

«РЕМЕСЛО» ЯК ЧИННИК ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ: ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ПОШУКИ МЕТАМОДЕРНІЗМУ

Онiщенко

Олена Ігорівна

докторка філософських наук, професорка, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, м. Київ
o_lena_lara@ukr.net

Olena Onishchenko

Doctor of Philosophical Sciences, professor, Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University, Kyiv
o_lena_lara@ukr.net

Анотація. У статті сфокусовано увагу на проблемі «ремесла», що посідає особливе місце в теоретичному просторі феномена художньої творчості від часів Платона. Упродовж різних етапів історико-культурного розвитку ставлення до «ремесла» помітно змінювалося, проте, тою чи іншою мірою, завжди залишалося в полі проблеми творчості. Реконструйовано досвід теоретичного аналізу проблеми «ремесло» в естетико-мистецтвознавчих напрацюваннях Р. Дж. Коллінгвуда та Ж. Дельоза.

Артикульовано на таких історико-культурних етапах як Середньовіччя — розгляд ремесла в контексті «канону» з наголосом на «прийомах — навичках», Відродження, коли рівень ремесла співвідноситься з опануванням «математики — геометрії» та дослідницьких процесах XVI ст., де ремесло остаточно відокремлюється від мистецтва.

Підкреслено роль маньєризму в збереженні «ремесла» в змісті естетико-мистецтвознавчої проблематики, а також наявність сегменту «ремесло» в розвідках як художньої, так і науково-технічної творчості.

Показано, що входження на межі XX–XXI ст. у європейський культурний простір метамодернізму визначило нові інтерпретаційні підходи до низки сталих понять, якими керувалася гуманістика минулого, зокрема — до поняття «ремесло». Новий підхід до його осмислення сприяв актуалізації матеріалу, запропонованому в статті.

Ключові слова: ремесло, «ремісничий поворот», метамодернізм, інтерпретація, художня творчість, історико-культурний досвід, маньєризм, алхімія, «зворотня хімія», принцип «non — finito».

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Проблема «ремесла» — у її найширшому обсязі — ніколи не зникала з дослідницького простору, адже предметом теоретичного аналізу вона виступала і в Античності, і в добу Середньовіччя та Відродження, і в Новий час.

Варто констатувати, що історико-філософські напрацювання минулого осмислювали «ремесло» або в його прямому значенні, або артикулювали потенціал «ремісництва» опосередковано, залучаючи до його аналізу такі чинники як навички, майстерність та професіоналізм.

Очевидна актуалізація означеної проблеми відбулася про-

тягом кінця ХХ — перших десятиліть ХХІ ст., коли розгорнулася полеміка з приводу метамодернізму. Серед її учасників особливе місце посів нідерландський культуролог Сьєрд ван Туїнен, наукова розвідка котрого — «Космічний ремісник: віртуозність маньєристів і сучасні ремесла» (2017) — привернула увагу фахівців, виявивши нові аспекти «ремесла», відштовхуючись від яких митці-метамодерністи почали використовувати потенціал ремесла в практиці розвитку експериментальних мистецьких, переважно видовищних форм.

У контексті означеного теоретичної ваги та значущості не втрачає проблема інтерпретації, яка важлива й сама по собі, і як апробація ідеї «відкритої інтерпретації», аргументованої видатним італійським культурологом, філософом та письменником Умберто Еко (1932–2016).

Аналіз сучасних досліджень та публікацій. Значний обсяг питань, що порушуються у статті, потребують зосередження уваги, передусім, на публікаціях, пов'язаних з метамодернізмом — новим історико-культурним етапом у трансформаціях модернізму. Водночас, підкреслено значення принципу теоретико-практичного паритету, на засади якого спирається метамодернізм, намагаючись «функціонувати» як цілісний феномен. Дослідницьку значущість «теоретико-практичного паритету» аргументовано, зокрема у наукових розвідках Л. Левчук та С. Холодинської.

На теренах української гуманістики питаннями метамодернізму й суміжних з ним мистецьких практик найпоспідовніше займається український культуролог І. Петрова. Окрім неї, опрацювання проблематики метамодернізму здійснюється в розвідках Ю. Дубової, В. Єшкілева, Т. Лютого, В. Суковатої, А. Тормахової.

Оскільки в статті реконструюються історико-філософські та естетико-мистецтвознавчі періоди, що відбивають процес «входження» проблеми ремесла в широкий теоретичний ужиток, до розгляду залучені публікації В. Менжуліна та М. Тернової.

