

РОЗВИТОК НАТЮРМОРТУ В КОНТЕКСТІ ТРАНСФОРМАЦІЇ СИСТЕМИ «ЛЮДИНА–РІЧ»

*Коли минає епоха, залишаються речі.
Наступним поколінням вони можуть
розповісти про час, що їх породив, про
бідних і багатих, культурні зв'язки,
про смаки та ідеологію...*

Г. Кнабе

Світ речей – це світ, створений та обжитий людиною. Упродовж усієї історії розвитку людства річ зберігала внутрішній зв'язок з людиною, будучи амулетом, оберегом, сувеніром або просто улюбленою дрібничкою. Окрім утилітарного призначення, речі також наділені традиційними смислами та образними асоціаціями. Сукупність досягнень в області науки, освіти, мистецтва, особливості світосприйняття об'єктивуються в речах. Виокремити в суспільному розвитку багатоплановість індивідуального, окремого – означає зрозуміти перш за все його первинну функціональну одиницю – об'єктивно існуючу людину. Цей процес не можливий без урахування обставин, які супроводжують життя кожного з нас, звичок і традицій повсякдення, певним чином організованого побуту. Простішими та сталими серед таких втілень духу епохи є передусім побутові речі. Однак річ як фізичний предмет не може достатньо розповісти про внутрішній світ людини, яка нею користувалася. Основна інформація про ціннісні пріоритети епохи віддзеркалена в тих речах, які зберегли свідчення духовної єдності, взаємозв'язку з людиною. Значення натюрмрту в цьому контексті постає як сутнісне відображення духовного, ціннісного світу людини, її зв'язку з річчю, а також значення цього зв'язку. Власне побутування речі, пов'язане з різними сторонами й етапами життя людини, з емоціями та переживаннями, що їх супроводжують, дає підстави розглядати натюрморт як багатогранне та надзвичайно глибоке явище в культурі, що демонструє ставлення людини до навколишньої дійсності й інтерес до всіх її рівнів, отже, виражає світовідчуття людини певного часу та культурного ареалу [2, 9].

Література про натюрморт доволі різноманітна. Це переважно збірники статей, окремі розділи праць з історії мистецтва чи естетики, в яких натюрморт висвітлений у контексті загальної проблематики. Фундаментальним дослідженням розвитку теорії натюрмрту у світовому художньому процесі є праця Б. Віппера «Проблема і розвиток натюрмрту», в якій іманентні властивості та соціальні функції жанру він розглядає на матеріалі зразків багатьох європейських шкіл. Проблеми відображення статусу речі в натюрмрті присвячена робота І. Болотіної «Проблеми російського і радянського натюрмрту», де авторка досліджує розвиток натюрмрту в контексті історії розвитку європейського живопису – від натюрмртних мотивів як деталей композиції давньосхідного, античного та середньовічного мистецтва до сучасного натюрмрту. Також І. Болотіна акцентує увагу на зміні змісту натюрмрту в різні історичні епохи, в якій вбачає відображення соціальної зумовленості мистецтва в цілому. Форми взаємодії зображуваного об'єкта з навколишньою дійсністю в натюрмрті аналізує А. Кантора. У теоретичних роботах Н. Волкова та С. Данієля розглянуті деякі композиційні та колористичні закони натюрмртних полотен. Вивченню західноєвропейського натюрмрту присвячені монографії та статті В. Левінсона-Лессінга, І. Щербачевої, Ю. Кузнецова, Є. Фехнера.

В українському мистецтвознавстві питанню вивчення даного аспекту приділено недостатньо уваги. Саме тому метою статті є виявлення сутнісних вимірів натюрмрту як сфери вираження онтологічного статусу речі.

Залежно від смаків, моди й навіть географічного ареалу теми та предмети, що складають композицію натюрмртів, варіювалися. Художнє зображення предметів – це розгорнута енциклопедія матеріального світу, що в образній, символічній формі світовідчуття втілює ставлення людини до природи та предметного світу.

В епоху Середньовіччя річ не була одноплановою, адже символізувала значно більше. Річ виступала в якості певного посередника між людиною та Богом, об'єктивацією Слова, з яким Господь звертався до людей і водночас слова віруючих, спрямованого до Абсолюту. У мистецтві, як

і в обряді, усі предмети постають не «річчю для себе», а своєрідним символом, репрезентацією вищої реальності, тому в середньовічному живописі предмети зображували з певним вищим сенсом. Прикладом символічності зображуваних у середньовіччі речей є численні сюжети на тему священної трапези: обрядове відтворення таїнства причастя, євхаристії. Серед них: чаша, хліб, виноград або вино, в ранніх християнських фресках та мозаїках була також присутня риба як символ Христа. Згодом з'явилася Книга (Біблія) як зримий образ Слова («На початку було Слово, а Слово у Бога було, і Бог було Слово» [8, 128]). Поступово перелік символічних предметів збільшився, але значення «зримої подоби незримого» (Псевдо-Діонісій Ареопагіт) зберіг. Таким чином, у середньовічному мистецтві матеріальне втілення речі займало другорядне місце, а провідну роль у сприйнятті художнього образу відіграло внутрішнє наповнення [6].

