

Методологічні проблеми сучасного мистецтвознавства: історичні передумови та соціокультурні реалії

РУСЛАНА БЕЗУГЛА

доктор мистецтвознавства, доцент, головний науковий співробітник ІПСМ НАМ України

orcid.org/0000-0003-1190-3646

Анотація. У статті порушено питання актуальних методологічних проблем сучасного мистецтвознавства, розглянуто історичні передумови їх виникнення, проаналізовано концепції науковців щодо критеріїв художності, художньої творчості та оцінки творів сучасного мистецтва. Виявлено новітні тенденції й чинники, що впливають на становлення сучасного мистецтва, як-от дигіталізація, віртуалізація, комерціалізація, стирання кордонів між елітарним і масовим мистецтвом, втрата цілісності, політилізм, звільнення від будь-яких норм регламентації, відхід від класичного розуміння художності. З'ясовано, що при визначенні рівня творів мистецтва важливу роль почали відігравати такі позахудожні критерії, як модність, актуальність, популярність автора, інвестиційна привабливість, комерційних успіх, що надають художній оцінці твору суб'єктивний характер та означають відхід від розуміння мистецтва як вираження певних загальнозначущих і ціннісних смислів. Вивчається актуальне для вітчизняної науки питання визначення наукового статусу сучасного мистецтвознавства та порушується проблема повернення спеціальності «мистецтвознавство» в чинний перелік спеціальностей вищої школи України. Аргументується необхідність проведення досліджень в цьому напрямку.

Ключові слова: мистецтво, сучасне мистецтво, мистецтвознавство, методологічні проблеми, постмодернізм, художність, симулякр.

Постановка проблеми. В останні десятиліття ХХ століття криза класичної теорії мистецтва набула практично глобального масштабу та проявилася як у вітчизняному мистецтвознавстві, так і в західній естетичній науці, через руйнування фактичного зв'язку між системою основних естетичних категорій і сучасним мистецтвом. Науковці все частіше відмічають невідповідність класичної теорії щодо тих актуальних мистецьких процесів і практик, які існують в сучасному мистецтві, дослідники наголошують на нездатності класичної естетичної теорії, зокрема й мистецтвознавства, вирішувати його завдання й виклики. Значні труднощі при дослідженні мистецтвознавчих проблем створює і певна розбіжність у термінології. Наприклад, поняття

«модерн» використовують для позначення стану суспільства, зокрема і його культури, починаючи з епохи Просвітництва; також під цим поняттям розуміють напрям мистецтва на межі ХІХ і ХХ століть, інколи — скорочення від поняття «модернізм». «Постмодерн» також не має однозначного трактування: це і стан суспільства, і напрям мистецтва на межі ХХ–ХХІ століть, і скорочення від «постмодернізму». Важливо зазначити, що трактування хронологічних меж також досить різні. Оскільки вирішення зазначених проблем не є метою нашої дослідження, ми обумовимо межі використання цих понять у нашій роботі. Поняттям «модерн» ми позначаємо суспільство та його культуру, починаючи з доби Просвітництва до 50-х років ХХ століття; постмо-

дерн — наступний за модерном стан суспільства й культури аж до сьогодні. Відповідно, під терміном «модернізм» ми маємо на увазі мистецтво першої половини ХХ століття, а «постмодернізм» — це напрями мистецтва та різні мистецькі практики, які сформувалися в суспільстві постмодерну, а також певні неklasичні підходи та погляди, які виникли в царині філософії та втілилися у творчості Ж. Дельоза, Ж. Дерріда, М. Фуко, М. Хайдегера й інших дослідників, які працювали в другій половині ХХ — на початку ХХІ століття. В цьому контексті все більшої актуальності набуває усвідомлення і, відповідно, вирішення існуючих методологічних проблем вітчизняного мистецтвознавства, що постають як на теоретичному, так і на практичному рівнях щодо тих мистецьких процесів і практик, які існують у сучасному мистецтві.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасне мистецтво як складний феномен характеризується наявністю різних, інколи суперечливих напрямів, концепцій, художніх принципів тощо, чим пояснюється широкий спектр і глибина наукових розробок, що представлені авторами з різних країн та різними науковими школами й теоретико-методологічними підходами. Теоретичну базу дослідження становлять як узагальнюючі, так і фундаментальні дослідження науковців в галузі мистецтвознавства, теорії і історії культури, філософії тощо. Проблема осмислення сучасного мистецтва та його теоретико-методологічних проблем з різних наукових позицій висвітлюється в роботах В. Бичкова, Ж. Бодрійяра, М. Вейца, Г. Вишеславського, А. Данто, В. Діденка, У. Еко, П. Зіффа, В. Кенніка, М. Коена, Дж. Кошута, Н. Маньковської, О. Роготченка, Е. Уорхола та інших. Водночас, незважаючи на значну кількість наукових досліджень, залишається досить велика кількість відкритих питань, передусім теоретико-методологічного характеру.