Водночас, у статті певна увага приділена концепціям, у яких аналізується проблема інтерпретації. Зокрема, відштовхуючись від напрацювань О. Колесник, котра аргументує концепцію «культурологічної інтерпретології», враховані авторські позиції П. Герчанівської, Н. Жукової, П. Іванішина, Ю. Легенького, С. Пролєєва. Особливої теоретичної ваги набуває факт долучення «інтер-

претації» до проблематики сучасної культурології, оскільки традиційний підхід до цього феномену обмежувався естетико-мистецтвознавчими вимірами.

У статті проблема «ремесла» окреслюється сферою художньої творчості, що спонукало звернутися до робіт українських науковців, котрі в умовах 2000–2022 р., спираючись на засади міждисциплінарного підходу, досліджують різні аспекти саме цієї проблеми. Мовиться про публікації О. Кайдановської, О. Опанасюка, О. Поліщук, М.Протас, О.Туриніної.

Мета статті. Враховуючи історико-теоретичний досвід ставлення до феномену «ремесло», проаналізувати специфіку його осмислення в умовах поступового утвердження метамодернізму — впливового чинника сучасної культури, підґрунтям якого є принцип теоретико-практичного паритету.

Вклад основного матеріалу. На нашу думку, аргументація «ремесла» як предмету аналізу, необхідна задля з'ясування низки питань, що актуалізуються відповідно до тих засад, на яких формується метамодернізм. Завдяки опрацюванню поняття «ремесло» відкриваються можливості поглибити чи скорегувати тлумачення окремих аспектів таких складних й суперечливих проблем, як історико-культурний процес, художня творчість та інтерпретація.

Така дослідницька робота є вкрай важливою, оскільки протягом двох останніх десятиліть і художня творчість, і інтерпретація її наслідків подолали традиційні межі та вийшли завдяки метамодернізму у сферу порівняльного аналізу різних історико-культурних етапів, художніх «проектів», «мистецьких видовищних форм» та «культурологічної інтерпретології».

На думку деяких дослідників, митець має повернутися до статусу «ремісника», що за часів античності був «означником» художньої діяльності. Саме тому сьогодні модернізація й часткове переосмислення шедеврів мистецтва, передусім грецької скульптури, позитивно оцінюються як «авторська» інтерпретація Агесандра, Афінодора та Полідора.

Враховуючи процеси, що відбуваються як у теоретичному, так і мистецькому просторі сучасної європейської гуманістики, необхідно повернутися до початкового розуміння терміна «ремесло» — досконале володіння «секретами» тієї справи, якою займається «ремісник». Якщо йшлося про художню сферу, то оцінювалися

«трудо́ві професійні навички і технічні прийоми художньої обробки різних матеріалів (металу, шкіри, тканини тощо), що вироблялися в процесі накопичення досвіду майстрів» (*Ремесло*).

У сучасних умовах, етимологія терміну «ремесло» формується завдяки європейським мовам, зокрема німецькому слову *handwerk* та англійському *craft*, що еквівалентно дрібному промисловому виробництву, яке базується на ручній праці. Принагідно підкреслимо, що до сьогодні в багатьох регіонах світу популярні гончарство, килимництво, різб'ярство, ткацтво як вираження національних смаків та традицій (*Ремесло (художнє)*).

Екстраполюючи сучасний зміст поняття «ремесло» на добу Античності, варто враховувати, що грецькі філософи дещо строкато «обробляли» ті чи інші поняття. Внаслідок цього «ремесло поета», з одного боку, фіксувалося одним словом *poetika*, що підтверджує назва славетної аристотелівської «Поетики», а з іншого, — не мало якісної відмінності від ремесла зброяра, кравця чи тесляра.

В означеному контексті увагу привертають напрацювання відомого англійського історика науки, філософа й теоретика мистецтва Робіна Джорджа Коллінгвуда (1889–1943), котрий у монографії «Принципи мистецтва» (1938) доклав чималих зусиль аби осмислити досвід використання греко-римською естетикою терміну «ремесло». Науково-теоретична праця Коллінгвуда не лише актуалізувала тогочасну практику використання тих чи інших понять, але й виявила помилки перекладу, які мали місце в історії науки.

Задля демонстрації існування реальних відмінностей між ремеслом, наприклад зброяра, гончара та актора, Р. Дж. Коллінгвуд використовує дотичне поняття — вираження. Теоретик мусив зробити це, оскільки майстерність актора потребує «досліджувати власні емоції (за допомогою системи вираження, яка складається частково з мови, частково з жестів)». Означена процедура, згідно з Коллінгвудом, вкрай потрібна акторові, аби «відкрити в самому собі ще невідомі емоції» (Collingwood, 1938, p. 121). Нічого подібного не вимагає праця інших «ремесників», адже їхня майстерність — «позаемоційна», а відтак — вдосконалення емоційного світу майстра в процесі його роботи, аж ніяк не впливає на «річ», яку він мусить зробити.