У період раннього Відродження речі ще зберігали свою символічну ауру, хоча сюжетно вже належали системі картини, поєднуючи в собі два значення: світське та сакральне. У полотна на релігійну тематику проникають окремі реалістичні деталі. Так, у ранніх ренесансних картинах ваза з ірисами була предметом побуту, частиною інтер'єру і водночас символом Богородиці. Поступово символічний зміст речі відійшов на другий план, перетворившись на традицію. Роль речей у мистецтві цього періоду зводиться до конкретизації середовища, в якому перебувають персонажі, уточнення просторових меж інтер'єру. Речі втратили своє самостійне символічне навантаження і трансформувалися в елемент предметного світу людини, ставши показником роду її занять, соціального статусу тощо [2].

Найбільшого розквіту натюрморт досяг у XVII ст., коли виокремився як жанр. Поширився він передусім у Голландії і саме тут набув повноцінного художнього статусу, витіснивши певною мірою сюжети на тему Святого Письма. У цей час річ стала важливим смисловим елементом не лише в натюрморті, а й в інших живописних жанрах. Натюрморт XVII ст. наповнюють речі, створені людиною, – різноманітне домашнє начиння, предмети мистецтва, дорогоцінні книги тощо, тобто виключно мертві речі. Також предметом зображення стали дичина, упіймана риба, зірвані фрукти та овочі, зрізані квіти тощо. Тема смерті так чи інакше присутня в усіх натюрмортах. Однак наявний в цих полотнах й інший, не менш важливий, мотив життя. Натюрморт – це особливий «театр речей», який через предмети побуту, сповнені енергетики повсякденного спілкування з людьми, дозволяє торкнутися їхнього життя ще інтимніше, ніж у розгорнутій сюжетній картині [9, 66].

Секуляризація суспільного життя, спрощення і, як наслідок, збільшення продукування необхідних у побуті предметів у результаті механізації виробництва призводять до того, що речі все більше втрачають свою символічність, перестають бути знаками чогось Іншого, натомість стаючи рівними самим собі – речами, вживаними людиною за своїм прямим призначенням. Машинне виробництво замінило індивідуальні вироби. Вже у XVIII ст. речі не мали звичної образної багатомірності, філософських і релігійних рефлексій щодо головних засад людської екзистенції. «З “речі більшої за себе саму” вона перетворюється на “рівну собі”, з *речі-всїті*, вона стає просто річчю, прирученою людиною; про них людина піклується, любить їх, думає про них, але під ними хаос не ворушиться» [9, 74].

Упродовж XIX ст. річ набуває все більшої прозаїчності. Із предмету духовного поцінування вона стає одиницею матеріальних цінностей, показником рівня соціальної успішності. Натюрморт втрачає свою образну оригінальність і неповторність. XIX ст. – період «розречевлення» предметів, що оточуюють людину.

Нову для натюрморту епоху започаткували імпресіоністи, які «розчинили» річ у повітрі, дематеріалізували світлом. Річ перестала зосереджувати на собі пильний погляд художника, стала вищою, але втратила свою «предметність». Так, наприклад, у «Квітах» Клода Моне важко розпізнати різновид квітів. Зображені кольорові плями вже не є власне квітами, вони стали квінтесенцією цвітіння, позбавленою матеріальної субстанції.

Зі зростанням міст і відповідно з масовим притоком населення лише найзаможніші люди мали можливість співпрацювати з найкращими майстрами, які виготовляли унікальні речі на замовлення, й у такий спосіб відмежовувалися від впливу масового виробництва. Індивідуальні вироби замінили машинні. Згодом зріс попит на художню продукцію, у результаті чого декоративне мистецтво набуло широкого розповсюдження, але водночас значно знизилася його якість. Городяни-неофіти створили ефемерну субкультуру: намагаючись перейняти спосіб життя корінних (і, як правило, зі значно вищим соціальним станом і матеріальним статком) городян, вони скопіювали форму, так і не зрозумівши змісту. Таким чином, міщани створили профанний світ дешевих копій. Свої квартири

та будинки в передмісті вони наповнювали речами-формами та речами-оболонками, які побачили в інших і з якими не мали зв'язку. У такому побуті людина й річ існують окремо, тому зв'язок між ними втрачається. Символічне наповнення предметів, що оточують людину, зникає. Відчуження від предметного середовища закономірно проектується і на інші рівні життя людини [3].

