

ГЕРМЕНЕВТИЧНІ ТА СТРУКТУРАЛІСТСЬКІ ПАРАМЕТРИ ЕСТЕТИЧНОГО ДОСВІДУ

С. А. Тоїчка

старший викладач кафедри філософії

Київського національного технічного університету України

«Київський політехнічний інститут»

У статті досліджується специфіка зародження, становлення та розвитку сучасних естетичних теорій як найбільш адекватного засобу розуміння сенсу та природи естетичного досвіду мистецтва. Особлива увага приділяється герменевтичним і структуралістським методам аналізу та доводиться принципова необхідність введення відповідних параметрів в естетичну рефлексію сьогодення (у якості необхідного доповнення до постулатів класичної естетики). Мистецький твір у герменевтично-структуралістській стратегії розглядається як символ, гра, співбуття та відкритий текст. Такий підхід дозволяє визначити творчий артефакт в якості певної конструкції по освоєнню невизначених сенсів буття, а сам художній дискурс, наряду з пізнавальним, віднести до форм осягнення світу. Автор робить висновок, що «некласичні» естетичні стратегії більш повно досліджують мистецьке споглядання і виводять на визнання його самоцінності як естетичного досвіду, що творить буття і при цьому, як певну духовну форму, що творить людське сприйняття нашої багатозначної дійсності.

Ключові слова: мистецтво, естетичний досвід, символ, гра, текст, відкритий твір, естетичне повідомлення, свобода людини.

Що таке мистецтво, в чому сенс його присутності в культурі та житті кожної людини – ці питання різнобічно представлені у філософських роздумах як сучасних, так і минулих років. Та вичерпних відповідей на дане коло проблем не надає жодна з епох, бо мистецтво – це не тільки найбільш загадкова по своїй природі діяльність по проявленню безкінечного, вираженого в конкретному, але, крім того, ще й сама жива форма реагування людського духу на навколишній світ. І скільки буде тривати культурне буття, стільки ж буде продовжуватись і його художнє зображення в мистецтві, а відповідно, будуть здійснюватись все нові та нові спроби осмислення логіки мистецьких досвідів. Цей вічний та незупинний процес естетичного освоєння світу також дозволяє визначити й саму естетику в якості «живої» науки, котра тільки формує, йдучи вслід за становленням естетичних форм як мистецького, так і споглядального походження, власний предмет: «Естетика – це рід пізнання з явною тенденцією стати наукою» [5, 13]. Звісно, ніхто не збирається, що було б занадто поверхнево та необдуманно, відкидати надбання попередніх естетичних досліджень або ж зводити естетичну доктрину до рівня лише суб'єктивних реакцій на твори мистецтва. Сучасне мистецтво та естетичне споглядання також вимагають аналізу й узагальнення, але на відміну від класичних епох, де була можлива та досяжна певна нормативність, в тому числі й на рівні мистецько-естетичному, художнє багатозначне сьо-

годення пропонує інші параметри дослідження. Різноманітність новизни художніх форм, їхня синтетична жанрово-видова природа плюс короткочасність існування в прискореному русі сучасної культури – усе це ускладнює та зміщує акценти естетичних досліджень, але не знищує необхідності в їх існуванні.

Аналізуючи естетику, за твердженням мислителя герменевтичного напрямку Г. Гадамера, слід виходити з перетворення «проблеми систематизуючої естетики в проблему сутності мистецтва» [4, 258]. І продовжує далі, розвиваючи один із тезисів класичної естетики, що «красота в природі є відблиск краси в мистецтві» [4, 259]. Іншими словами, здібність людини до споглядання форм власного світу вибудовується за допомогою художніх творів. Це твердження класичного підходу по визначенню сенсу мистецтва досить аргументовано доводиться в кантівській естетиці. Естетичне споглядання мистецьких творів, в розумінні І. Канта, сповіщає гармонію грі пізнавальним можливостям, пробуджуючи на рівні духу здатність до продуктивної уяви: «Красота в природі, – пише І. Кант, – це прекрасна річ, а краса в мистецтві – це прекрасне представлення про річ» [7, 327].