Щодо актора — він «працює» з аудиторією, представники якої, активно реагуючи на його «мову» й «жести», переживають складні психофізіологічні стани, зокрема емпатію та катарсис. Якщо тесляр робить стіл, як вважає Коллінгвуд, він раз від разу повторює навички, вироблені досвідом, оскільки, незалежно від розміру стола чи якості деревини, майстер «створює» його за мірками, які наслідуються. Представники «поетичного ремесла» використовують у своїй праці «індивідуалізований» підхід, що сприяє становленню діалогу між «ремеслом поета» та «аудиторією» (Collingwood, 1938, p. 113–117).

Дорівнюючи мистецтво й працю митців до ремесла, окрім акторів, на сторінках «Принципів мистецтва» розглядається творчість поетів та живописців і підкреслюється, що греко-римська естетика, вочевидь, припустилася спрощення щодо оцінки сутності професії того, хто в сучасній термінології інтерпретується як «митець».

Варто зазначити, що поняття «ремесло» та «ремесло поета» залишалися широко вживаними на естетико-мистецтвознавчих теренах навіть у добу Відродження. Водночас, варто зазначити, що європейська гуманістика намагалася розглядати «ремесло» — мовиться про середньовічний культурний простір — як один з сегментів «канону», адже протягом тривалого використання навичок і прийомів у процесі дрібного виробництва, вони (навички та прийоми) дійсно канонізуються. Хоча ця ідея містить науково-теоретичні перспективи, вона, позаяк, не дістала концептуалізації і залишилася на рівні авторських тез.

Як ми вже підкреслювали, нове тлумачення «ремесла» пов'язане з добою Відродження, що актуалізує звернення до позиції Леонардо да Вінчі (1456–1519), котрий доклав чимало зусиль, аби його сучасники усвідомили значення підготовки людини до певної діяльності. Показово, що Леонардо і його прибічники оперують поняттям «живописці — математики», оскільки поза цією наукою не буде адекватного відображення того чи іншого об'єкту:

«...особливо наполегливо він вказує на математичну основу «науки живопису» — перспективи і пропорції...» (*Вінчі*).

Очевидно, що неабияку повагу живописці ви-

являють до геометрії, за допомогою якої Леонардо не тільки «розраховував» пропорції профільного зображення чоловічого обличчя, поділяючи його — від вуха до носу — на 14 квадратів та прямокутників, а й залишив геометричні фігури на ескізню зображенні «Святого Ієроніма», що й до сьогодні стимулює неабиякий інтерес відвідувачів Ватиканського музею. Принагідно зазначимо, що в добу Ренесансу математика (геометрія) виступала «ремеслом» живопису.

У теоретичних нотатках Леонардо, які після смерті геніального «майстра» зберігав його учень Мельці, є чимало важливих зауважень щодо навичок, прийомів, які необхідні задля виконання певної «роботи». Ці записи дають підстави стверджувати, що Леонардо високо цінував вміння максимально продуктивно використовувати ті засоби, які «наповнюють» поняття «ремесло». Водночас необхідно підкреслити, що саме за життя італійського генія професійне означення «ремісник» було замінене на «майстер».

Водночас Леонардо, як відомо, зайняв неоднозначну позицію, не здійснивши остаточного розподілу понять «ремесло» та «мистецтво». Своєрідним гальмом виступило слово *artus*, що італійською означає і мистецтво, і ремесло. Процес їхнього остаточного розведення на теоретичному рівні реалізував Франсіско де Олланда (1517–1585) — нідерландсько-португальський архітектор, художник-мініатюрист, антиквар та теоретик мистецтва. Наразі інтерес викликає позиція тих науковців, котрі вважають, що його дослідження «Tractatus de Pintura Antiqua», написане упродовж 1547–1549 рр.,

«відділяє ремесло від мистецтва у нашому значенні слова і в такий спосіб підготовлює те, що пізніше було назване «витонченим мистецтвом».

Нормативи статті не дозволяють нам детальніше реконструювати рух ідеї ремесла в історії гуманістики, що пов'язаний з доволі оригінальними напрацюваннями на цьому терені. Однак не можна оминати другу половину XIX ст. — період, що не лише актуалізував означену проблему, але й дав поштовх спочатку «постмодерністам», а потім і «метамодерністам» не тільки реанімувати зацікавлене ставлення європейської гуманістики

до феномену «ремесло», а й відділити в проблемі «ремесло — ремісництво — ремісник» зерна від плевел.