У ХХ ст. культурна система «людина–річ» зазнала суттєвих змін. Строкатий вимір постмодерну передбачав співіснування різних поглядів, позицій і цінностей, які втілилися, з одного боку, у плюралізмі ціннісних та світоглядних пріоритетів, а з другого, – у втомі від перенасичення культурного простору безмежною кількістю образів, форм і речей найрізноманітнішого характеру. Мистецтво традиційно стало тією сферою, де згадані тенденції знайшли найяскравіше відображення. «Класичне» розуміння мистецтва, що спирається на традиційне сприйняття через рефлексію (коли розглядові підлягає не власне зображення речі, а інтерпретаційні аберації, що виникають у свідомості реципієнта) відійшло на другий план. Тепер речове збіглося з речовинним, здатним втілити певну інформацію. Інший тип відношення перегукується із хайдеггерівським розумінням речового, яке полягає в тому, що річ може виступати в повноті свого буття лише завдяки витвору, хоча в чистому вигляді в ньому не перебуває. У даному випадку йдеться про річ як сферу об'єктивації істини, «відкриття потаємного» [10, 225]. Отже, крім прямого призначення, утилітарної функції, річ також має інше, ширше значення – призначення в житті людини.

Водночас постмодерне мистецтво пов'язане з протилежним явищем у культурі – проблемою кітч, «річчю-картиною», коли мистецтво перетворюється на річ серед інших речей. Сприйняття артефакту невибагливим глядачем зводиться до традиційного пошуку фабули. Річ у цьому контексті збігається з одиничністю витвору. Таким чином, зображення речі ототожнюється з самою річчю. Зміст натюрморту втрачає глибину. «За лаштунками немає нічого, на що можна було б подивитись» [4, 230].

Поряд із кітчевим характером сучасного мистецтва та споживацьким ставленням до речі, а отже, й до мистецтва в цілому, існує зворотна тенденція, пов'язана з художньою діяльністю поп-арту, що використовує ready-made, принципово нехудожній реквізит у вигляді цілком конкретних і навіть інтимно-побутових речей. Варто зауважити, що поп-арт знівелював межу між мистецтвом та життям, побутом, звернувшись до пересічних, банальних, іноді навіть вульгарних мотивів і тем, прийнявши позицію відкритості щодо буденності доквілля.

М. Дюшан, засновник нового напрямку в поп-арті, виставляючи предмети серійного виробництва, намагався підкреслити умовність цінностей і норм традиційного мистецтва і водночас привернути увагу до результатів тиражування речей і репродукування художніх творів, що спричинило їх девальвацію та десакралізацію. Зміст утилітарної функції предмету трансформувалася. Перемістившись у новий контекст, річ більше не використовувалася за своїм прямим призначенням, отримала статус артефакту. Побутові речі перетворились на знаки-символи. Особливість поп-арту виявляється в ігровому, іронічному зіставленні природного та штучного, реально існуючого та навмисно спродукованого, а також у стиранні межі між ними. Паралельно з класичними витворами вільно співіснує світ звичайних речей у незвичайних контекстах, що підкреслюють їх повну зневагу до функціонального минулого. Наповнення простору речами в поп-арті інтерпретується як модель *dasein*, як гіпертрофія фізичної близькості речі й одночасно її повної речової відстороненості, віддаленості. Позиція художника тут є певною провокацією: він перестає бути творцем, а лише цитує, перекомбінує уже існуючі явища дійсності. Однак саме поп-арт вилучає річ зі сфери реклами та моди, що зумовили споживацьке ставлення до предметного світу, продемонструвавши речі у нових сполученнях елементів, нових матеріалах і контекстах.

Поп-арт намагався привернути увагу реципієнта до проблеми споживання, пов'язаної з тим, що виробництво повсякденних речей стає індустріальним, стандартизованим процесом інституціонального взаємозв'язку та контролю, відокремленим від використання в побуті споживачем і від його життя в цілому. Така річ втратила свою «ауру», перетворившись у легко замінний (аж до одноразового використання) функціональний компонент повсякденної діяльності людини. Коли такий предмет виходить з ладу чи вичерпується ситуативна потреба в ньому, його просто викидають. У результаті цього не людина володіє річчю, а сама річ починає володіти людиною. Потік виробництва речей на потребу масової культури стандартизує суб'єкта споживання, перетворюючи його на жертву розвитку предметного світу, гаранта купівельної спроможності запропонованого, часто навіть нав'язаного товару. Спостерігається тенденція до профанації всіх аспектів культурного статусу речей. Будь-який предмет сучасного виробництва забезпечує комфорт, але не має онтологічного підґрунтя.

