

УДК 801.73:75

Віра Савченко

**«ПСЕВДОУСМІШКА МОНИ ЛІЗИ»: СУЧАСНА
ОБРАЗОТВОРЧІСТЬ – МІЖ АРТЕФАКТОМ І
МИСТЕЦЬКИМ ВИТВОРОМ**

У статті пропонується герменевтичне тлумачення метафори «псевдоусмішка Мони Лізи», яку вводить Д. Каспіт у власній книзі «Кінець мистецтва», як образу парадоксального стану сучасної образотворчості: її природи, призначення, способів репрезентації та підходів до вивчення.

Ключові слова: образотворчість, модерн, постмодерн, естетична сутність, візуальні і культурні дослідження, «кінець мистецтва».

В статье предлагается герменевтическое истолкование метафоры «псевдоулыбка Моны Лизы», вводимой Д. Каспитом в его книге «Конец искусства», как образа парадоксального состояния современного искусства: его природы, назначения, способов репрезентации и подходов к изучению.

Ключевые слова: изобразительное искусство, модерн, постмодерн, эстетическая сущность, визуальные и культурные исследования, «конец искусства».

The hermeneutic interpretation of the metaphor «pseudo-Mona Lisa smile» introduced by D. Kuspit in his book «The End of Art», as the image of the paradoxical condition of modern art – its nature, purpose, means of representation and approaches to study, is suggested in the article.

Keywords: fine arts, modern, postmodern, aesthetic essence, Visual and Cultural studies, «the end of art».

Проблеми сучасного мистецтва, його статусу, місця в житті суспільства й індивідуума, осмислення його сутності й потенціалу, можливостей аналізу не втрачають сьогодні гостроти й актуальності.

Відчутний імпульс щодо розмислів над цими питаннями надала книга відомого американського мистецтвознавця, арт-критика, естетика й поета Дональда Каспіта «Кінець мистецтва» (2004). Свою рефлексію відносно концепції книги хотілося би розгорнути навколо образу, який метафорично схоплює й акумулює у собі більшість проблем, що обговорюються у книзі. У відносно розгорнутому вигляді цей сумно-іронічний, але влучний і багатоаспектний образ звучить так: «... this pseudo-Mona Lisa smile is the handwriting on the wall of art, the catastrophic whimper that signals its end» («...ця псевдоусмішка Мони Лізи – розчерк на стіні мистецтва, аварійне гудіння, яке сигналізує про його кінець») [10, р. 7].

Ця триєдина фігура мовлення може бути розділена на складові частини, з кожною з яких буде логічним пов'язати питання.

- 1) На яких підставах мистецтво може бути визначено як псевдофеномен?
- 2) На що вказує автор, звертаючись до образу рукописного знаку на «стіні мистецтва»?
- 3) Як розуміти образ звучання аварійної сигналізації, що свідчить про кінець мистецтва?

1) У найближчому контексті образ псевдоусмішки Мони Лізи співвідноситься з реакцією нового директора Музею сучасного мистецтва в Нью-Йорку п. Лоурі на ескапади й гнівні звинувачення відомого американського художника, «зірки абстрактного мистецтва» Ф. Стелли, обуреного кардинальними змінами у принципах побаченої музейної репрезентації мистецтва, зокрема модерного. Проте суть справи полягає в тому, що цей образ можна тлумачити як узагальнюючу метафору сучасного стану мистецтва, його сьогоденного розуміння й репрезентації. Так, зокрема, мова йде про глобальну масштабну виставку «Начала модерна», яку було експоновано в Музеї сучасного мистецтва (МоМА) й структуровано за тематичним принципом «люди, події, речі», на відміну від хронологічно-історично-стилістичної послідовності, що раніше організовувала демонстрацію творів модерного мистецтва. В результаті нової експозиції вони виявилися розміщеними поряд з артефактами, предметами побуту тощо. Наприклад, полотно Пабло Пікассо «Бокал абсенту» було розташовано серед предметів посуду. З точки зору художника-модерніста, більш «вulgарного й зневаженого» експонування цього шедевра мистецтва ХХ століття ще не було. Фактично, і в цьому можна погодитися і зі Стелою, і з Каспітом, така концепція експозиції розвиває специфіку мистецтва та в постмодерністський спосіб прирівнює художні твори предметам й реаліям повсякдення. Саме в реакції на це й виникає каспівський образ «псевдоусмішки Мони Лізи». Коротко кажучи, це образ профанації естетичної сутності мистецтва. Адже усмішка Мони Лізи традиційно, впродовж тривалого часу виступала для нас знаком, символом мистецтва, «аурою» її особливого художньо-естетичного простору.

