

УДК 16 7 [12]

М. С. Назаренко
кандидат філософських наук,
старший викладач кафедри філософії
Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова

ЕПІСТЕМОЛОГІЯ МИСТЕЦТВА ЯК ГАЛУЗЬ ФІЛОСОФСЬКОГО ЗНАННЯ

Актуальність теми зумовлюється низкою чинників. По-перше, необхідністю виникнення в Україні такого дослідницького напрямку, як епістемологія мистецтва, а також його подальшого впровадження у вигляді академічної дисципліни. Але перш ніж ми розглянемо ці чинники детальніше, нам потрібно звернутись до першої появи «епістемології мистецтва» в академічних колах. Звичайно, ми можемо долучити до нашого дослідження все, що стосується історії взаємовідносин мистецтва й пізнання, але головною метою є не побудова історичного екскурсу, а розгляд підходів до розуміння вже сформованого поняття.

Відповідаючи на питання про актуальність епістемології мистецтва, ми неодмінно маємо торкнутись двох аспектів: глобального та локального. Отже, почнемо з першого, який, на нашу думку, розкривається в таких твердженнях:

1) креативність як риса сучасної цивілізації виявляється в тому, що стає визначальною характеристикою будь-якого роду людської діяльності. І ця тенденція, на нашу думку, у майбутньому буде лише посилюватись. Як стверджує М. Кастельс, культура (у тому числі й мистецтво) стає новою комунікаційною системою, що допомагає занурити людину у віртуальний світ [5, с. 81]. У цій площині лежить питання як креативний економіки, що стає визначальним типом економічних відносин, так і щоденного існування людини, яке просякнуте пошуками парадоксального (які можуть мати як свідомий, так і несвідомий характер). Зміни в господарюванні та його визначальних характеристиках можна помітити, аналізуючи ринок праці – появу одних професій та остаточне зникнення інших. Звичайно, подібний процес відбувався завжди, зумовлюючись логікою економічного розвитку. Відмінність сучасної ситуації полягає в запиті на «творчі» професії, що постулюють невимуслене ставлення до світу;

2) сама філософія покинула традиційні форми й маніфестувала себе в мистецтво (як один із напрямів). Світ – це не тільки текст (Ж. Дерріда), а й образ. Іншими словами, філософія вийшла за межі філософських трактатів на вулицю. Переконливим утіленням такого «виходу» є перформанс або навіть хеппенінг, який часто демонструється в унікальних обставинах і застає глядача зненацька, чим позбавляє вибору. Можливо, нарешті, філософія знайшла те, що шукала, – поєднання теорії (концепту) й емпіричного досвіду;

3) сучасне мистецтво «узаконоює» незвичний погляд на речі, є потужним засобом соціальної критики. Недаремно, ми знаємо таке прислів'я: «Краще один раз побачити, ніж сім раз почути» (або навіть і прочитати). Адже прочитане залишається надбанням одиниць, побачене врізається в пам'ять сотням, навіть за відсутності рефлексивного рівня. Можливо, саме через мистецький акт головне повідомлення стає переконливішим і досягає своїх цілей швидше, хоча й не втрачає в цінності й актуальності;

4) незважаючи на те що мистецтво завжди було способом пізнання світу, саме зараз це зрощення є демонстративним. Мистецтво більше не бажає копіювати дійсність, воно бажає саме вигадувати дійсність шляхом різноманітних дослідів і експериментів. А це є вже ніщо інше як онтологічна та гносеологічна площина. Джозеф Кошут писав: «Бути художником сьогодні означає ставити питання про природу мистецтва» [6]. Саме тому існує криза традиційних засобів творчості, а для творення беруться надзвичайні матеріали, у тому числі і продукти життєдіяльності людини. Але є ще красномовніший приклад поєднання мистецтва й пізнання, що є абсолютним новоутворенням, так званий *science art*, який використовує останні наукові досягнення. Як зазначає С. Єрохін у монографії, присвяченій теорії наукового мистецтва, «в

