

РОЗДІЛ І



ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ МИСТЕЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ВИКЛАДАЧІВ ТА СТУДЕНТІВ ФАКУЛЬТЕТУ МИСТЕЦТВ ТНПУ ім. В. ГНАТЮКА

1.1. Сучасна мистецька діяльність: теорія, практика і перспективи

В якості інтриги пропонованих рецепцій зауважимо: початок мистецької діяльності студентсько-викладацького колективу факультету припав на останній етап постмодерну. Його відомі нігітологічні характеристики – *«ера порожнечі»*, *«епоха після чеснот»*, *«плинне ніщо»*, *«доба нестабільних онтологій»* і *«час серця відсутньої Присутності»* – експлуатують різні модуси небуття, реалізуючи визначальну тезу: реальність – це продукт часу і випадку, що редукується до текстової моделі і постає предметом нескінченних інтерпретацій. Отож, філософи постмодерну розробили метод «універсальної реконструкції», який дозволяє зруйнувати ще в зародку будь-яку метафізичну й ідеологічну побудову. На їх переконання, це відчиняє людині двері в усі без винятку релігійні, політичні, національні світи як рівноцінні і уможлиблює її повну незалежність від будь-якого зовнішнього імперативу. Йдеться про свободу у виборі позицій: а) бути «вічним туристом», безпечно подорожуючи у різні культури, міфи, релігії і ніде не затримуючись у підсумку; б) утверджуватись в усвідомленні трагічної недосконалості людини і світу та почати спростовувати усі концептуальні ідеї, які не можуть зарадити їй у цій проблемі.

З позицій такої загальної мінливості і випадковості, звісно, девальвуються основні категорії розуму: істина, людина, історія, знання, філософія, мова. *Об'єктивність істини*, як «усього лиш лінгвістичної, історичної або соціальної конструкції» [2, с. 86], заперечується, оскільки утверджується принципова плінність критеріїв і цінностей. *Людина* децентрується і «відкриває» себе у «об'єктилі»¹ антропологічного траекта². *Історія* тлумачиться як нескінченний шлях незавершених змін і час від часу повторюваних подій, явищ. *Філософія* розглядається, як процес нескінченної плюралістичної гри і пошуків парадоксальних умовиводів. *Мова* зводиться до загальної текстуалізації реальності і незліченних повторень-заміщень-доповнень за принципом навмисного оповідного хаосу.

Наслідком цієї культурової «стомленості» постають концепції так званої ліберальної теології: «безрелігійного християнства», «реінтерпретації християнських догматів», «деміфологізації біблійної кериґми»³, «теології надії», «теології визволення» (від політичного, економічного і соціального рабства), нарешті – фінансової і естетичної теології [11]. Вони духовно дезорієнтують людину і перетворюють її світобачення на іронічно-саркастичну

¹ Об'єктиль – це об'єкт у тій мірі, в якій він описує перемінні предмети; лексема, утворена за моделлю слова «проектиль» – «знаряддя».

² Термін антропологічний «траект» (traectum) утворений від латинського tras – «через», «між» і jасеге – «кидати», «метати» і означає «кинуте між» (на відміну від категорій «суб'єкт», тобто те, що «покладено («кинуто») під» і «об'єкт», тобто те, що «кинуто («покладено») перед», «перед-мет»). Він введений французьким соціологом, антропологом, релігієзнавцем Жильбером Дюраном (1921–2012) для надання самостійного онтологічного статусу того, що знаходиться «між» – між суб'єктом і об'єктом, між природою і культурою, між тварним і раціональним, між духом і життям, між внутрішнім і зовнішнім, між проектом (майбутнім) та історією (минулим). «Якщо застосувати концепцію траекта до соціології, то отримаємо соціум, як узагальнюючий соціальний траект; якщо до психоаналізу – людини, як траекта колективного несвідомого. В обох випадках людина постає функцією того, що завжди залишається потенційним і приховує себе за актуальним – тим, що вже є» (Дугин А. Г. Лекція № 2 «Социология воображения» // Социология воображения (введение в структурную социологию). Трикта, Академический проект, 2010. С. 64. ISBN 978-5-904954-03-1.

³ У біблійно-богословському значенні термін *кериґма* (грецьк. κήρυγμα, від дієсл. κηρύσσω – виконувати управління геральда, проголошувати) означає визвольне проголошення, що передається через місійне посланництво до євреїв і язичників, яке доручив Бог, Котрий об'явився.