З одного боку, Мона Ліза – один з найвідоміших художніх образів. Водночас широка популярність цієї картини Леонардо, підсилена редуплікуванням й тиражуванням, тим не менш поки що не змогла її «задушити в обіймах» масової культури. Тобто оригінал і різноманітні копії Мони Лізи у свідомості людства мають різні статуси. Відносно Мони Лізи можна сказати, що припускається певний зазор соціальної свідомості, де не можна повністю ототожнити ці феномени – оригінал і копії. «Мона Ліза» – це твір, геніальна сила якого виявилася здатною створити міцний

естетичний опір масштабним, але нерозбірливим симпатіям натовпу. Їй залишається загадкою, й продовжує хвилювати, примушує думати й переживати – тих, хто чекає від зустрічі з мистецтвом не інформації, не данини світському етикету чи загальній ерудиції (точніш, освіченості), проте глибокого діалогу. Її усмішка Мони Лізи є, так би мовити, квінтесенцією цієї невловимості, непідвладності нібито невмолимому поступу матеріального світу, його жорстко й беззаперечно діючих законів. Таким є мистецтво, з його здібністю прориву з царини необхідного, й такою є сповнена безкінечної таїни усмішка Мони Лізи. Але, за Каспітом, у сучасних умовах вона може перетворитися на «псевдоусмішку»... Справжнє замінить сурогатом. «Світа створює короля»: речі набувають свого сенсового наповнення в контекстах. Оригінал Мони Лізи навіть у Луврі, тобто там, де увага звичайної людини перевантажена кількістю шедеврів, що зосереджені на 1 кв. м, тим не менш, розташовується *одноосібно* в центрі стіни-стенду посеред великої зали. Мону Лізу неможна образити, навіть намалював їй вуса, як це колись зробив Марсель Дюшан, проте можна цим створити мистецтву ведмежу послугу, що має далекі руйнівні наслідки (така собі міна уповільненої дії). Повертаючись безпосередньо до ситуації, що викликала образ Каспіта, ми бачимо, як мистецтво можна перетворити в його квазіформу за рахунок контексту, тієї смислової системи, в яку ми занурюємо предмет. Колись Дюшан легалізував *ready-made*, увівши його в простір музейної експозиції, тим самим, багато в чому «самочинно» увірвавшись у світ традиційно *створених* художніх образів. Тепер же ми бачимо, як ситуація досягла іншого свого боку – художні твори, всі, як один, виявляються зрівняними у правах з *ready-made*, артефактами, предметами дизайну на виставці, що стала приводом для обурення Ф. Стелли й Д. Каспіта. Вальтер Беньямін писав про те, що мистецький твір втрачає свою сакральність за рахунок тиражування [1], на сьогодні ми є свідками того, й образ Каспіта з цього виростає – як оригінали маскують, камуфлюють під «копії» чи продукти дизайну, що за визначенням мають вторинну художню цінність. Стелла, а вслід за ним і Каспіт, категорично протестує проти такого розмивання меж мистецтва, проти постмодерністського ототожнення в «середньостатистичній» художньо-образній якості власне мистецтва й того, що їм не є, і поки теоретично навіть і не претендувало на це. Постмодерністський за своєю сутністю жест (концепція) нового директора й куратора експозиції Музею сучасного мистецтва у Нью-Йорку узаконює знищення мистецтва; звісно, це не буквальне аутодафе, проте фактичне зведення його нанівець. У сучасних соціокультурних умовах мистецтво підмінюється сурогатним ерзацом, й усмішка Мони