Мета статті — усвідомлення та виокремлення актуальних методологічних проблем сучасного мистецтвознавства, що постають як на теоретичному, так і на практичному рівнях щодо тих

мистецьких процесів і практик, які існують у сучасному мистецтві.

Виклад основного матеріалу. Глобалізаційні процеси та digital-технології стали важливими чинниками змін в естетичній науці, відбулося усвідомлення недостатності її розуміння як філософії мистецтва або як науки про прекрасне. Європейська художня культура протягом свого історичного існування виробила певні художньо-естетичні критерії оцінки мистецтва, що змінювалися під впливом художніх смаків, але за своєю суттю залишалися незмінними. Сутність мистецтва, у його класичній парадигмі, зводиться до міметичного розуміння мистецтва в модусі вираження в ньому краси як специфічної форми знання, яке складно вербалізувати [3, с. 217]. Мистецтво є вторинним, оскільки його твори є «продуктом» людської діяльності (а не безпосередньої божественної творчості й творення природи), що створений за принципом мімезису об'єктивно існуючої реальності. Протягом історії людства мистецтво виконувало різні функції (і не тільки естетичні), його використовували в різних соціально-утилітарних цілях (релігійних, гносеологічних, політичних, етичних, терапевтичних тощо), які не стосуються мистецтва, але завдяки їм мистецтво підтримували керівні структури: держава, церква, певні соціальні інститути. Як зазначає В. Бичков, «залежно від того, яка реальність виступала предметом мімезису (відображення, зображення) мистецтва і як розумілись у цій естетичній системі функції художника й суть прекрасного, мистецтво виробляло певні методи й засоби вираження [3, с. 219].

У категоріях «прекрасне-потворне», «піднесене-нище», «трагічне-комічне», «витончене-грубе» закріплений досвід чуттєвого освоєння світу, історичний досвід естетичної діяльності, зокрема закономірність існування естетичного й, відповідно, мистецького явища. В естетиці «прекрасне / краса» постає як предмет та основна категорія цієї науки. На межі ХІХ–ХХ століть починається процес девальвації категорії «прекрасне» як у теорії, так і в художній практиці. У. Еко в «Історії потворного» наводить значну кількість при-

кладів в історії мистецтва, коли твори, які з часом визнавалися світовими шедеврами, спочатку піддавалися нищівній критиці. Наприклад, цитати з редакторських звітів і рецензій: «Композиції Йоганна Себастьяна Баха позбавлені будь-якої краси, гармонії та насамперед ясності (І. А. Шайбе, *Der critische Musikus*, 1737); «Оргія какофонії й вульгарності» (Л. Спор про перше виконання П'ятої симфонії Бетховена); «Якби Шопен презентував свої твори на суд експерта, той порвав би їх на шматки» (Л. Рельштаб, *Iris im Gebiete der Tonkunst*, 1833); «Ріголетто — опера, що є слабкою в мелодійному плані. У цього твору немає жодного шансу утриматись у репертуарі» (Л. Рельштаб, *Gazette Musicale de Paris*, 1853); «В його романах немає нічого, що вказувало б на багатство уяви — ні сюжет, ні персонажі. Бальзак ніколи не буде удостоєним міста в історії французької літератури (Е. Пуату, *Revue des deux mondes*, 1856) тощо [11, с. 393].