Як результат, у другій половині XIX ст. значний інтерес до «ремесла» продемонстрував Джон Рьоскін (1819–1900) — видатний англійський естетик, художній критик і публіцист. Саме його позицію критикує С. ван Туїнен, проголошуючи ідею «нового ремісництва»:

«...інтерес метамодерна до ремісництва та ремесла не має безпосереднього відношення до доіндустріального обоження ремесел Джоном Рьоскіним, котрий виступав проти промислового руху «Мистецтва і ремесла», започаткованому Уільямом Моррісом» (Akker, Vermeulen, & Gibbons, 2017, p. 151).

У процитованій тезі С. ван Туїнен згадує прізвище Уільяма Морріса (1834–1896) — відомого англійського естетика, художника, поета, теоретика мистецтва, у спадщині котрого особливе місце посідають як «проблеми естетики праці й виробництва», так і обґрунтування «статусу художньої промисловості, декоративно-прикладного мистецтва та дизайну...» Саме У. Морріс вважається одним із засновників професії «дизайнер», у якій він особливо високо оцінював ручну працю, вважаючи «дизайнерство» новим рівнем «ремісництва».

Досконале володіння ремеслом і створені завдяки цьому художні вироби У. Морріс називав «мистецтвом народу» та всіляко пропагував саме таку форму творчості, оскільки вона перетворює працю на насолоду. Англійський теоретик неодноразово вживав поняття «насолода роботою», підкреслюючи, що витоків відповідного психологічного стану людини зумовлені процесом розкриття потенціалу різних ремесел. Доцільно зауважити, що, захоплюючись ручною працею на підґрунті якої формувалося і розвивалося «ремесло», У. Морріс визнає і здобутки «машинного виробництва», намагаючись віднайти паритет у логіці «ручна — машинна» праця.

С. ван Туїнен, загалом позитивно оцінюючи теоретичні шукання У. Морріса, водночас артикулює ті зміни, які відбулися і в тлумаченні «ремесла», і у його значенні в сучасних умовах. Відштовхуючись від трансформацій, які сталися на межі XX–XXI ст., оскільки

«архітектори знову відкрили для себе цінності ремесла..., художники виявляють інтерес до матеріального процесу виготовлення чогонебудь руками»... «ремесло» однієї кав'ярні замінюється успіхом «ручного виготовлення страв» у іншій...»

Наведені приклади дають Туїнену підстави зробити загальний висновок:

«Поки активісти знову спрямовують свій погляд на ремесло графіті або графітизм, хіпстери зустрічаються в спеціалізованих кав'ярнях для тих, хто любить в'язати. Телебачення більш, ніж потрібно демонструє кулінарні шоу. Теоретики Інтернету постійно та надмірно прославляють ремесла...» (Akker, Vermeulen, & Gibbons, 2017, p. 151).

Відтак популярність «ремесла» в умовах початку XXI ст. дає С. ван Туїнену теоретичні підстави ввести в ужиток поняття «*ремісничий поворот*». Наразі варто враховувати, що позиція нідерландського культуролога «підживлюється» думками Жіля Дельоза (1925–1995) та П'єра-Фелікса Гваттарі (1930–1992) — відомих французьких філософів, котрі в дослідженні «Тисяча плато» (1980) аргументували концепцію «сучасного творця як «космічного ремісника», педалюючи водночас тезу про «космічного ремісника», котрий «не протиставляє мистецтво життю: він герой сучасної DIY культури. Це *революційний в'язальник*, котрий розуміє навички та техніку як нічим не обмежені дії, що ведуть безпосередньо до матерії, яка надмірно оточує його з усіх боків» (Akker, Vermeulen, & Gibbons, 2017, p. 154).

Варто визнати, що С. ван Туїнен не тільки приймає ідею «космічного ремісника», а й, так би мовити, розгортає її в історичному аспекті, оскільки вважає, що його («космічного ремісника» — І. Кузнєцова, О. Оніщенко) попередників варто шукати «на більш ранньому етапі становлення ремісництва маньєристів» (Akker, Vermeulen, & Gibbons, 2017, p. 155).

Мовиться про період між 1520–1590 рр., коли, передусім, на італійських теренах практично в усіх видах мистецтва про себе заявляє «маньєризм» — від італ. *manierismo* (*maniera*) — манера, прийом, образ дії — художня течія в західноєвропейському мистецтві, яка, хоча й прийшла на зміну Ренесансу,

проте втратила властиву йому гармонію між тілесним та духовним, природою та людиною (*Маньєризм*).

Формально естетико-художні засади «маньєризму» втілювалися у всіх видах мистецтва, що були особливо резонансними протягом XVI ст., проте такі твори, як велике живописне полотно Якопо Понтормо (1494–1557) «Зняття з хреста» (1526–1528) та роман Джона Лілі (1553–1606) «Евфуес» (1580) вважалися, так би мовити, еталонними маньєристськими зразками. Після 1580 р. у теоретичний ужиток входить поняття «евфуесізм» — примхливість, що згодом стане обов'язковою ознакою витворів цієї художньої течії.