Лізи як символ мистецтва перетворюється на псевдоформу. Твір втрачає власну сутність (не розпізнану, загадкову, але безперечно за ним визнану). Йому дозволяється явитися світові лише зовнішньою оболонкою. Мистецтво, в якого викрадають його унікальну ауру, мистецтво, яке не відтворюється в результаті особливого естетичного досвіду переживання зі своєї репродукції, а тільки витискується, виштовхується нею на периферію, стає звичайним фактом повсякденності. Сучасна людина виявляється нездатною знищити усмішку Мони Лізи, примусити її перестати усміхатися з висоти своєї нерозгаданої таїни, не може позбавити її глибини й дива мистецтва. Проте сучасний соціум своїми численними проявами масової культури намагається замінити її зовнішнім субститутом, оболонкою, поверховим шаром, бодрійарівським симулякром, перетворюючи її на «псевдоусмішку». І тим самим трансформуючи людину на псевдолюдину, тіль, гальванізований труп, «життя після смерті» (за визначенням Мераба Мамардашвілі, який наголошував на несправжності людського буття, насамперед у його культурному вимірі).

2) Як тлумачити образ «розчерку на стіні мистецтва»? Ймовірно, що тут мається на увазі індивідуальний авторський жест, без якого є неможливим на народження художнього твору, проте сьогодні він заступається потужними технічними новаціями, що заповнюють простір мистецтва, змінюють його природу. Та створюють масив і «стіну», на тлі яких традиційне мистецтво уявляється вразливо-крихким, рукотворно-недовговічним. Одиичне й унікальне стикається в контроверзі з типовим, технізованим, цивілізаційно обладнаним монолітом загального.

Рукописне («handwriting») звучить нагадуванням про ті індивідуально-особистісні засади, які раніше, згідно з класичними модерними настановами, власне й були «знаком» та обов'язковою складовою мистецтва. Тепер же, в добу потужного розвитку нових технологій та їхнього інкорпорування у сферу художньої творчості, мистецтво уподібнюється певному моноліту стіни, безособистісному, суцільному й непроникному, поряд з чим попереднє мистецтво може виглядати лише слабким, беззахисним у часі й просторі рукотворним ескізом. У зв'язку з цим пригадується зауваження відомого теоретика та критика сучасного мистецтва Бориса Гройса. Коли він говорить про те, що раніше для того, щоб на світ з'явився мистецький твір, треба було набагато більше часу, ніж для його сприйняття глядачем, а тепер технічні можливості й змінений характер мистецтва перевертає цю пропорцію з точністю «до навпаки» [2]. «Слабка позиція» мистецького твору, що існує в єдиному екземплярі, у порівнянні з новітнім, яке з самого початку, за власним визначенням і

природою, є відкритим до безнастанного тиражування (тепер потенційно вже в необмеженій кількості копій; наприклад, ті форми, які пов'язані з комп'ютерними технологіями) зумовлена не тільки кардинально різними часовими ресурсами. Крім того, новітні технології, подібно великим монополіям, які знищують середній та дрібний приватний капітал, навіть технічно й фізично витискують попередні форми творчості. Це вочевидь ясно, наприклад, відносно традиційно тиражованої графіки, яка робиться за допомогою друкарських верстатів, що нині взагалі не виробляють, а разом з ними йдуть у минуле оригінальні мистецтва. Ситуація ззовні майже буквально нагадує зміну рукописного письма добою друкарства, й, нібито, внаслідок історичної неминучості, вимагає лише смиренного прийняття. Але тоді мова йшла про словесний знак, що за змістом є принципово індиферентним до репрезентації – рукописної або надрукованої. Коли ж йдеться про зміну рукотворного (чи то обмежено тиражованого за допомогою друкарського обладнання) твору таким, що ґрунтується на новітніх технологіях, ми розуміємо, що в разі заміни одного іншим буде, безсумнівно, втраченою певна сутнісна складова мистецтва – крихка, як мимовільний розчерк людської руки. Тут доречно перепитати себе, хто сьогодні вміє шанувати мистецтво жесту й знаку – каліграфії? Де воно є живим? Між тим воно продовжує жити, наприклад, в традиціях мистецтва Далекого Сходу, й навіть у творчості уважних до цього культурного шару сьогоденних європейських (зокрема й українських) художників. І, безсумнівно, що для культурного багатства й розмаїття сучасного світу суттєва підтримка таких екологічно (з точки зору «екології культури»!) важливих тенденцій розвитку мистецтва, хоч би якими непрагматичними на даний момент вони були.