Науковці констатують, що вже на початку ХХ століття змінилися характерні для класичного розуміння мистецтва підходи та принципи, значимим став не сам твір мистецтва, а контекст, у якому перебуває артоб'єкт. Діяльність авангардистів сприяла руйнуванню трактування мистецтва з позицій мімезису, оскільки у своїй творчості вони керувались принципом абсолютної новизни, а функцію мистецтва визначали як соціально-проективну. Поява нового мистецтва актуалізувала питання загальнофілософського та мистецтвознавчого плану: чи має тепер будь-який сенс розуміння мистецтва як наслідування (мімезис) природі та реальному світу речей? Пошуки митців зосереджуються на зовнішньому, візуальному, на пошуку нової манери. Мистецтво цього періоду претендує на створення нової соціальної дійсності, утверджує нові ціннісні складники вдосконалення людини.

Перший системний переворот у сучасному мистецтві пов'язують із творчістю американського художника, продюсера, дизайнера, письменника, колекціонера, видавця журналів і кінорежисера Енді Уорхола (*Warhol*, 1928–1987). Митець

вважав свою творчість утіленням «поганого смаку», який, на його думку, сформувався не внаслідок обмеженості, а став результатом глибоких філософських роздумів над сучасним життям. Нездоланні судження Уорхола про власну творчість демонструють суттєві відмінності сучасного мистецтва від традиційного. Згідно з Уорхолом, якщо хоча б одна картина є гарною, то всі картини — гарні, а поганих картин не існує. Художник обґрунтовує цю тезу тим, що кількість є найкращим мірилом усього, адже «ти завжди робиш одне й те саме, навіть якщо здається, що робиш щось інше» [19, с. 159–161].

З другої половини ХХ століття у зв'язку з різким зростанням технічного виробництва й тиражуванням художніх творів мистецтво перетворилося на продукт масового споживання, а головним досягненням постмодерністської культури став плюралізм художніх думок і підходів. Митці у своїх пошуках нових способів і засобів вираження переключилися з художнього об'єкта на процес, а у європейській, зокрема й вітчизняній, мистецькій практиці усталилися такі мистецькі форми, як акції, перформанс, хепенінг, флешмоб тощо. На міжнародних конгресах порушують питання про «смерть мистецтва» в його традиційному розумінні. Американський естетик А. Данто вважає, що мистецтво вичерпало свою головну функцію — міметичну та померло [5, с. 223]. Дж. Кошут (*Kosuth*) у статті «Мистецтво після філософії» стверджує, що на зміну традиційному мистецтву приходять нове, концептуальне, яке замінить собою не тільки мистецтво, але й філософію [20]. В цей період відбулися радикальні зміни в уявленнях про художників, художню творчість, твори мистецтва тощо, відповідно, змінився й естетичний ідеал та естетичне бачення світу. Художній простір став простором соціальним, а естетичний ідеал — маркером особистісних цінностей і можливостей самопрезентації людини в суспільстві, при цьому співвідношення естетичного ідеалу й декларованих «ззовні» культурних цінностей є досить умовним. Можна говорити про певну девальвацію культурних і мистецьких цінностей, про зміну естетичних

уявленнь суспільства про прекрасне й розмивання моральних норм поведінки індивіда в соціумі.

Постмодернізм теоретично сприяв розмиванню класичного поняття мистецтва. На «зміну» мистецтву прийшли артпрактики й артпроекти, нівелиювався естетичний критерій, художник втрапив свою автономію як унікальний особистісний творець власного твору, традиційні для мистецтва образність й символізм змінилися на симуляцію й симулякри, змішалися «елементи» високої й масової культури, відбулися трансформації ціннісних критеріїв, панівними стали кітч і кемп. Епоха постмодернізму заклала певний напрям розвитку мистецтва, зокрема й створення нових форм артвираження на основі вже наявних, і дала можливість працювати з будь-якими явищами поза будь-якими межами. Як зазначає Є. Нікольський, у постмодернізмі немає нічого, що потрібно «розкрити», відсутній прихований світ, який має бути знайденим, зокрема й за допомогою символів, відсутня мета — це просто гра й випадковість твору, який перебуває в процесі тощо [16].