мандрівку за *горизонт горизонтів*. Метафоричні означення такого досвіду постійно «вібрують», тобто збуджують навколо себе нову порожнечу. Утім, оскільки метод деконструкції реалізується у мовних рецепціях, а слово – це «пустота пустки», то всі ці деконструкції виявляються усього лиш «*фігурами з піску*», а тому легко «розвіюються вітром» [2]. Ось чому невербальні метафори «різومي», «лабіринту», «складки», «фракталу» постають алгоритмами концептуалізації, виявами операбельної візуалізації ідей безконечного становлення і незавершеності сучасних соціокультурних процесів.

Означений контекст, звісно, не може не виявляти впливу і на сферу *сучасної мистецької діяльності*, точніше процесуальних арт-практик, мистецтва акціонізму – гігантської машини, інфраструктура якої постає жорсткою і деспотичною стохастичною (від грец. *στόχος* – *припущення, здогад*) системою, повністю зануреною в ковзаючий і позбавлений стабільності простір ринку, споживчого попиту, біржових стрибків, рейтингів, вимог політкоректності і примх моди. Правила гри характерної для неї плюралістичної «мерехтливої» естетики¹ [25] зумовили нівелювання межі між елітарним і масовим судженням смаку (зрештою, як і доцільність самих цих понять), іронічну толерацію *кічу*², *кемпу*³, скептичне заміщення піднесеного дивним, а трагічного – парадоксальним на платформі жанрово-стильової синестезії, інтертекстуальності, метамови. З іншого боку, створення принципово нового художнього середовища

¹ Проголошена митцем і філософом Д. Пріговим наприкінці 90-х років концепція «мерехтливої естетики» народжена від «постцитатної творчості» – своєрідного еднання авторського голосу і цитованого матеріалу.

² Кіч (нім. *Kitsch* – здешевлювати) – світоглядно-стилістичний компонент масової культури. Якщо у II половині XIX століття кіч прагнув до краси, якою вона уявлялась невибагливому смаку нуворишів, то нині кіч свідомо ввів моду на потворне.

³ Кемп – специфічний і вибагливий естетський смак і культивована ним чуттєвість, зорієнтована на неприродне, гротескове, іноді вульгарне, манірне, аморальне, уальдівське. Стандарти *кемпу* – ослоблива театральність, фривольність, манірність, псевдостилізація.

«технообразів» [14], художньої віртуалістики і комп'ютерної квазіреальності, заміна інтерпретації інтерактивним «виготовленням», яке вимагає не стільки знання ремесла, скільки чіткої «інструкції» щодо способу застосування відповідного інструментарію, поставило під сумнів не лише естетичний критерій, а й оригінальність художньої творчості, «чистоту» мистецтва, як індивідуального акту творення, привело до його бриколажної «дизайнізації», «кліповості». В результаті цього особа (персона), як центр системи уявлень і джерело творчості, стала поступово розсіюватись. Піднявши прапор з гаслом «Все вже сказано!», вона, як аукціоніст, перестала втілювати предметність, як таку, і почала продукувати тексти-бриколажі, «скроєні з клаптиків» інших текстів, тобто перебрала на себе роль «скрипторія», що черпає слова зі «словника культури», бо переконана: «справжньому мистецтву» не потрібен ні реципієнт, ні адресант. Отож, кліповий текст поринув у незалежне від суб'єкта життя¹, що спричинило появу нових структурно-стилістичних прийомів *нелінійної художньої гри*², яка через метафори тотального цинізму та іронії, залучає до заперечення-як-утвердження, віри-як-зневіри, пекла-як-раю, рабства-як-свободи, тобто до галереї перевернутої піраміди ціннісних симулякрів. Це епатаж заради епатажу, юродство заради юродства, ексцентричне самоутвердження – доцентрове і егоїстичне, перформанс з мефістофельською маскою, ілюзорне маніпулювання депресивним станом, що в «естетично хворій формі вбиває художність» (І. Ільїн). Убога імітація мистецтва віддзеркалює убогість нашого життя і душі. Розчиненість мистецтва у житті (практично без залишку) дала підстави

¹ Означена криза постала предметом низки постмодерністських концепцій: «світу як тексту» і «деконструкції як практики руйнування смислів при роботі з текстами» (Ж. Дерріда); «децентрації суб'єкта» і «смерті автора» (Р. Барт, М. Фуко); «лабіринтизму» (У. Еко); аналізу «стану постсучасності» (Ж.-Ф. Ліотар), теорії симулякрів (Ж. Бодріяр) та ін.

² Йдеться про прийоми тексту-поліфонії, тексту з розгалуженим сюжетом, тексту «від кінця до початку», тексту-коментаря; гіпертексту, інтертексту, паратексту тощо

навіть для проведення широкої дискусії з приводу його «смерті» (концепція американського естетика А. Данто) і ототожнення арт-практик і арт-проектів з іншими речами цивілізації.