Гадамер також досліджує конструктивну сутність творів мистецтва, але, на відміну від класичного підходу, застосовує, як певний необхідний елемент, герменевтичну процедуру. На його думку, кожен витвір мистецтва завжди належить до теперішнього часу, тобто

кордони його сенсу ширше початкового історичного горизонту. Дієвість сили художнього твору зберігається в його природі, завдяки чуттєво-конкретному проявленню ідеї, одночасно ж, як зауважує Гадамер, в його сутність входять утаєні «незрозумілості», котрі чекають свого відкриття з боку глядача-інтерпретатора. При такому підході не тільки стверджується ускладнена природа художніх витворів, але й утворюється самодостатність мистецтва, його постійна здібність породжувати нові ідеї буття. Кожен твір мистецтва – це творення «тут» і «у цей час» невичерпних сенсів буття, а не просто носій певного послання. Мистецтво при такому підході розуміється в якості певної формації або ж структури, завдяки якій і зберігається та сама невичерпність сенсів.

У герменевтичній стратегії мистецтво утворюється як певний досвід по проникненню в конкретику культурного буття, зустріч із яким кожен раз унікальна та неповторна, за допомогою якого людський дух зустрічається з власною сутністю, проявленою в на даний момент існування. Тобто тут Гадамер іде вслід за М. Хайдеггером, який в свій час, розв'язуючи проблему пошуків буття сущого, звернувся до його онтологічно-позитивного визначення. Саме глибоке та вірне його тлумачення, як на погляд Хайдеггера, – це тлумачення із часу людського існування, тобто із наявного буття, того буття, яке вже отримало статус присутності (Dasein). Оскільки Dasein відмічає себе в часі, воно є також світ. Щоб осягнути сенс буття, а також логіку свого подальшого становлення, необхідно звернутися до екзистенціальних вимірів його існування. Таким чином, обумовлюється неабстрактний підхід по осягненню принципів культури та вводяться її буттєві параметри, відповідно, вибудовується новий світоглядний аспект розгляду всього існуючого – єдність суб'єкт-об'єктних відносин. В своїх роботах він проводить визначення проблеми буття через тимчасовість людської присутності, де людина, як кінцевість, – завжди у дорозі, завжди перехід у своєму бажанні до світу. Це процес постійної запитальності: «...ця охватно-розуміюча запитальність вкорінена, по суті, в тій захватності, яка закликає нас до визначення і в лоні якої ми тільки і набуваємо здібності всеохоплюючого розуміння і схвачення того, про що запитуємо» [8, 121]. Звідки виникає дана захопленість? Що є основою нашого постійного запитання про світ? На думку Хайдеггера, основою людської запитальності про світ, а відповідно, і найбільш ефективним способом, завдяки якому вибудовується шлях до буття, є мистецтво. Слід відмітити, що Хайдеггер, не тільки виокремив та ствердив самодостатність та цінність мистецького процесу в освоєнні світу,

але й визначив принципи нової моделі мислення, де художній дискурс, наряду з пізнавальним, відноситься до форм осягнення світу. За твердженням Хайдеггера, саме мистецтво як форма безпосередньо-чуттєвого ставлення до світу реального, із його можливістю захоплення й подання наявних речей у художніх образах, звертає й налаштовує людську суб'єктивність на рух до буття. Людська свідомість при зустрічі з мистецтвом звільняється на коротку мить від своєї усталеної суб'єктивності і має можливість поглянути на себе у точці взаємодії з речами світу. Але суть мистецького досвіду не вичерпується його онтологічною націленістю до буття. Його значення по присутності в культурі має більш глибокий сенс. Мистецьке споглядання не тільки спроможне привідкривати людству суб'єктивні виміри культурного буття, а також володіє можливістю виводження його духу за історичні межі свого існування, знайомлячи в формі художньої видимості з сущим буттям. Мистецьке споглядання світу в такому розумінні є досвід свободи, досвід визначення повноти буття, із допомогою якого здійснюється вихід людського духу за межі свого власного існування.