Загальновідомо, що оцінка може бути художньо-естетичною й теоретичною. Перша, пов'язана зі співвідношенням твору (або явища) з естетичним ідеалом мистецтва, є результатом естетичного переживання (насолоди чи огиди) та відображає естетичну цінність певного твору (явища). Така оцінка суб'єктивно-емоційна й індивідуальна, вона не сприяє об'єктивному аналізу окремих творів мистецтва та рівня мистецтва певної епохи і, відповідно, потребує теоретичного узагальнення про сутність мистецтва, його суспільне призначення, що формується на основі тієї чи іншої традиції естетичної та мистецтвознавчої науки. Суб'єктивність вказаних критеріїв є очевидною, що неминуче обумовлює конкретно-історичний характер будь-якої оцінки мистецтва. Якщо загалом охарактеризувати розподіл наукових «сил» у сучасній естетиці та мистецтвознавстві, можна виділити щонайменше дві основні позиції. Перша — очевидне повернення до академізму, до традицій А. Баумгартена (*Baumgarten*), М. Бердяєва, В. Соловйова, простежується в роботах В. Бичко-

ва, В. Діденка [4; 9]. Вважають, що естетичним явищем обов'язково притаманний чуттєвий характер (естетичні хвилювання повинні бути емоційними); красу можливо зрозуміти тільки при безпосередньому контакті; естетичне не можна досягнути ні раціональним, ні містичним умоглядом; а естетичні властивості пов'язані з переживаннями, яким притаманний неутилітарний характер. Мистецтво мислиться як зриме втілення незримого, духовно божественного, «метафізичного» буття, естетичне в цій парадигмі — це «неутилітарне взаємовідношення об'єкта і суб'єкта», «універсальна плерома буття» [5, с. 270–271], «об'єктивно існуюча духовна реальність» [3, с. 13], проте, як зазначає В. Бичков, «тут ми наближаємося до метафізичних просторів, про які важко сказати що-небудь зрозуміле нашою мовою» [3, с. 17], оскільки «досвід виходу людської свідомості в метафізичний простір не піддається вербалізації й формально логічному опису» [3, с. 11].

Протилежну позицію посідають представники школи «аесенціалізму» (М. Вейц, П. Зіфф, В. Кеннік, М. Коен) в американській філософії мистецтва, які вважають, що теоретичне пізнання сутності мистецтва не можливе, та прагнуть відмовитися від традиційних естетичних концепцій і теорій. Філософською основою концепції аесенціалізму стали ідеї «пізнього» Л. Вітгенштейна. Аесенціалісти критикували естетику за зайву «філософичність» і відсутність чіткого визначення певних понять, зокрема й есенціалізму. На їхню думку, поняття «мистецтво» є відкритим, мистецтво здатне генерувати нові художні форми і тому неприпустимо обмежувати художню творчість будь-якими сутностями та визначеннями. Звертаючись до концепції «мовних ігор» Вітгенштейна, аесенціалісти стверджують, що мистецтво — це гра, а тому твори мистецтва є нескінченними варіаціями на ґрунті подібностей і відмінностей [1]. З їхньої точки зору, «мистецтвом є те, що таким називається» і якщо «з цим погоджується хоча б одна людина». На думку І. Малишева, аесенціалізм став крайньою формою апологетики творчої практики ХХ століття [13].

У цьому контексті важливо відмітити, що ігнорування проблематики соціальної генези та суспільних функцій мистецтва представниками есенціалізму призводить до певної обмеженості їхніх теорій, оскільки не дає змогу провести поглиблений критичний аналіз. Відповідно, у такій системі поглядів втрачається будь-який критерій теоретичної відмінності мистецтва від інших форм діяльності, зокрема й критерії рівня художності певних явищ і творів.