Ця емерджентна імітація, звісно, трансформує морфологію означеної діяльності і її традиційну функціональну синкретичність (єдність естетичної, пізнавальної, аксіологічної, антропологічної, комунікативної та інших місій) в епістемологічному розумінні, з позицій *алегоричного іроніка*. Зважаючи на сказане, сучасна мистецька діяльність, зокрема процесуальні арт-практики, мега-акції, виявляються не стільки на творчому, скільки на *репродуктивному і адаптативному, локально- і системно-моделювальному рівнях*. Тобто її ризоматична структура включає такі взаємопов'язані компоненти, як: *художньо-конструктивний і дизайновий, організаторський і комунікативний, ігровий і проєктувальний*. При виконанні артефакту¹ якісна характеристика цих компонентів визначається *критерієм ефективності* використання сили *шостого і сьомого чуття* [27], *дивергентного і гіпотетико-дедуктивного, метафоричного мислення, емоційного інтелекту **homo artifex***, а найперше – потенціалу *співбуттєвості у сучасному арт-середовищі*. Йдеться про середовище, як *мережу зв'язків* інтерактивного трансмедійного характеру між практиками цифрових медій і колажу, ассамбляжу, бриколажу, відео-арту, сайенс-арту, інформелю, перформансу, хеппенінгу, гібридних інсталяцій. Відмовившись від схематизму і абстрактності концептуального мистецтва, віртуальний виробник художніх голограм по суті користується його проєктивним

¹ Поняттям «артефакт» позначають твори сучасного мистецтва, які виходять за межі традиційних жанрів, продукти сучасних арт-практик і арт-проектів. Їх духовна, естетична і художня цінність знаходиться поза традиційними семантичними полями, в певній мірі поки що герметична і постає предметом майбутньої науки.

принципом і гіперреальною фактурністю. Конструювання проблеми перцепційної навігації відроджують ауру смислової ситуації мандрівки у віртуальному світі симулякрів, породжуючи атмосферу психологічної невпевненості, імплузії сприйняття.

Таким чином, *сучасна мистецька діяльність (арт-практики, акції) постає децентралізованою, багатовекторною, гетерогенною, каузальною системою, що імітує деяку передбачаюче-перетворювальну самоорганізацію.*

Отож, одним із підходів пропонованого дискурсу дослідження означеного феномену обрано *синергетичний*. Він дає підстави стверджувати, що процес цієї сучасної мистецької діяльності, як складної нелінійної системи, зумовлений **закономірностями**:

– антиномічної взаємозалежності альтернативного і коеволюційного шляхів розвитку художніх і нехудожніх структур;

– перманентної прискорюваності процесу об'єднання цих структур у пара/артовому просторі¹;

– неустанної трансформації шляхів колоподібної еволюції мистецтва (як пригадування майбутнього, за Екклезіястом);

– взаємопроникливого розсіювання, як чинника корелювання суб'єкт-об'єктних, суб'єкт-суб'єктних відношень у в арт-практиках виробництва-споживання;

– різновекторності часо-просторової взаємодії художніх текстів, як стереофонічної і стереографічної множинності позначень (*новаторське продовження традицій, творче заперечення усталених принципів; запозичення, наслідування, пародіювання, епігонство художнього досвіду; концентрація, інтегрування і асиміляція художнього*

¹ Поняття «параарт» позначає феномен, що знаходиться поряд або за межами арт-практики, мистецтва, постає відхиленням від їх природи.

вираження в загальному художньому процесі без втрати самобутності).

Звідси – першорядність здобування **професійної художньої компетентності** «уміння вчитися», що реалізується у **критеріях сформованості критичного художньо-епістемологічного мислення, художньої креативності, художньої комунікативності і хистом роботи в команді** (відома формула «4 К», за П. Гріффіном). Вона передбачає:

а) здатність

– створювати художні артефакти на рівні світових стандартів;

– самостійно і неустанно розвивати таланти і природну обдарованість (як «самоактуалізована персона» Абрахама Маслоу, а насправді – «особистість без життя»);

– «розраховувати» власні інтелектуальні, творчі та організаційні ресурси;

б) володіння

– типологією знаково-символічних текстових структур національної і світової культури за їх образно-смісловою природою;

– художніми практиками смислового вираження сутності; стратегій дво- і тримірному смислового означення артефакту;

– технікою логічної організації мислительного пошуку в ході відстеження траєкторії появи і трансформації художньо-сміслових комплексів;