Дж. Вазарі (1511–1574) у своїх «Життєписах найславніших живописців, скульпторів та архітекторів» (1550) стосовно означеного періоду оперує поняттям «манера», тоді як сам термін «маньєризм» було введено в теоретичний ужиток у 1789 р. італійським аббатом, богословом та теоретиком мистецтва Луїджі Ланці (1732–1810). На нашу ж думку, найбільш адекватне окреслення сутності «маньєризму» дав Макс Фрідлендер (1867–1958) — відомий німецько-нідерландський історик мистецтва, котрий вважав специфікою цієї художньої течії чотири вимоги: а) подовжені (втягнуті) фігури; б) афективні жести, примхливість; в) яскраві, контрастні кольори; г) екзотичний одяг персонажів (*Маньєризм*).

За твердженням С. ван Туїнена, саме XVI ст. — хоча це може видатися дещо дивним — виступає засобом «розкодування» окремих художніх процесів чи професійно-творчих прийомів, які характерні для «метамодернізму», а саме: у маньєристському мистецтві чимало того, що в умовах XXI ст. можна називати «дизайном». Мається на увазі «чіткий розподіл праці між генієм і працями, між концепцією та її втіленням у життя» (Akker, Vermeulen, & Gibbons, 2017, p. 157).

Нідерландський культуролог наводить досить широко відому думку Мікеланджело, яка, за словами Туїнена, «прославила його»:

«...мрамур уже містить у собі ідею твору мистецтва, але йому потрібна рука, що підкорюється інтелекту, аби цю ідею реалізувати» (Akker, Vermeulen, & Gibbons, 2017, p. 157).

Інтерпретуючи позицію геніального митця,

С. ван Туїнен вважає, що завдання скульптора обмежується тим, аби

«інтелект активно розпізнав форму цього внутрішнього контенту, а слухняна рука пізніше просто відсікла від брили мармуру все зайве» (Akker, Vermeulen, & Gibbons, 2017, p. 157).

Означене є лише першою тезою, яку теоретик метамодернізму артикулює щодо діалогу «XVI — XXI століття». Друга теза спонукає читачів згадати «Ідею» Канта, яку ніхто не зможе звести до «концептуальних правил». Не намагаючись аргументувати таке твердження, адже «ідея» та «правило» є, так би мовити, розбіжними поняттями, Туїнен лише екстраполює цілу низку понять, якими він жонглює на власний розсуд, у добу маньєризму, оскільки ця художня течія «прагнула об'єднати ідею і правило, творчу свободу й академічну підготовку», що призводить до панування інтуїції, яка, на думку науковця, «гармонізує витончені мистецтва й ремесло» (Akker, Vermeulen, & Gibbons, 2017, p. 157).

Хоча для Туїнена виокремлені тези є наслідком «авторських» розмислів, його висновки звучать доволі скептично, а саме:

«Інтелектуальний дизайн уявляється настільки ж туманним терміном для штучних об'єктів, як спорудження або творення для предметів природних» (Akker, Vermeulen, & Gibbons, 2017, p. 157).

Варто констатувати, що хоча й досить деформованим шляхом, проте саме в просторі маньєристського мистецтва, на думку Туїнена, можна віднайти витоки того, що сьогодні перетворилося «на цифрові ремесла, цифрову готику або цифровий гротеск».

Наразі С. ван Туїнен приєднується до позиції Lucy Johnston, яка була оприлюднена в монографії «Digital Handmade: Craftsmanship and the New Industrial Revolution» (2015). Напряма розмислів дослідниці дістав доволі широку підтримку й в останні кілька років вживання формально-логічної структури «цифрова — цифрові»... з подальшим додаванням чи то ремесла, чи то інших означників, сприймається як своєрідний «пароль» метамодерністів. У цьому зв'язку підкреслимо, що з теоретичного ужитку починає зникати поняття «твір

мистецтва», а на зміну йому приходять «цифровий художній проєкт».

Намагаючись якомога предметніше розглянути дослідницькі новації метамодерністів, С. ван Туїнен формулює третю тезу, що «будується» на інтерпретації творчості таких відомих маньєристів, як Бернар Паліссі (1510–1589) та Бенвенуто Челліні (1500–1571), твори котрих, з одного боку, розглядаються як показова ілюстрація принципу «non — finito», а з іншого, вважаються яскравими зразками ремісництва.