його (*science art*) межах найголовнішим є синтез дискурсивного мислення та інтуїтивного судження» [3, с. 21]. Чому епістемологія мистецтва здатна вплинути на цьому етапі? Відповідь, яка нам видається правомірною, можна знайти в Дж. Кошута: мистецтво перейшло від питання морфології до питання функції. Але що таке ця функція? Вона абсолютно нетрадиційна з погляду багаторічної історії естетики: вона філософська, зокрема гносеологічна, онтологічна, соціально-критична, як ми вже зазначали. Цей феномен потребує уважного дослідження поряд із переосмисленням ролі філософії в сучасному світі.

Що стосується локального аспекту, то нерозуміння сутності сучасного мистецтва й навіть майже повна відсутність на деяких українських територіях, нехтування його існуванням призвели до звуження глобального світу до рівня удільного князівства, що скріплюється почуттям ностальгії. Сучасне мистецтво викликає майже тваринний страх через свою іншність і толерантність до багатьох «відхилень» і девіацій. Воно некомфортне, неочікуване, плюралістичне, як ми вже зазначали, залишає глядача із собою «один на один», викликаючи почуття безпорадності й незахищеності. Водночас саме воно цю іншність оприявнює, дає з нею «зжитись», навіть завести розмову.

Уперше зі словосполученням «епістемологія мистецтва» ми можемо зустрітись у творчості американського філософа Айн Ренд в однойменному есе (1965) і праці «Вступ в об'єктивістську епістемологію» (1979). Варто зауважити, що ця концепція містить психологічний відтінок, розглядаючи пізнавальні особливості мистецтва в контексті людської свідомості. Із такого погляду твір мистецтва завжди несе раціональний елемент, що артикулюється вже закладеними (на думку А. Ренд) метафізичними цінностями. Художник, отже, – це носій конкретного смислу, а головне завдання глядача – розпізнати його [11].

Також ми зустрічаємось із поняттям «епістемологія мистецтва» в однойменній праці Луїса Бергера [2]. Вона написана зовсім у протилежному напрямі від аналогічних розвідок А. Ренд, оскільки розглядає пізнавальні особливості мистецтва в історичному контексті. Л. Бергер намагається пов'язати пізнання з історичними епохами, духом часу й, відповідно, стилями мистецтва. Поряд із цим автором використано й феноменологічні елементи як визначальні методологічні принципи. Отже, робота парадоксально поєднує в собі соціальну філософію, історичний аналіз і феноменологічне осмислення окремих видів мистецтва. До важливих напрацювань Л. Бергера ми можемо зарахувати його аналіз сучасної музики, що не тільки пронизана гносеологічними пошуками, а й володіє епістемологічною природою від самого початку – фізичною та математичною. Цю давню властивість музики відкрив ще Піфагор у своїх містичних передчуттях.

Проте, незважаючи на відкриття й дослідження вищезгаданих аспектів, що стосуються пізнавальної сутності мистецтва, така галузь, як «епістемологія мистецтва», не має свого артикульованого визначення. Крім того, ми вважаємо, що практичний потенціал, який закладено в розвитку цього напрямку дослідження, буде впливати на наше майбутнє, переміщаючись із гносеологічної до соціальної площини.

Перш ніж ми спробуємо дати таке визначення, нам потрібно виділити основні лінії розвитку мистецтва в його відношенні до пізнання, що, власне, і дало підстави для наукових робіт А. Ренд і Л. Бергера.

Уперше цей тісний зв'язок ми можемо спостерігати у філософії Відродження. Епоха «повернення до античної спадщини», крім безпосередньої реабілітації тілесності, пере-

осмислила й акт креації, тобто створення з нічого, що стає основною сутністю Бога. Людина отримала достатньо сміливості, щоб із раба божого перетворитись на вінець божого творіння та підкреслити це у своїй мистецькій практиці. А в божого творіння, яке ще й створене за образом і подобою божою, не може бути нічого потворного, навіть якщо воно має чуттєві обриси. Так, наприклад, Ернст Кассіер у праці «Індивід і космос у філософії Відродження» [4, с. 162] переконує читачів в існуванні «духовної спільноти», що пропагувала «волю до пізнання» і «творчо-художнє освоєння світу» із застосуванням математичного знання.