– методом систематичного уточнення думки під час поліфункціонального обґрунтування повноти і адекватності пропонованих арт-моделювань предметної сутності;

– нестандартними способами споглядання художньо вираженого сутнісного смислу (вгадування, схоплення, розпізнавання тощо) завдяки можливому розкриттю благодатно дарованої *імагінативності* (від лат. *Imago*–

«образ») і *креативності* (в моделях дивергентного, латерального, вірогіднісного та метафоричного мислення);

– семантичною гнучкістю у тлумаченні художньо-вираженого сутнісного смислу артефакту;

– продукуванням поліваріативного результату у нерегламентованих і невизначених ситуаціях епістемологічного обґрунтування.

До того ж, в умовах сучасної прекаріальності митець (артпрактик, акціоніст) змушений поєднувати різнобічні фахові функції з функціями менеджера, рекламодавця, шоумена, викладача, психотерапевта, журналіста, економіста.

Отже, *сучасна парадигма професійної мистецької діяльності* зорієнтована *не просто на інформованого, а на освіченого фахівця*. Вона, як показує досвід організації освітнього процесу на факультеті, передбачає:

а) прикладний і трансдисциплінарний характер здобування професійної компетентності (на основі консенсусу фахівців різних галузей у чітких, але рухливих межах пошуку рішення проблеми);

б) інтеграцію основної та додаткової гуманітарно-художньої освіти, її системність і безперервність;

в) складний і нелінійний соціально-технологічний взаємозв'язок учасників освітнього процесу, який ґрунтується *на принципах*:

– антиномічності проектування і організації професійного навчання на різних етапах і структурних рівнях;

– розширення антропологічних і технологічних засобів оптимізації творчих можливостей студентів і викладачів;

– відкритості до непізнаного і довіри традиціям.

Стратегія реалізації означеної парадигми, як показує багаторічний досвід діяльності факультету, передбачає:

– впровадження концепції єдиного освітнього простору (активної творчої співпраці педагогів і студентів у навчальних аудиторіях, науковій лабораторії і позааудиторній діяльності);

– диверсифікації і регіоналізації мистецько-освітнього процесу (із запровадженням передового зарубіжного досвіду);

– організацію при кафедрах автономних культурно-мистецьких комплексів, осередків недержавної художньо-естетичної діяльності, що забезпечують прилучення підростаючого покоління до національних художніх і культурних традицій;

– прогнозування стратегії кадрової політики на галузевому регіональному рівні, яка забезпечувала б створення умов для оптимального задоволення потреби особистості в отриманні професії в галузі мистецтва, а суспільство у творчих кадрах.

Першорядна роль у реалізації цієї парадигми, як показує досвід, належить особистісним якостям, комунікативній компетентності, наративній культурі викладача як мудрого «попутчика» для студента-«мандрівника». Його здатність до ефективної полеміки і аргументованого діалогу є необхідним компонентом освітніх технологій, націлених на реалізацію мистецьких завдань. Таким чином, у процесі передачі досвіду сучасний викладач виступає не стільки беззаперечним експертом у галузі сучасних арт-практик, скільки рівноправним колегою, який бере участь у спільному дослідженні мистецької проблеми, що у постмодерністському соціокультурному контексті «апріорі не має однозначного вирішення» [11]. Тобто діалектика сучасних художньо-освітніх технологій передбачає підготовку «рівних серед рівних експериментаторів» для моделювання нових арт-практик.

Утім, парадокс описаної парадигми професійної мистецької освіти полягає в тому, що нині її орієнтація на культурову модель соціуму і професіограму майбутнього митця, як «людини культури», рівно як і на гуманістичні та гуманітарні – олюднені – цінності сучасної освіченості вочевидь втрачає екзистенційну перспективність. Культура, як відомо, є лише штучною компенсацією, способом вуалювання спотвореної гріхом людської природи, віддаляючим її навіть від ілюзій первозданного, райського стану. А в умовах *посткультури-хаосу* ми так близько підійшли до тієї межі **вибору**, що слова юродивого Ніцше: «Спішіть організувати в собі хаос», – вже не здаються такими гротесково-іронічними.

З огляду на ситуацію неминучого есхатологічного роздоріжжя у долі кожного митця, промислибельну перевагу має **сотеріологічна концепція** його професійної освіти, **як духовного удосконалення**. Вона передбачає:

– запрошення артпрактика, акціоніста до споглядання артефактів, як закодованого у знаках і символах людського досвіду надбань і катастрофічних помилок, щоби збагнути: ти не самотній; у світовому просторі і часі існує безліч рецептів лікування «твоїх» духовних і душевних хвороб під пильним і люблячим оком «Заслуженого Співрозмовника»;

– критичне переосмислення запропонованих йому у сучасному нелінійному просторі істин і правд з позиції іронічного алегорика, абстрактного носія «готових текстів-настанов»;

– спонукання його до спроби прозріння своєї унікальності не як кінцевого результату, а лише як умови духовного переображення.