У тандемі «Паліссі — Челліні» особливо варто виокремити постать Б. Паліссі — видатного французького вченого-природознавця, котрий чимало зробив на теренах європейської науки. Окрім цього, наслідуючи професію свого батька, він став визнаним майстром вітражу та кераміки і, до того ж, залишив роботи з теорії мистецтва. Сучасники вважали й Паліссі, і Челліні вкрай амбітними особистостями, тобто такими, кого не влаштував ярлик «ремісник».

Те, що С. ван Туїнен долучає цих двох видатних персоналій пізнього Ренесансу до прихильників маньєристського принципу «non — finito», сприймається неоднозначно, проте в контексті тематики нашої статті важливим є інше, а саме: метамодерністи, а Туїнен є їхнім послідовним прихильником і пропагандистом, всіяко експлуатують інтерес двох видатних представників декоративно-прикладного мистецтва XVI ст. — до «алхімії» — від латин. *alchimia* та давньо-грецьк. *khumria* — відгалуження натурфілософії, що працювало над удосконаленням певних матеріалів. Як відомо, наріжна мета «алхіміків» — тетрасомата — полягала в перетворенні «нешляхетних» металів на золото, створенні «еліксиру безсмертя», пошуки «філософського каменю» тощо (*Алхімія*).

У певному сенсі, С. ван Туїнен засуджує означених митців, які підняли значно більшу вагу, ніж це дозволено людині:

«Озброївшись ідеєю Парацельса і Дюрера, згідно з якою алхімія і мистецтво являють собою одне й те саме, вони взялися оперувати й маніпулювати самою природою» (Akker, Vermeulen, & Gibbons, 2017, p. 161).

С. ван Туїнен цитує Б. Челліні, котрий ствержував, що завдання мистецтва зводиться до того, аби

«одухотворювати та піддавати випробуванню землю (*per provare la terra*), аби виділити її сили, оволодіти ними, поставивши собі в служіння за допомогою розм'якшення та плавки її металів» (Akker, Vermeulen, & Gibbons, 2017, p. 161).

Наразі Туїнен здійснює стислий огляд як творів митців, пояснюючи, чому Челліні зробив «Персея» (1545) не з мармуру, а з бронзи, так і теоретичної роботи Палісі «Мистецтво землі» (1580), де обґрунтовується «творча сила» глини.

Усе, що у своїй науковій розвідці намагається показати С. ван Туїнен, спонукає його стати на захист низки митців — Іва Кляйна, Зігмара Польке, Ансельма Кіфера, а саме: експериментувати з алхімією і підтримувати ту спрямованість сучасного мистецтва, яка була продемонстрована на виставці «Мистецтво і алхімія» (2014).

Саме «проекти», представлені на цій виставці, з одного боку, актуалізували полеміку щодо «алхімії» в її оновленому трактуванні, а з іншого, — загострили питання щодо «експерименту» на мистецьких теренах: чи доцільно розглядати його як вседозволений, не обмежений у використанні засобів виразності процес, чи специфіка гуманістичного світоставлення має не стільки впливати, скільки корегувати експериментування? Як показав аналіз мистецько-видовищних форм, що сьогодні є вкрай резонансними, означені питання принципово важливі щодо оцінювання напрямку, яким «рухається» метамодерністське мистецтво останнього десятиліття.

На нашу думку, передусім, варто — хоча б стисло — охарактеризувати специфіку орієнтирів живописців, котрі дотичні до алхімії, виокремлених Туїненом, проте ця «дотичність» реалізувалася по-різному. Так, Ів Кляйн (1928–1962), котрий, після раптової смерті, долучений до класиків французького мистецтва, вважав, що живопис просякнутий потягом до саморозвитку, який стимулює синій колір. Митець навіть отримав патент на його специфічний відтінок, яким він користувався, переосмислюючи обриси муральних малюнків доісторичних «живописців».

Дещо інакше формувався творчий шлях Зігмара Польке (1941–2010) — німецького постмодерніста, котрий досить відомий під псевдонімом «Алхімік». Одним з основних творчих завдань

3. Польке було поєднання того, що поєднати фактично неможливо. Мовиться про суміш класичних технологій з ультрасучасними, фотографій з живописними полотнами, у просторі яких наявні газетні сторінки чи, так звані, «цитати популярні сьогодні», експерименти з кольорами, які змінюються в залежності від температури чи рівня вологи у виставковому залі. Виступаючи прихильником «коллажного живопису», З. Польке комбінував різні матеріали, намагаючись досягти ефекту «складеного пазлу», демонструючи водночас неабияку фантазію та творчу сміливість. Як постмодерніст він сповідував «процес заради процесу», не плануючи, а іноді і не передбачаючи його результату.