Пошуки альтернативної моделі мислення, із включенням у її склад поетичного елемента, характерні не тільки такому мислителю як Хайдеггер. Серед її прихильників ми можемо знайти представників європейської філософської думки попереднього періоду, наприклад, того ж А. Шопенгауера або ж Ф. Ніцше, котрі також, кожен на свій розсуд, спробували ввести у філософський ужиток нове розуміння сенсу мистецтва та вибудувати нову методологію по осмисленню людської дійсності. Вже на рівні цих мислителів ми зустрічаємось з утвердженням метафізичної сутності мистецької діяльності та виправданням існування світу як естетичного феномену. Але тільки Хайдеггеру, на відміну від указаних філософів, вдалося створити «посткласичну» модель мислення в систематизованому вигляді. Тому, мабуть, саме хайдеггерівська модель і лягла в основу всіх подальших розробок, пов'язаних з визначенням принципів дієвості мистецтва, бо в більшій степені, ніж попередні, відповідала запитам як самого мистецького досвіду сучасності, так і культури в цілому. Про прямий перенос чи запозичення мова не ведеться, так як мистецтво і культура знаходяться постійно в становленні, і кожна зміна в їхніх параметрах існування вимагає корегування попередніх теоретичних надбань, як це і відбувається майже в усіх напрямках, так званої, «постсучасної» філософії. Але загальний підхід Хайдеггера зберіг свою значимість. Визначаючись з найбільш важливими нововведеннями Хайдеггера в мистецько-естетичній сфері, слід

згадати, по-перше, ідею самодостатності мистецтва та утвердження його статусу в лоні пізнавальних стратегій; по-друге, ідею осмислення мистецтва як естетичного досвіду по творенню сенсів становлення культури. Завдяки подібному перегляду, в естетичних доктринах сучасності розпочинається кардинальне переосмислення як основних понять мистецької практики, так і природи мистецьких творів та сутнісного призначення естетичного начала в культурі. І перш за все, - це герменевтичний підхід Гадамера, в якому було продовжено творчий розгляд основних ідей свого попередника по вибудові принципів «нерепрезентативної» естетики.

Для більш повного розкриття творчої сутності художніх структур та їх комунікативної сили Гадамер застосовує поняття символу. В його розумінні, мистецький твір – це символ, котрий «не стільки вказує на щось, скільки утримує в собі те, на що вказує. Іншими словами: твір мистецтва означає прирощення буття» [2, 302]. Саме звернення до поняття символічності, дозволило мислителю вибудувати нове, більш широке від класичної традиції, трактування природи мистецьких творів, зберігаючи при цьому надбаня попередніх естетичних підходів. Наприклад, звернувшись до символічного характеру мистецтва, Гадамер ні в якому разі не відкидає його визначення як чуттєвої видимості. Але на відміну від класики, пориває з ідеалістичним та інтелектуалістичним трактуванням сенсу й природи художніх творів, відповідно, їх вичерпністю на певному етапі становлення людського духу. Адже в гегелівському розумінні мистецтво – це чуттєве проявлення ідеї і за чуттєвістю художніх форм визнається лише неадекватне представлення сутності абсолютної ідеї: «Саме мистецтво доводить до свідомості істину у вигляді чуттєвого образу, який у самому своєму явленні має вищий, більш глибокий зміст і значення» [6, 109]. Подібне визначення підпорядковує естетичну ідею смисловим орієнтирам, а водночас, втрачає сенс мистецтва. Гадамер переглядає дану ідею класичної естетики і стверджує, що мистецтво – це витвір, естетичний досвід по здійсненню в самому собі істини буття. Художній твір реально існує лише в своєму дійсному, воно завжди тільки повстає і ніколи остаточно не завершується. Безперервність проявлення ідей буття у мистецтві обумовлена його символічною природою, а особливість символічності, пише Гадамер, ґрунтується на нерозривній єдності натяку та приховуванні. Тобто істина в мистецтві проявляється кожен раз заново і залежить від самого акту сприйняття.