Леонардо да Вінчі був апологетом чуттєвого пізнання, але цей вид пізнання в нього мав конкретного посередника – людське око. Разом із руками живописця цей орган витворює навколишню реальність, вигадуючи, впливає на неї та модифікує. Зображення в результаті стає містком між свідомістю й дійсністю, між ментальним і реальним. Саме Леонардо да Вінчі став на шлях перманентного експериментування через уяву художника, прагнучи поєднати живопис і природничі знання. Цей аспект філософської творчості митця був розглянутий у праці Леонардо Ольшкі «Історія наукової літератури новими мовами», де автор прямо заявляє, що у випадку з да Вінчі ми маємо «доведений до крайнощів натуралістичний емпіризм», який полягає у вивченні природи «оком» у поєднанні з «математичним раціоналізмом» [10, с. 176]. Л. Ольшкі навіть підбирає назву для методу італійського генія, який називає «доведення». Проте відразу ж додає свої критичні зауваження щодо недоліків такого підходу (його методичної неточності), що призводить до сумнівності наукових засад ґносеологічної концепції художника. Автор «Історії наукової літератури», отже, хоча і здійснив достатню неформальну спробу дослідження, залучивши ті чинники, які ігнорувались кілька століть, проте не зміг вийти за суворо визначені наукові межі, маючи перед собою чіткий ідеал наукового знання. І те, що на початку ХХ ст. могло б називатися «невизначена позиція» (таке собі розкачування між двома сферами – наукою та мистецтвом), зараз було б названо «міждисциплінарне дослідження», що зайвий раз доводить геніальні передчуття художника.

Ще одна праця, яка зачіпає «бачення» да Вінчі, належить Мартіну Кемпу [8, с. 63]. Останній зазначає, що «бачення» – це не що інше, як отримання знань через спостереження, а його остаточна мета – переробка вражень мозком. Тобто, перед нами постає таке пізнання, яке формується шляхом переробки емоційного враження від світу, наповнюючи емоційну пам'ять людини й формуючи її інтелект. На користь науковості підходів італійського художника свідчать факти звернення останнього до відкриттів у галузі оптики, анатомії ока та мозку, геометрії, статички, динаміки, що дало йому змогу краще розуміти «сутність речей». Особливо Леонардо да Вінчі виділяв геометрію як форму природної «необхідності», особливого закону, що керує природою й навколишнім світом.

У цьому міститься грандіозна відмінність античного естетичного канону та мистецького спрямування епохи Відродження. В античності фантазія й уява не тільки не могли будувати реальність, а й належали до галузі «думки», «дурної суб'єктивності», від якої потрібно було позбавитись, як від нав'язливого кошмару. Згадаймо лише умови «каталептичного уявлення» за стоїками, згідно з якими потрібно було перевіряти власну адекватність і тверезість мислення. Отже, до давньогрецької алетей могли належати лише такі твердження, що базуються виключно на розумі.

Леонардо да Вінчі докорінно змінив цей принцип і оголошує зображення, що створене через переживання, найвищою цінністю. Сама ж людина розглядається й оцінюється ним крізь призму її діяльності, плодів творчості, а не відірваного від світу раціонального розмірковування. Такий підхід на довгі роки зумовив розвиток не стільки ґносеологічних елементів філософського знання, скільки філософсько-антропологічних поглядів багатьох мислителів. Отже, мистецьке пізнання тут належить до інструментів перетворення онтологічних засад людського буття.