Третій живописець, твори котрого були представлені на виставці «Мистецтво і алхімія» — Ансельм Кіфер, народившись у Німеччині у 1945 р., з 1993 є мешканцем Франції, а його творчою лабораторією стала промислова зона в департаменті Гар.

А. Кіфер сповідує ідеї Роберта Фладда (1574–1637) — англійського лікаря, філософа-містика, астролога, котрий став прихильником вивчення «таємних наук», серед яких особливе місце посідає «алхімія». Окрім цього, Р. Фладд вважається професійним теоретиком музики. Сучасні історики науки досить високо оцінюють його спадщину, оскільки окремі з відкриттів вченого в різних галузях медицини та хімії згодом підтвердилися.

Експерименти А. Кіфера, котрий спробував, спираючись на тандем «містика — алхімія», привнести в образотворче мистецтво як нові жанри, так і зображально-виражальні засоби їхньої реалізації, активно підтримуються інтелектуальною спільнотою. Високо оцінюючи потенціал фотографії, що здатна органічно поєднувати документальність з художністю, він експериментував із створенням фотографічно-живописної німецької історії від Нібелунгів до Гітлера, наголосивши на Холокості як найбільшій морально-психологічній катастрофі в історії людства. Окремі художні проекти майстра присвячені німецькій та скандинавській міфології, яка дістала авторської інтерпретації. Інсталяції, створені Кіфером, подекуди несуть провокативний характер, стимулюючи чергове покоління митців до пошуків нових форм виразності (*Кіфер*).

Митці, твори котрих, так чи інакше, дотичні до широкого кола питань, пов'язаних з «алхімією», уже визнані майстри, які, так би мовити, накресливали шлях метамодерністам 2015–2023 років. Сво-

єю чергою, вони врахували наявні напрацювання і продемонстрували власне бачення «алхімії», аргументуючи «зворотню алхімію» міських звалищ (Akker, Vermeulen, & Gibbons, 2017, p. 164), коли художники роблять інсталяції та перформанси з пофарбованого сміття, в коливанні якого глядачам пропонується побачити чи то «рух матерії», чи «вібрацію хворої душі».

Хоча нас обмежують нормативи статті, ми все ж зафіксуємо увагу на питанні, а відтак — проблемі, що є похідною від актуалізації нового типу «ремесла», «алхімії» чи «зворотної алхімії»: як інтерпретувати нові й нові експерименти, що в просторі метамодернізму подекуди вийшли за межі власне «експериментального» й спрямовані на свідоме шокування?

У контексті означеного доцільно звернутися до наукової розвідки О. Колесник «Основи культурологічної інтерпретології» (2019), на сторінках якої аргументується необхідність в умовах сучасної гуманістики виокремити своєрідне відгалуження в логіці розвитку культурології — «інтерпретологію»,

«поширивши термін, відомий в основному в музикознавстві, на весь світ культури, який являє собою суцільне переплетення інтерпретацій різних типів та ступенів» (Колесник, 2019, с. 88).

Згідно з концепцією О. Колесник, існують три типи інтерпретацій, а саме: а) повсякденна (побутова, звичайна); б) теоретична; в) художня,

«у процесі якої виникає новий мистецький твір; її окремими випадками є виконавське прочитання, інтерлінгвістичний або інтерсеміотичний переклад тощо» (Колесник, 2019, с. 89).

У своїй розвідці дослідниця активно оперує

поняттям «розуміння», що вочевидь є перспективним і, хоча вже доволі тривалий час використовується в контексті здійснення інтерпретаційного акту, проте в логіці метамодернізму набуває нового забарвлення:

«Коли йдеться про інтерпретацію художнього твору, можна виділити два основні підходи до феномену розуміння: 1) осягання вже закладеного у творі змісту, аж до злиття з його автором, 2) оцінка, тлумачення, приписування змістів...» (Колесник, 2019, с. 95–96).

На нашу думку, ці ознаки — за відповідної підготовки реципієнта — «підживлюватимуть» можливість більш широких й змістовних контактів з метамодернізмом та з «космічними ремісниками» в їхніх експериментальних пошуках.

Висновки. Представлений у статті матеріал реконструює теоретичні пошуки сучасних науковців на теренах метамодернізму, що оцінюється від початку ХХІ ст. як новий етап у русі «модернізм — авангардизм — постмодернізм — пост+постмодернізм — метамодернізм».

Однією з засад, на яку спираються ідеологи метамодернізму, є, за визначенням С. ван Туїнена, «ремісничий поворот» у сучасній культурі, де на перші позиції виходить «ремесло» — феномен, що супроводжує людину, фактично, протягом всієї історії цивілізаційного поступу. Сфокусувавши увагу на Античності, коли ремесло ототожнювалося з мистецтвом, у статті відтворена його подальша історико-культурна трансформація. Особливу увагу приділено спробам метамодерністів реанімувати значення ремесла у творчості маньєристів, аргументуючи творчий діалог «маньєризм — метамодернізм» на засадах теоретико-практичного паритету. Саме цей принцип дозволяє розглядати ремесло як підґрунтя сучасних художніх експериментів.