Одночасно з цим герменевтична естетика, звертається до розгляду ігрової природи мистецтва. Кожен художній твір існує в співбуттєвому світі, де відбувається розігрування реального в ім'я усвідомлення того, що ж із себе в дійсності представляє наше людське існування. Розглядаючи мистецький досвід як гру, а це, як аргументовано доводить Гадамер в своїй роботі «Істина і метод», єдино можливий спосіб буття художнього твору, ми вправі признати за ним тільки представлення ірреального образу реальності або ж представлення дійсності у відстороненій формі художньої видимості. Кожен витвір мистецтва – це образ дійсності, в якому створюється особливе сприйняття конкретики буття. Створюється бачення його, а не впізнання. Художня форма вводить нас у світ сенсів буття, котрі ще не проявились явно; це творення, а не подвоєння в мистецькій образності існуючої дійсності. Причому творення як самих буттєвих вимірів культури, так і реципієнта: людини, котра сприймає витвір мистецтва в тій чи іншій формі. Як вказує Гадамер, всяка гра – це становлення стану гри. Кожен, хто включається в гру, захоплюється нею, входячи в її ігровий простір повністю. Граючий мусить жити в ігровому просторі, він мусить жити і сприймати світ через правила гри, тобто гра веде за собою граючого, змушуючи його саморозігравати правила гри. Гра – це репрезентація, і одночасно з цим, саморепрезентація: «Саморепрезентація гри діє таким чином, що граючий одночасно приходить до власної саморепрезентації, репрезентуючи одночасно з цим саму гру» [3, 154]. Тобто людина, сприймаючи твір мистецтва, не просто відтворює в собі його істини буття, а формує власний дух, такий його важливий компонент як творча уява.

Мистецький твір, осмислений Гадамером за допомогою понять символу та гри, дозволяє визначити себе як відкрити та розімкнену структуру, де не просто твориться ще один образ дійсності, а створюється простір для уявлень. Художній текст в герменевтичному розумінні – це багатовимірне відтворення реальності або ж її символічна конструкція. При такому підході не тільки витвір мистецтва вимагає інтерпретаційного підходу як певний текст, де, у формі художньої видимості співіснує людська дійсність, вирвавшись за межі контексту людського існування, але й сама дійсність втрачає свою твердість та однозначність і вимагає того ж таки інтерпретаційного підходу.

Звернення до проблеми інтерпретації, а відповідно, ствердження множинності реальностей, зближує герменевтичний напрямок естетики зі структуралістськими (постструктуралістськими) стратегіями дослідження. Серед

внутрішніх орієнтацій структуралістських досліджень особливо важливі дві – виділення текстового характеру реальності та звернення до її знакових механізмів існування. Сам же текст, а точніше, тексти відрізняються ускладненою природою. Вони перебувають у безперервному русі становлення, тому-то майже всі представники цього напрямку приділяють велику увагу семіології структурування або ж виявленню семіотичних кодів становлення різнохарактерних текстів культури сучасної епохи. У цій площині структуралізм тісно переплітається з семіотикою. І перш за все, звернувшись до естетичної проблематики, а вона в силу багатьох причин, досить широко представлена в структуралізмі, варто згадати мислителя семіотичного напрямку та художника У. Еко. Як структуралісти, так і Еко в своїх дослідженнях започатковує нетрадиційний підхід по осмисленню художнього твору. Мистецтво, за ствердженням Еко, повинно бути відкритим по відношенню до світу, який вічно перебуває в становленні, в перегляді власних параметрів існування. Відкритий твір - це не ілюстрація по описанню дійсності, а відтворення її кодів становлення в своїй структурі. Тобто мистецтво моделює в формі естетичної видимості ще один текст дійсності, свідомо порушуючи при цьому її традиційний образ. Мистецтво, як естетичне повідомлення, це – «семіотичний анклав», зазначає Еко в своїй роботі «Відсутня структура», де «естетичне повідомлення завжди здійснюється з порушенням норми, і це порушення представляє собою ні що інше, як розхитування основного коду, котре відбувається на всіх рівнях по єдиному правилу» [9, 84]. Такий тип коду Еко називає «ідіолектом». Це новий, особливий та неповторний тип повідомлення і його ціннісний сенс модифікується самим художнім твором. Слід відмітити, що естетичний тип повідомлення відрізняється також нечіткістю та незавершеністю представлення, а відповідно, динамізмом і невичерпністю. Іншими словами, ідіолект тільки проступає на всіх рівнях твору, або ж, як пише Еко, він є структурний малюнок твору, і може реалізуватися лише в акті комунікації з аудиторією, розкриваючись кожного разу інакше, бо залежить від і від сприймаючої позиції реципієнта. Відкритість та багатозначність художнього твору досягається різними шляхами: перекодуванням чужих кодів, їх іронічним руйнуванням та контрабандним введенням в новий контекст. Ці та багато інших прийомів свідомо вибудовують інтерпретаційну природу естетичного повідомлення, а одночасно з цим, стимулюють свободу сприйняття у своїх читачів загальноприйнятих кодів власної дійсності. При подібному трактуванні мистецький твір перетворюється в епістемологічну

метафору, бо продукує нове знання, нове бачення світу.