«Художність» є складним і багатоаспектним феноменом, який інтегрує в собі низку параметрів (ознак художності) і виступає як категорія та сутнісна характеристика специфіки явищ мистецтва. Дослідження художності має важливе методологічне значення для всіх напрямів мистецтвознавства, а сучасні мистецтвознавці стверджують, що на межі ХХ–ХХІ століть змінилося не тільки уявлення про межі художності — трансформувався й сам феномен художності. Постмодернізм, його цінності та новітні тенденції в художній творчості (дигіталізація, віртуалізація, комерціалізація, розмивання кордонів між елітарним і масовим мистецтвом, полістилізм, втрата цілісності тощо) стали домінуючими в сучасному суспільстві, а найбільш затребуваним є «актуальне» мистецтво з його новітніми формами, а саме: інсталяція, перформанс, хепенінг, відеоарт, концептуальне мистецтво. Digital-технології дозволили авторам (навіть якщо вони перебувають у різних країнах) спільно продукувати твори в режимі реального часу. Усі ці нові форми існування мистецтва в сучасності трансформують простір художньої культури.

Мистецтвознавці, розмірковуючи про проблему художності, наголошують на тому, що сучасна художня практика значно випередила теорію (яку вирізняє високий ступінь релятивізму естетичних суджень та естетичних оцінок). Наслідком цього «відставання» стало розмивання критеріїв художності та наявність в естетиці й мистецтвознавстві двох взаємовиключних тверджень: від суджень про кризу мистецтва та його занепад до його апологетики. Так, В. Бичков вважає,

що у ХХ–ХХІ століттях зароджується нова багаторівнева естетика, яка виключає зі сфери мистецтва його фундаментальні принципи, а на зміну мімесису, ідеалізації та символізації в мистецтві прийшло конструювання на основі колажу-монтажу [3, с. 336]. Посткласична парадигма сучасної художньої культури, плюралізація художнього життя, «мультихудожність» і конвенціональність художніх критеріїв не дають змоги чітко визначити межі художності, відповідно, можна констатувати, що в сучасному мистецтвознавстві відсутні єдині критерії оцінки в художній сфері, а питання художньої якості сучасних творів мистецтва залишається відкритим.

Сутність і специфіка сучасного мистецтва виявляється крізь призму теорії симулякрів (Ж. Бодріяр). Симулякр — одне з ключових понять у постмодерній естетиці і, на думку Н. Маньковської, це «образ відсутньої дійсності, правдоподібна подoba, позбавлений оригіналу, поверховий, гіперреалістичний об'єкт, за яким не стоїть будь-яка реальність. Це пуста форма, самореферентний знак, артефакт, заснований тільки на власній реальності» [14, с. 99]. Вважають, що симулякр в естетиці «посів місце», яке раніше в класичних естетичних системах належало художньому образу [15]. У цьому контексті важливо вказати, хоча б схематично, основну відмінність між художнім образом і симулякром. Художній образ — це образне відображення того, що існує, певний фрагмент реальності, те, що має в реальному світі власний оригінал, образ, який більш-менш адекватно «описує» певні об'єкти й виражає почуття митця. Симулякр — це образ відсутньої дійсності, подoba, яка не має в реальному світі власного оригіналу, це явище, що насправді не існує, але яке, згідно із задумом митця, повинно існувати. Симулякр орієнтований не на теперішнє або минуле, а на майбутнє, пропонує певну альтернативу дійсності та створюється з наміром нав'язати аудиторії відчуття необхідності реалізації цієї альтернативи [2; 15]. Основною відмінністю симулякру є те, що він являє собою не поняття, а чуттєву (емоційно насичену) картинку, яка апелює не до ро-

зуму людини, а до її почуттів. В основі теорії симулякрів закладений принцип створення «штучного» ефекту в поданні повсякденності, прагнення її прикрасити й ідеалізувати реальні процеси, у результаті чого дійсність набуває симулятивного характеру. «Свідомість мас потрапляє у сфери деконструкції і симуляції» [7, с. 276].