Література:

- Алхімія.* (No date). Відновлено з <https://slova.com.ua/word/алхімія>
Вінчі, Л. да. (No date). Відновлено з https://espresso.tv/article/2015/04/15/leonardo_da_vinchi_pro_uspishnist_tvorchista_filosofiyu_zhyttya
Кіфер, Ансельм. (No date). Відновлено з https://arhive.com/artists/3722~Anselm_Kiefer

- Колесник, О.С. (2019). Основи культурологічної інтерпретології. *Сучасна культурологія: актуалізація теоретико-практичних вимірів: колективна монографія*. За загал. ред. Ю.С.Сабадаш. Київ: Ліра. С. 88–108.
- Маньєризм. (No date). Відновлено з <https://slovyk.ua/index.php?swrd=маньєризм>
- Ремесло (художнє). (No date). Відновлено з <https://www.ebk.net.ua>
- Ремесло. (No date). Відновлено з <https://sum.in.ua/s/remeslo>
- Akker, Robin van den, Vermeulen, Timotheus, & Gibbons, Alison (Eds). (2017). *Metamodernism: Historisity, Affect and Depth After Postmodernism*. Rowman & Littlefield Publishing Group. 437 p.
- Collingwood, R. G. (1938). *The Principles of Art: monography*. The Clarendon Press

References:

- Akker, Robin van den, Vermeulen, Timotheus, & Gibbons, Alison (Eds). (2017). *Metamodernism: Historisity, Affect and Depth After Postmodernism*. Rowman & Littlefield Publishing Group. 437 p.
- Alkhimiia [Alchemy]. (No date). Retrieved from <https://slova.com.ua/word/алхімія> (in Ukrainian)
- Collingwood, R. G. (1938). *The Principles of Art: monography*. The Clarendon Press.
- Kifer, Anselm [Kiefer, Anselm]. (No date). Retrieved from https://arthive.com/artists/3722~Anselm_Kiefer (in Ukrainian)
- Kolesnyk, O.S. (2019). Osnovy kulturolohichnoi interpretolohii [Basics of cultural interpretology]. *Modern cultural studies: actualization of theoretical and practical dimensions: collective monograph*. Yu. S. Sabadash (Ed.). Kyiv: Lira. P. 88–108. (in Ukrainian)
- Manieryzm [Mannerism]. (No date). Retrieved from <https://slovyk.ua/index.php?swrd=маньєризм> (in Ukrainian)
- Remeslo (khudozhnie) [Craft (artistic)]. (No date). Retrieved from <https://www.ebk.net.ua> (in Ukrainian)
- Remeslo [Craft]. (No date). Retrieved from <https://sum.in.ua/s/remeslo> (in Ukrainian)
- Vinchi, L. da [Vinci, L. da]. (No date). Retrieved from https://espresso.tv/article/2015/04/15/leonardo_da_vinchi_pro_ushpishnist_tvorchist_ta_filosofiyu_zhyttya (in Ukrainian)

Olena Onishchenko

"Craft" as a factor of artistic creativity: interpretive searches of metamodernism

Abstract. The article focuses on the problem of "craft", which occupies a special place in the theoretical space of the phenomenon of artistic creativity since the time of Plato. Throughout the various stages of historical and cultural development, the attitude towards "craft" changed noticeably, however, to one degree or another, the problem of creativity always remained in the field. The experience of the theoretical analysis of the "craft" problem in the aesthetic and art studies of R. J. Collingwood and J. Deleuze is reconstructed.

It is articulated in such historical and cultural stages as the Middle Ages — consideration of the craft in the context of the "canon" with an emphasis on "techniques — skills", the Renaissance, when the level of the craft is correlated with the mastery of "mathematics — geometry" and the research processes of the 16th century, where the craft is finally separated from art.

The role of mannerism in the preservation of "craft" in the content of aesthetic-artistic issues is emphasized, as well as the presence of the "craft" segment in explorations of artistic, scientific and technical creativity.

It is shown that entering on the border of XX–XXI centuries. into the European cultural space of metamodernism defined new interpretive approaches to a number of stable concepts that guided the humanism of the past, in particular, to the concept of "craft". A new approach to its understanding contributed to the actualization of the material proposed in the article.

Keywords: craft, "artisanal turn", metamodernism, interpretation, artistic creativity, historical and cultural experience, mannerism, alchemy, "reverse chemistry", the principle of "non — finito".