При зустрічі з художнім твором, стверджує Еко в своїй статті «Інновації і повторення. Між естетикою модерна і постмодерна», читач, глядач повинен отримати естетичне задоволення від усвідомлення того, як зроблено сам текст, від упізнання знайомих мотивів, від вибудови інтертекстуальних зв'язків між усталеними сенсами свого культурного буття. Власне про це ж писав і представник структуралістських досліджень Р. Барт, розглядаючи задоволення від тексту як задоволення від перервності, мерехтіння. Як зазначає Барт, художній твір - текст, котрий не є завершена конструкція, а лише певний символічний код, який уводить у контекст культури. Його код – простір цитат, діапазон, в якому розміщені різноманітні культурні голоси, котрі влітають в текст: «те, що ми називаємо тут кодом, - це не реєстр і не парадигма, яку слід реконструювати будь-якою ціною; код – це перспектива цитат, міраж, зітканий зі структур; він звідкись виникає і кудись зникає – ось і все, що про нього відомо; породжені ним одиниці (те, що якраз і вимагає аналізу) самі суть ні що інше як текстові виходи, відмічені указниками, знаками того, що тут допустимим є відхід в інші області каталогу... це осколки чогось того, що вже було прочитано, бачено, здійснено, пережито: код і є слід цього вже» [1, 32-33]. Даний текст зраджує ідею лінійності, це – текст багатомірного простору, зітканого з цитат, які відсилають до багатьох культурних джерел, інакше кажучи, до словника культури. В такому розумінні текст звільняється від визначеності, як синоніму репрезентації. Тобто, текст, на думку Барту, не є усталений знак, а процес його зародження, при входженні індивідуального сприйняття у множинний, постійно мінливий простір твору. Твір, таким чином осмислений, постає як відкрита, децентрована структура, яка при кожному сприйнятті створюється знову. Породження любого сенсу відбувається як нескінчена рухливість, воно не піддається однозначному схопленню в образі, залишаючись принципово невизначеним. Художнє зображення лише натякає, як пише ще один представник структуралістського напрямку Ж.-Ф. Ліотар, на те, що не може бути представлено, але існує і визначає людське буття, і тому, воліє бути проявленим в ім'я досягнення більш повного її осмислення.

Розглядаючи мистецтво через відкритість, невизначеність та незавершеність, герменевтично-структуралістська естетика пропонує нам його більш широке та глибоке бачення. По-перше, ці параметри дозволяють визначити мистецтво як естетичний досвід по моделюванню безперервного та багатомірного ста-

новлення форм дійсності. А, по-друге, у цій невизначеності, незавершеності стверджується творча активність людини: у процесі сприймання твір доповнюється уявою читача чи глядача. Таким чином, даний напрям естети-

ки, на подвійному рівні утверджує самодостатню сутність мистецтва. Мистецтво – це творення повноти буття та ініціювання креативних можливостей людини.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Барт Р. S/Z* / Р. Барт. – Москва: Ad Marginem, 1994. – 302 с.
2. *Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного* / Г. Г. Гадамер // Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – 368 с.
3. *Гадамер Г. Г. Истина и метод* / Г. Г. Гадамер. – М.: Прогресс, 1988. – 675 с.
4. *Гадамер Г. Г. Эстетика и герменевтика* / Г. Г. Гадамер // Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – 368 с.
5. *Гартман Н. Эстетика* / Н. Гартман. – М: Искусство, 1954. – 640 с.
6. *Гегель Г. В. Ф. Эстетика* / Г. В. Ф. Гегель // Сочинения: в 4т.: Т.1. – М.: Искусство, 1968. – 311 с.
7. *Кант И. Критика способности суждения* / И. Кант // Сочинения: в 6 т.: Т.5. – М.: Мысль, 1966. – 564 с.
8. *Хайдеггер М. Основы метафизики* / М. Хайдеггер // Вопросы философии. – 1989. – № 9. – 191 с.
9. *Эко У. Отсутствующая структура* / У. Эко. – СПб.: Петрополис, 1998. – 432 с.

Стаття надійшла до редакції 15.03.2012 р.