечить поезії. Такий погляд на проблему художньої правди зазнав критики з боку відомого мислителя, теоретика мистецтва епохи Просвітництва І.-В. Гете, який заперечував цілковите наслідування природи, оскільки художник може зображати лише поверховість явища. Однак це перспективна тема вже для інших наукових розвідок.

Використані джерела

1. Авдеев А.Д. Происхождение театра. Элементы театра в первобытнообщинном строе / Под ред. Л.П. Потапова / А.Д. Авдеев. – Л.-М.: Искусство, 1959. – 266с.
2. Алперс Б.В. Театр социальной маски // Алперс Б.В. Театральные очерки: В 2 т. – М.: Искусство, 1977. – Т.1: Театральные монографии. – 179 с.
3. Аристотель. Поэтика / Аристотель. – К.: Мистецтво, 1967. – 134с.
4. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: пер. с фр. / Р. Барт. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
5. Зедльмайр Г. Искусство и истина. Теория и метод истории искусства; пер. с нем. Ю.Н. Попова; послесл. В.В. Бибикина / Г. Зедльмайр. – СПб.: Аxiома, 2002. – 272 с.
6. Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини / Упор. і прим. М.Г. Лабінського / Л.Курбас. – К.: Дніпро, 1988. – 518 с.
7. Лосев А.Ф. Диалектика творческого акта (краткий очерк) / А.Ф. Лосев // Контекст – 1981. – М.: Искусство, 1981. – С. 48–56.
8. Пави П. Словарь театра; пер. с фр. / П.Пави. – М.: Прогресс, 1991. – 504с.
9. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики / Соссюр Ф. де.; пер. с фр. Н.А.Слюсаревой. – М.: Логос, 1998. – 296 с.
10. Художественное в эстетике и в искусстве / В.Е. Громов, О.П. Лановенко, Т.П. Рудая и др.; под ред. Н.В. Гончаренко. – К.: Наук. думка, 1990. – 248с.

УДК 168.522

Ольга Володимирівна Овчарук
кандидат педагогічних наук, доцент,
професор Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

**ФЕНОМЕН ІДЕАЛУ У ВІТЧИЗНЯНОМУ
ФІЛОСОФСЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ:
60-80-і роки ХХ століття**

У статті з'ясовано світоглядно-антропологічні тенденції та культурологічні засади дослідження феномена ідеалу в наукових розвідках вітчизняних вчених 60-80-х років ХХ століття – представників Київської філософської школи.

Ключові слова: ідеал, світогляд, моральний, суспільний ідеал, світоглядно-антропологічні тенденції, культурологічні засади.

The article revealed ideological and anthropological trends and cultural principles in the study of the phenomenon ideal for scientific exploration of domestic Ukrainian scientists 60-80-ies. XX – representatives of the Kiev school of philosophy.

Keywords: ideal, world, moral, social ideal, ideological and anthropological trends, cultural foundations.

Категорія ідеалу як продукту загальнолюдської культури в усі часи перебувала в площині філософсько-світоглядної рефлексії та отримувала своє конкретно-змістовне визначення та теоретико-методологічне обґрунтування у межах світоглядних прерогатив тієї чи іншої епохи – космоцентризму, теоцентризму, антропоцентризму, гносеологізму тощо. Укорінені в культурно-історичний досвід людства, вони акумулювали різноманіття поглядів на одну з фундаментальних проблем людського буття – проблему ідеалу. Як слушно відмічають дослідники проблеми ідеалу, його специфіка полягає у тому, що він, спрямований у майбутнє, звільняється від негативних нашарувань минулого та сьогодення. І це зумовлює необхідність його розгляду відповідно до діалектики взаємозв'язку минулого, теперішнього та майбутнього, що забезпечує збереження нерозривності тканини пізнавального потенціалу різних епох, а також рівноправ'я пізнавальних парадигм і стилів мислення.

Вихідним методологічним підґрунтям розгляду проблеми ідеалу є визнання його конкретно-історичної природи, адже з кожною новою історичною епохою розуміння ідеалу видозмінюється, відбувається переоцінка, уточнення, конкретизація фундаментальних цінностей та цілей. І хоча ідеал, як правило, виявляє спрямованість у майбутнє, будь-який ідеал обов'язково відображає окремі властивості, тенденції об'єктивної дійсності та базується на відповідних знаннях.

Важливим періодом в осмисленні природи ідеалу у контексті культурологічного підходу стали 60-80-і роки ХХ століття. У цей період з'являється низка фундаментальних досліджень з проблем ідеалу, розробка яких тісно пов'язана з формуванням нових підходів до розуміння як культури, так і її перетворюючого впливу на сутність людини. Серед цього доробку найбільш показовими є праці радянських вчених В. Є. Давидовича, Ю. А. Жданова, М. С. Кагана, П. В. Копніна, Е. С. Маркаряна, Е. В. Ільєнкова, В. І. Шинкарука, О. І. Яценка та ін. Особливий внесок у розробку феномена ідеального та ідеалу зробили