3) Останнє образне визначення «the catastrophic whimper that signals its end», яке ми перекладаємо як «звучання аварійної сигналізації, що свідчить (повідомляє) про його (мистецтва – В. С.) кінець». Каспіт підкреслює слабкість, незахищеність (перше пряме значення слова «wimper» – скигління) позиції мистецтва в ситуації соціокультурного тиску на нього, підпорядкування мистецтва соціуму, різного роду ідеологічним «порядкам» й втрачання власної автономності. Американський дослідник розкриває колізії, що відбуваються між мистецтвом й суспільством. Він фіксує потребу мистецтва знайти підтримку в суспільстві, заручитися глядацькою увагою, а за цим неминуче, за думкою Каспіта, виникає й залежність власних цілей і завдань художньої творчості від інших, чужорідних щодо останньої соціально-ідеологічних «викликів». В результаті мистецтво втрачає особливе місце, унікальність своєї духовної позиції й тим самим розмиває, розчиняє власну сутність зсередини.

Говорячи про «кінець» мистецтва, Каспінт підкреслює, що мова йде не про те, що твори перестають виникати, а про те, що зникає важливість їхнього суспільного значення, їхньої унікальної онтології. В суспільстві масової культури, де навіть музеї сучасного мистецтва розпорошують і гублять свою специфіку, тобто зосередженість власне на мистецтві (перетворюючись в «центри культурних досліджень» (Ф.Стелла) [10, р. 7]), воно перестає «бути», «збуватися» (висловлюючись мовою екзистенціалістів) у справжній власній сутності. Воно *завершується* в тому сенсі, що у глядачів атрофуються певні «органи сприйняття» мистецтва, в уяві й переживаннях людини перестає відбуватися те, що робить твір твором – його естетичний світ (чи «естетичний осмос» [10, р.14], в термінології, що використовується в книзі).

За Каспінтом, мистецтво – це простір нонконформізму, внутрішньої свободи, царина розвитку й формування особистості, що існує на протигагу тенденціям суспільного життя, що уніфікують, усереднюють й нівелюють індивідуальність. Мистецтво, за думкою американського теоретика, дало соціуму серйозний шанс себе «приручити» й підкорити, позбавити власної ідентичності, коли дозволило себе втягнути, практично на правах звичайного товару, в економічні зв'язки й відношення. Коли ціну твору почав назначати не незалежний експерт-критик, а комерсант (а що інше в цьому разі репрезентують аукціони, дарма що художні?), з того моменту інститут мистецтва як самостійна структура життя особистості й суспільства почав розвалюватися.

А тепер, вслід за Каспінтом, подивимося на ситуацію з іншого боку. Що ідеологічно дозволяє здійснювати економічне закріпачення мистецтва? Завдяки чому відбувається те, що шедевр, його художня цінність визначається лише товщиною й вагою гаманця того, хто захотів позиціонувати той чи той твір? На якому підґрунті навіть в музеї, здавалось би, останній культурній пристані і найбільш дистанційованому від ринку незалежному інституті, мистецтво також модифікується? Чому? Це ясно. Музеї, які зазвичай не беруть безпосередню участь у мистецьких торгах, тим не менш, є складовою єдиної економічної системи, що проймає структуру життя суспільства та його загальнокультурної ситуації. Вони є економічно малосамостійними, фінансово дотаційними структурами, тому вимушені йти на компроміси з бізнесом, і, відповідно, в ряді моментів поступатися естетичною чистотою переконань й принципів. Залишається питання: «На якому підґрунті це можна зробити, зберігаючи самоповагу й благородний вираз обличчя?» Відповідь проста – спираючись на постмодерністські ідеї руйнації попередніх системних ієрархій, утвердження тотального нівелювання й ціннісної індиферентності. Звідси

прямий крок до ведення мистецького твору до звичайного, прагматично й утилітарно сприйнятого предмету.