Можливість такого ціннісного переосмислення відкривається особі через *смиренне серце, совісну волю і віруючу думку*. Вони покликані спрямовувати життєдіяльність майбутнього митця, як невтомне сходження

від соборного суголосся до духоносного унісону. Таке сходження ґрунтується на *принципах*:

- одухотвореності мистецького простору;
- соборності та ієрархічності художньо-освітнього процесу;
- реалізації свободи вибору майбутньою творчою особистістю індивідуальної мистецької траєкторії;
- особистісної відповідальності і освітньої рефлексії;
- спірально-концентричного пошуку епістемологічних орієнтирів;
- творчо-діалогової взаємодії;
- споглядання, як духовного удосконалення.

Ядром *сотеріологічно зорієнтованої художньої дидактики* постає положення про те, що життя у мистецтві має спиратись на самоцінність останнього як автаркії першообразу, тобто здійснюватись на принципах і методах, адекватних природі художнього, як «*теургічного суму за божественним*» [19]¹.

Для досягнення цієї мети бажаною є кардинальна зміна характеру співбуттєвої мистецької діяльності викладачів і студентів-бакалаврів і магістрантів. Багаторічна практика освітньої діяльності на факультеті переконує: реалізація різножанрових мистецьких програм за допомогою синтезу мистецтв (музичного мистецтва, малярства, різьбярства, дизайну, акторського мистецтва і хореографії) – до того ж, в умовах медіапростору (медіа-арту) – постають унікальним чинником духовної соборності. З практичного погляду, вони

¹ Виняток становить *віртуальна реальність мистецтва*, як організована психікою людини смислово-знакова конструкція, де змісти поряд з денотативними образами речей включають суцільні конотативні складові, а матеріальність сигніфіката майже розчиняється у фантомних електронних імпульсах на екрані. Такий знак може взагалі не мати онтологічної основи, не відображати дійсність, а лише замінювати її гіперреальним дублем. Принципова естетична «новація» тут полягає у здатності «відчутти цей штучний світ зсередини»: у багатоманітності експериментів з кіберпростором, у можливостях творення в ілюзорному просторі необмежених n-вимірних конструкцій, різноматичних голографічних проєкцій).

забезпечують апробацію майбутніми педагогами моделей смислової і герменевтичної дидактики.

Реалізація цих художньо-дидактичних моделей, у свою чергу, ґрунтується на **принципах**:

– імпровізаційності, як способу несподіваної і перетворювальної організації процесу навчання;

– варіативності, як послідовної видозміни задуму при моделюванні художніх смислів;

– парадоксальності, як конфлікту між теоретичним обґрунтуванням і онтологічним буттям художнього моделювання предметної сутності;

– інтонаційності, зумовленої інтонаційним характером людської свідомості;

– сотеріологічності, як принципу відбору мистецького репертуару і методичних основ його розкриття.

Педагогічними умовами їх ефективної реалізації на факультеті постають:

– створення благочестиво-інтелектуального середовища, як у навчальній аудиторії, так і на сцені;

– мотивація душевної самокорекції суб'єктів педагогічної взаємодії;

– забезпечення їх вільного самовизначення і розкриття особистісних ресурсів;

– залучення філогенетично закладених в людині пізнавальної активності й прагнення любові у процес допитуваності істини;

– осмислення суб'єктом необхідності реалізації релігаційної функції мистецтва.

Таким чином, **перспектива організації мистецької діяльності на факультеті** зорієнтована на активізацію у майбутнього митця синергійного зусилля сподобитись *метанойї* (др.-грец. μετανοια – «зміна ума», «переосмислення») – термін, що означає кардинальну зміну у сприйманні фактів чи явищ, що супроводжується

покаянням) у таїнстві очищення вогнем Духа. Вона необхідна, щоби збагнути: сучасний абсурд і хаос несуть страх втраченого смислу людського буття лише для тих, хто не бачить за межами свого життя *єдиного на потребу*: правду Божественного задуму про нас, Промисл і волю Творця про світ та про найвище із Його творінь – людину. Еротематичне осмислення обраної позиції ґрунтується на методологічних принципах свободи духу і екзистенційної залученості митця у досвід спілкування з красою Сяйва Божої Істини.