Професор фізики Бюлент Аталай, котрий також не проходить повз феномен генія да Вінчі, стверджує, що митець володіє особливим мистецтвом не тільки бачити більше, ніж інші, а й «ставити правильні питання природі», що призвело до формування наукової методології [1, с. 131]. Ця методологія будувалась на «детальному експериментуванні, спостереженні, записі даних, синтезі, поясненні, теорії» [1, с. 181]. Результатом став такий перехресний обмін науки й мистецтва, який і сформував унікальний метод пізнання Леонардо да Вінчі. А те, що дослідники називали «неточністю», стало лише ядром його унікальної теорії, що базувалась якраз на вмінні поєднувати різні галузі інтелектуальної діяльності. Ми не можемо тут не провести паралелі із сучасним мистецтвом, що також шукає цей перехресний шлях, відкриваючи нові способи взаємодії людини з дійсністю. Так, ісландський художник Олафур Еліассон шукає межі людської свідомості, залучаючи до цього глибокі знання зі сфери фізики та оптики. Кілька років тому в Pinchuk art centre можна було спостерігати його персональну виставку, де одна з інсталяцій освячувала всі предмети жовтим світлом. Звикання до жовтого кольору призводило до можливості бачити всі речі в чорно-білих кольорах. Так, можна було відчувати, що означає життя у світі, де немає кольорів.

Отже, О. Еліассон поставив питанням: чому саме такими візуальними й пізнавальними можливостями володіє людина? Що може відбутися, якщо позбавити людину цієї можливості, чи покине вона межі своєї людяності? Адже відомо, що деякі тварини, наприклад коти, бачать дійсність у чорно-білому світлі. Тут важливо підкреслити, що ці експериментування над сприйняттям і свідомістю, завдяки художнику, покинули межі лабораторії, але саме тієї класичної лабораторії, у якій експеримент здійснюють спеціалісти, залишаючи всіх інших поза межами. Але втрата елітарності не позначається на визначальних принципах експерименту, визначення якого вчать ще на першому курсі університету – як дослідженню в штучно створених умовах. Усі ці формальні вимоги залишаються. Нівеляція особистості вченого в цьому разі нам зайвий раз доводить, що ми маємо справу не тільки з мистецьким пізнанням, а й із безпосередньою наочною соціальною роботою, що замінила собою колишні соціально-критичні нариси.

Другу лінію спорідненості мистецтва та пізнання варто шукати вже у ХХ ст., а точніше на його початку, у творчості великого авангардиста Казимира Малевича. Під цим ми маємо на увазі не безпосередній аналіз його художньої творчості, що у своїй багатозначності й мовчання може донести до нас глибокі смисли всіх абстракціоністських маніфестів, а у його теоретичних роботах. Останні є недостатньо дослідженими саме на предмет філософського осягнення основних постулатів. Лише в останні десятиліття з'явилися аналітичні роботи, що почали проводити паралелі всіх задумів Казимира Малевича, наприклад, із феноменологічною філософією. Раніше це вважалось потаканням реакційним силам і речам, що взагалі не варті уваги. Лише зараз інтелектуали можуть «перевідкрити» для себе К. Малевича.

ґносеологічні погляди К. Малевича ми можемо експлікувати з його невеликої роботи під назвою «Про суб'єктивне й об'єктивне в мистецтві та взагалі» [9]. Розпочинає він своє міркування з критики об'єктивності як такої, яка по факту обертається лише прийнятою на певний час умовністю. Такі об'єктивності постійно змінюють одна одну протягом історії, достатньо лише переконати основну масу в існування конкретно визначених функцій того чи іншого предмета. Обмежити низкою функцій – означає дати визначення, означає надати об'єктивного смислу. Це дуже зручно з економічного погляду, адже тоді перед нами постає окреслений предмет, що стає центром економічних відносин. Саме в такому переконанні й існує об'єктивність, що водночас виріває предмет із живого світу, його контексту, відсікаючи всі його зв'язки. Саме тому, на думку К. Малевича, об'єктивність є фікцією, а «встановити об'єкт як щось граничне, для всіх однакове неможливо» [9, с. 127]. Ще розмитішим є поняття «суб'єктивність», адже «неможливо встановити