«Символічна порожнеча нашої технічної могутності» компенсується досконалістю, завершеністю форм серійних речей, які виконують певні ситуативні функції [1, 28]. «Удосконалюючись, форма відводить людині роль стороннього спостерігача власної могутності» [1, 29]. Відбулася своєрідна побутова революція: речі стали складнішими, ніж дії людини відносно них. У побуті жодна річ не має символічного значення. В інтер'єрі сучасного споживача «в речах немає людського відображення, – тут самі лише знаки, чисті знаки, все переповнене посиланнями – східними, шотландськими, early American і т. д. Перед нами – світ споживання» [1, 102]. Система речей-знаків набуває нової функції: не символізуючи собою жодного самовираження людини, вони описують глибинну порожнечу стосунків, коли «обидва партнери не існують один для одного» [1, 102].

Епоха змінює епоху, моделюючи напрями трансформації в системі «людина–річ». Натюрморти різних часів відображають сутнісний бік цих змін. Так, наприклад, у мистецтві XVII ст. постає передусім активність самого натюрморту як сфери репрезентації смислу, значення та ролі речі в житті й відповідно в мистецтві, його здатності не лише розмовляти з людиною, але і говорити за саму людину про її ставлення до світу мовою метафор і символів. Крім того, речі надають простору конкретної предметності та якісної різноманітності. Вони виконують роль посередників між людиною та Абсолютом, олюднюють світ, створюють «вогнище, біля якого може погрітися душа» [9, 72]. Сьогодні ж, в умовах ринку, постає пов'язана з кітчем проблема симуляції в культурі. Серійне промислове виробництво зумовлює втрату річчю унікальності: зникає оригінал, а натомість виготовляється серія ідентичних одиниць. Уже не людина формує ставлення до речі, творячи її, а готова річ впливає на людину.

Предметний світ репрезентує багатоманітність умов розвитку та буття людини, що склалися історично та є частиною її свідомості, вираженої на всіх рівнях міжособистісних стосунків у формуванні ціннісних пріоритетів. Так чи інакше, людина завжди залежатиме від речі. Актуальним залишається завдання зберегти межу між культом речі («вещизмом») і шанобливим ставленням до неї як до своєрідного фетиша, об'єкта бажань і суб'єкта спокуси.

Доволі часто річ виявляється довговічнішою, ніж людина, у неї інші відносини з часом. Саме її побутування в світі людини часто пов'язане з певними віхами життя, які породжують спогади, мрії, жаль. Річ «вплітається» в долі, буття людської душі, що робить натюрморт жанром глибоко філософським. Крок за кроком мистецтво розкриває багатство смислів речі, яка є такою ж невичерпною, як і світ людини, що її породив.

1. Бодрийяр Ж. Система вещей. – М., 2001.
2. Виппер Б. Проблема и развитие натюрморта. – СПб., 2005.
3. Гройс Б. Комментарии к искусству. – М., 2003.
4. Делёз Ж. Логика смысла. – Екатеринбург, 1998.
5. Кнабе Г. Образ бытовой вещи как источник исторического познания // Випперовские чтения. – М., 1986. – С. 6–13.
6. Лотман Ю. Натюрморт в перспективе семиотики // Там само. – М., 1986. – С. 6–13.
7. Меднікова Г. Мистецтво постмодернізму як фактор адаптації особистості. – К., 2001.
8. Новый Заповіт і Книга псалмів. – К., 1993.
9. Проблема жанров в европейской живописи. Человек и вещь. Портрет и натюрморт. – М., 1998.
10. Хайдеггер М. Вопрос о технике // Хайдеггер М. Время и бытие. – М., 1993. – С. 221–238.

*Олександр Опанасюк
(Львів)*

ДО ПИТАННЯ ВИЗНАЧЕННЯ ОПТИМАЛЬНИХ ЗАКОНОМІРНОСТЕЙ СТРУКТУРАЛЬНОГО БУТТЯ КУЛЬТУР

Питання закономірності культурного розвитку людства присутнє майже в кожній культурологічній концепції. Водночас для характеристики буття культури обирають різні аспекти, що частково пояснює відсутність єдиного погляду на субстанційне, процесуальне і структуральне буття культур.