І Стелла, й Каспіт, який посилається на думку цього художника, з модерністських позицій характеризуючи те, що відбувається, не можуть оцінювати ці «пост»-тенденції без відчуття їхньої катастрофічної згубності. Причому, аналізуючи ситуацію, вони звертають увагу в даному випадку навіть не стільки саме на мистецтво, де ці ідеї продовжують розповсюджуватися й культивуватися, проте й на сфери його (мистецтва) репрезентації й вивчення, зокрема інститути музейної справи й критики.

Так, можна пригадати, що вся колізія з визначенням мистецтва як «псевдоусмішки Мони Лізи» виникла саме у зв'язку з різкою критикою музейної експозиції в МоМА, яка, за думкою Стелли, максимально наблизила його до універмагу, Музею Міккі Мауса, або інакше – перетворила на Музей культурних досліджень [10, р. 6–7]. Сенс першого й другого порівнянь є досить прозорим у зв'язку з темами комерціалізації, тиражування, естетичного «опрощення» й твору, тобто позбавлення його унікальної естетичної аури (як не пригадати тут провідницькі роздуми В. Беньяміна у його багатому на смисли есеї «Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності» (1936 р.) [1]). Все це є процесами єдиного порядку – с(о)прошення й вульгаризація, популістське «омасовлення» й згубна «демократизація» мистецтва, які не сприяють намагання глядача піднятися до твору, а навпаки занижують його до рівня розуміння / «споживання» невимогливого реципієнта, єдиний критерій якого – ступінь розважальності об'єкту, що пропонується його увазі.

У зв'язку з ідеєю трансформації Музею сучасного мистецтва на Музей культурних досліджень (що Стелла фактично бачить у зв'язку зі змінами у загальній концепції музею й експозиції) виникає, на перший погляд, нібито парадокс. Чому б, без будь-якої іронії, що вочевидь звучить в інтонаціях Стелли, Музею сучасного мистецтва й не опинитися водночас чи тимчасово в ролі Музею культурних досліджень, хіба ж мистецтво не є частиною культури?

За пильнішого погляду виявляється, що такий підхід, особливо у розповсюдженій зараз науковій версії «Cultural Studies», знову стає способом, що нівелює й ігнорує унікальну значущість мистецтва як форми культури. Тому що здебільшого у таких етнографічно чи соціально орієнтованих дослідженнях твори мистецтва розглядаються як типові елементи «ідеологічних» (Д. Каспіт) закономірностей, процесів, структурацій суспільства, таким чином мистецтву відмовляють у його унікальній своєрідності. Художній твір (в повному сенсі цього слова), проектуючи в себе вищевказані ракурси економічних, владних, гендерних

(А. Усманова) відносин, перетворює їх *індивідуально*. Тому він (твір) не є «рівним» жодній з цих проєкцій, а виходить за їхні межі – складним, багатозначним образом поєднуючи, почасти – вибіркової/чи спонтанно – відображаючи подібні зв'язки [10].