мій початок як суб'єкта, де я починаюсь і де закінчуюсь, де ті межі, які б оформили мене» [9, с. 125]. До того ж суб'єктивне в чистому вигляді (якщо уявити, що воно може так існувати) залишається таким дуже нетривалий час, час сприйняття й усвідомлення особистістю певного положення. Але як тільки в силу вступила інтерсуб'єктивність як намагання донести до іншого власну точку зору, як вона зникає і стає чимось об'єктивним, тобто належним кільком особам одночасно. Такі перетворення не свідчать на користь ні першого, ні другого.

Але якщо по факту ні суб'єктивізму, ні об'єктивізму не існує, то що залишається натомість? Порожнеча. Ця відповідь не лякає Казимира Малевича, адже саме тут він оголошує про появу власної гносеології, яку він називає безпредметною. Розвиваючи свої міркування далі, він доходить цікавого висновку: «Можливо, наука нічого не пізнає, вона тільки зайнята з'єднанням і роз'єднанням явищ, використовуючи організовані з'єднання й роз'єднання для так званої утилітарної справи практичних уявлень» [9, с. 133]. Усе це в смислово-логічному плані є суцільним ніщо. Але ніщо не може бути завершенням, хоча й постулює апокаліпсис, воно швидше віщує про кінець етапу візуального відтворення і про початок перетворення дійсності. Пасивність художньої дії завершилась із теоретичними розробками та пропозиціями Казимира Малевича. Ніщо, відкрита можливість, економія простору як визначальні смисли «безпредметності» еволюціонували в сучасні інсталяції. Прямим прикладом є робота Макото Аїди під назвою «Пам'ятник ніщо», що пропонує чесно поглянути на світ, позбавлений традиції. Світ без колективної пам'яті є ніщо, але саме ця відсутність визначених смислів і відкриває можливість для діалогу, спрямованого в майбутнє, а не до минулого. Зображення величезного звалища в цьому контексті є символічним, адже все це дуже часто будується на розвалинах, в умовах руйнації, через яку, як через горнило страждань, людина отримує катарсис.

Третью лінією в історії взаємовідносин мистецтва та пізнання є сучасне концептуальне мистецтво, що порушує «незручні», але актуальні теми. Саме тим, що воно часто розгортається там, де його ніхто не чекав, і говорить те, що ніхто чути не хоче, воно маніфестує себе й заявляє про себе як новий вид пізнання.

Виходячи з вищевикладеного, як висновок ми можемо запропонувати власне визначення поняття «епістемологія мистецтва», яке, звичайно, буде потребувати подальшого вивчення та доповнення. «Епістемологія мистецтва» – це міждисциплінарне дослідження, що знаходиться на перетині гносеології, естетики й безпосереднього художнього переживання, вивчення якого дасть змогу простежити соціальні конфлікти (їхні джерела та способи розв'язання) й закономірності розвитку суспільства крізь призму мистецького пізнання.

Література

1. Аталай Б. Математика и Мона Лиза. Искусство и наука в творчестве Леонардо да Винчи / Б. Аталай. – М. : Техносфера, 2007. – 304 с.
2. Бергер Л. Эпистемология искусства / Л. Бергер. – М. : Русский мир, 1997. – 424 с.
3. Ерохин С. Теория и практика научного искусства / С. Ерохин. – М. : МИЭЭ, 2012. – 208 с.
4. Кассирер Э. Избранное. Индивид и космос / Э. Кассирер. – СПб. : Университетская книга, 2000. – 654 с.
5. Кастельс М. Информационная элита: экономика, общество и культура / М. Кастельс; пер. с англ. О.И. Шкарата-на. – М. : ГУ ВШЭ, 2000. – 608 с.
6. Кошут Дж. Искусство после философии / Дж. Кошут [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://vcsi.ru/files/art_after_philosophy.pdf.
7. Курбановский А. Малевич и Гуссерль: пунктир супрематической феноменологии / А. Курбановский // Историко-философский ежегодник – 2006 / Институт философии РАН. – М. : Наука, 2006. – С. 329–336.
8. Кэмп М. Леонардо / М. Кэмп; пер. с англ. К.И. Панас. – М. : Астрель, 2006. – 286 с.