Таким чином, проблема «кінця мистецтва» (що є винесеною у назву монографії Д. Каспіта) транскрибується для нас в проблему втрати мистецтва як особливої форми загальнокультурного розвитку людства, яка обумовлюється атрофуванням, рудиментацією в свідомості особистості власне естетичного сприйняття. При цьому й Каспіту, й Стеллі, й багатьом іншим теоретикам і практикам мистецтва, які звертаються до осмислення цієї ситуації [4–8], стає очевидним, що перспектива втрати такої якості людського буття, як естетичне сприйняття, завершується (причому дуже швидко) втратою людяності, сутності людини, не зважаючи на збереження його зовнішнього вигляду, бо це лише справа часу (вже не одне покоління письменників відтворює нам естетичних «манкуртів», які поступово втрачають й людську зовнішність; починаючи з героїв «Марсіанських хронік» Рея Бредбері до виразних образів «Можливості острова» Мішеля Вельбека). До речі, це ситуація, що стає актуальною і в нашому суспільстві: починають домінувати пост-арт тенденції, в яких знищено/вихолощено естетичне начало як потенціал естетичного пережиття, глибини і сили чуттєвості у мистецтві. І великою проблемою стає те, що залишається лише невеликий шар професіоналів, які зберігають той самий нонконформістський дух, про який каже Каспіт, і які розвивають власний творчий пошук осторонь рухів «моди» і невибагливих масових смаків. Як і Каспіту, мені здається дуже серйозною загроза втрати естетичності як чуттєвості сприйняття, бо тоді світ, передусім в антропологічному вимірі, суттєво лишається своєї таїни і багатомірності, стає непріпустимо спрощеним, прагматичним й утилітарним. Одеський художник-провідець Олег Соколов ще в 50-ті роки ХХ століття говорив: «Зрозуміти мистецтво – це вбити мистецтво». І це, звісно, його голосом промовляв не огульний антираціоналізм, а саме претензії раціо абсолютизувати свою владу над мистецтвом (цьому, звісно, з інших позицій, присвячена книга відомого сучасного американо-німецького теоретика культури Х. У. Гумбрехта «Продуктування присутності» [3]). Сьогодні ми бачимо великі шанси віддати мистецтво на препарування не тільки занадто самовпевненій, самозавищеній у власних оцінках і можливостях раціональності, а набагато жорсткішій тенденції, що послідовно приводить до відвертого позитивізму і вульгарного соціологізму – «економізму», причому не тільки в теорії розуміння мистецтва, а саме у легалізації законів коммодифікації як того,

що детермінує сучасне художнє буття. Отже, якщо повернутися до образу Мони Лізи, що був провідним у наших роздумах над тим, що відбувається сьогодні у мистецтві, можна сказати наступне. На жаль, ми є свідками і навіть учасниками (часто-густо неухважно пасивними) процесів поступової трансформації усмішки Мони Лізи на її так звану псевдоусмішку, проте й не тільки... Ця усмішка може перетворитися на мінливу, ніби загублену у просторі усмішку ще одного відомого героя – Чеширського Кота з «Аліси у Країні Чудес» Льюїса Керрола, у таку собі візуальну квінтесенцію концепту поверхні. Тобто із втратою глибини і таїни художнього образу, що власне формують його естетичність, усмішка Мони Лізи може перейти у спрощений і сплющений знак, чисту «поверховість», що плаває незалежно від первинної цілісності образу і врешті-решт досягає абсолютної автономії від багатомірності її власної основи. І у зв'язку з цим логічно витікає запитання, а чи має шанс людство залишитися людством у ситуації такого суцільного спрощення?

1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // litemap.narod.ru/texts/benjamin.doc
2. Гройс Б. Музей как медиальная среда // Искусство кино.– М., 2000.– № 1.– С. 123.
3. Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: Чего не может передать значение.– М.: Новое литературное обозрение, 2006.– 184 с.
4. Естетика на межі епох. Бесіда головного редактора «Філософської думки» С. Пролеєва з професоркою Л. Левчук / Л. Левчук, С. Пролеєв // Філософська думка.– 2009.– № 6. – С. 5–20.
5. Естетика в Україні: сьогодні і майбутнє. Матеріали круглого столу часопису «Філософська думка» (25 вересня 2009 року) / І. Бондаревська, В. Герасимчук, Л. Левчук, О. Оніщенко, О. Павлова, В. Панченко, Р. Шульга / Філософська думка. – К., 2009.– № 6.– С. 21–38.
6. Кантор-Казовская Л. О вкусе молока: современное искусство и эстетический дискурс / Лёля Кантор-Казовская // Зеркало.– 2008.– № 31 // magazines.russ.ru/zerkalo/2008/31/kk2.html
7. Савченко В.В. Естетика: завершений проект? Повернення до теми // Філософська думка.– К., 2010.– № 4.– С. 139–143.
8. Савченко В.В. «Конец искусства»: проекции видения проблемы // Эсхагос: философия истории в предчувствии конца истории. Материалы международного научного семинара. Одесса.– 2011.– С. 285–294.
9. Савченко В.В. Мистецтво і візуальна культура: до проблеми вивчення // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Історія. Філософія. Політологія».– 2011.– № 3.– С. 116–120.
10. Kuspit D. The End of Art.– Cambridge University Press, 2004.– 208 p.