9. Малевич К. О субъективном и объективном в искусстве или вообще / К. Малевич // Черный квадрат. – СПб. : Азбука, 2012. – С. 125–147.

10. Ольшки Л. История научной литературы на новых языках : в 3 т. / Л. Ольшки. – М. : Государственное технико-теоретическое издательство, 1934. – Т. 2 : Образование и наука в эпоху Ренессанса в Италии. – 1934. – 221 с.

11. Рэнд А. Введение в объективистскую эпистемологию / А. Рэнд. – М. : Астрель, 2012. – 352 с.

12. Фейнберг Е. Две культуры. Интуиция и логика в искусстве и науке / Е. Фейнберг. – М. : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1992. – 251 с.

Анотація

Назаренко М. С. Епістемологія мистецтва як галузь філософського знання. – Стаття.

Статтю присвячено витокам такої галузі досліджень, як «епістемологія мистецтва». Аналізується питання необхідності розвитку цього напрямку в українському контексті. Розглядаються вже сформовані концепції «епістемології мистецтва» А. Ренд і Л. Бергера, доводиться їхня обмеженість. Надається увага питанням еволюції взаємовідносин мистецтва та пізнання, що призвели до формування нової галузі філософського знання. Виділяються три основні лінії в історії мистецького пізнання, які охоплюють період Відродження, авангарду початку ХХ ст. і сучасного концептуального мистецтва. Підкреслюється необхідність нового підходу до визначення поняття «епістемологія мистецтва». Робиться акцент на евристичному й практичному потенціалі цієї галузі філософського знання як у сфері дослідження, так і як академічної дисципліни.

Ключові слова: епістемологія мистецтва, метафізичні цінності, мистецьке пізнання, сучасне мистецтво.

Аннотация

Назаренко М. С. Эпистемология искусства как отрасль философского знания. – Статья.

Статья посвящена истокам такого направления исследований, как «эпистемология искусства». Анализируются вопросы необходимости развития данного направления в украинском контексте. Рассматриваются уже сформированные концепции «эпистемологии искусства» А. Рэнд и Л. Бергера, доказываются их ограниченность. Обращается внимание на вопросы эволюции взаимоотношений искусства и познания, которые привели к формированию новой отрасли философского знания. Выделяются три основные линии в истории художественного познания, которые охватывают период Возрождения, авангарда начала ХХ в., а также современного концептуального искусства. Подчеркивается необходимость нового подхода к определению понятия «эпистемология искусства». Делается акцент на эвристическом и практическом потенциале данного направления философского знания как в сфере непосредственного исследования, так и в виде формирования академической дисциплины.

Ключевые слова: эпистемология искусства, метафизические ценности, художественное познание, современное искусство.

Summary

Nazarenko M. S. Epistemology of art as a branch of philosophical knowledge. – Article.

This article is dedicated to the origins of such a research as “epistemology of art”. The issues need to develop this area in the Ukrainian context are analyzed. The already established concepts of the “epistemology of art” A. Rand and L. Berger are considered and its narrowness is proved. Attention is paid to the evolution of the relationship of art and knowledge, which led to the formation of a new branch of philosophical knowledge. There are three main lines in the history of art knowledge, which cover the period of the Renaissance, the avant-garde of the early twentieth century and contemporary conceptual art are distinguished. The necessity of a new approach to the definition of “epistemology of art” is underlined. The emphasis is on the heuristic and practical potential of this area of philosophical knowledge in the field of direct research, and as a form of academic disciplines.

Key words: epistemology of art, metaphysical values, artistic cognition, contemporary art.