На думку Ж. Дерріда, сучасна естетика — це скоріше «антикалістика», «естетика неувяного, непередставленого», один із засобів самоідентифікації людини у світі, пошуку сенсу життя [8]. Будь-яка історична епоха чи суспільство виражають свою сутність у релігії, ідеології, світогляді, які проявляються в науці, філософії, праві, літературі, мистецтві. Формуються власні уявлення про естетичний ідеал, зокрема й красу людини, як тілесну, так і духовну. Естетичний ідеал являє собою систему певних нормативів, які висувають абсолютно конкретні вимоги до художнього образу (зокрема й візуального) і задають відповідний художній канон. Естетичний ідеал безпосередньо пов'язаний із життям людини, її вчинками, правилами поведінки, «техніками створення себе» (термінологія М. Фуко), думками, мріями тощо, при цьому він, «висвітлюючи» всі сфери людських взаємовідносин, стає свого роду мірилом цінності стосовно явищ життя (як позитивних, так і негативних).

В. Бичков і Н. Маньковська вважають, що радикальні зміни, які відбулися в сучасній естетичній парадигмі, потребують докорінного перегляду підходів, що склалися в естетичній науці в її класичному розумінні та мистецтвознавстві. На думку дослідників, традиційні естетичні категорії «художній образ», «художнє» все частіше замінюють поняття «концепт», «симулякр», «об'єкт», а сучасне мистецтво розраховане, передусім, на інтерактивістів, інтерартистів, а не інтерпретаторів, духовний складник творчої діяльності піддається ерозії, мистецтво стає артдіяльністю, «подією» [4, с. 171–172], домінують цінності постмодернізму — терпимість до маргінальності, бунтарства, суб'єктивізму, індивідуалізму тощо. При оцінці рівня художності важливу роль почали відігравати такі позахудожні критерії, як модність, актуальність, попу-

лярність автора, інвестиційна привабливість, комерційний успіх, які надають художній оцінці ще більш суб'єктивний характер та означають відхід від розуміння мистецтва як вираження певних загальнозначущих і ціннісних смислів. О. Кривцун вважає, що позиція сучасного художника визначається, з одного боку, втратою відчуття високої місії творця, «покликання» художника, з іншого — завищеною зарозумілістю [12].

Процеси комодифікації культури й мистецтва, активний розвиток артринку призводить до того, що найбільш затребуваними діями стають продюсери та маркетологи, артменеджери й артфіансисти. Статус митця вже не визначається його історичною верифікацією, визнанням критиками та мистецтвознавцями, включенням у підручники чи хрестоматії. До відомих і талановитих відносять найбільш оплачуваних митців (і необов'язково їхня діяльність є високохудожньою), а висока фінансова оцінка виступає підтвердженням наявності в них мистецького хисту й ексклюзивності мистецького продукту. Мистецтво стало одним із різновидів бізнесу, академічно ж усталені терміни, наприклад мистецькі течії, меценати тощо, замінюють на комерційні поняття: тренди, бренди, спонсори, артінвестори й т. ін.

Сучасне мистецтво — один з найбільш динамічних феноменів, що, зазнаючи впливу трансформаційних процесів, чутливо реагує на зміни в галузі медіа та digital-технологій і постійно набуває нових форм, які можна розглядати як ланцюг нових практик, що послідовно виникають і, не замінюючи попередні, стають їхнім гармонійним продовженням. Цінності постмодернізму та процеси глобалізації призвели не тільки до зміни функцій мистецтва, до переосмислення фундаментальних категорій і понять, але й до появи нових видів мистецтва, стилів та артпрактик. Поява низки нових видів мистецтва й артпрактик, які були засновані на досягненнях новітньої техніки (фотографії, кіно, дизайну, телебачення, відеокліпу, реклами, шоу із супертехнічним супроводженням, комп'ютерних і мережевих артпроектів, дигітального мистецтва, інтернетар-

ту тощо), частково сприяло розмиванню кордонів мистецтва як художньо-естетичного феномену [5, с. 221]. Найбільш яскраво зазначена тенденція проявилася в руйнуванні стилю, який надає цілісність як окремому твору, так і цілій епосі, адже стиль є ірраціональною основою художньої творчості, релігійної та національної вкоріненості мистецтва. Втрата стилю «приводить» митця до самотності, а предметом його творчості стає виключно пошук власного «я» [18, с. 24]. За словами В. Дьяконова, сучасне мистецтво — це навіть не вибір стилів, це система уявлень, можливість висловитися, яку отримує кожен [10, с. 30], мистецтво, що характеризується наявністю різних, інколи навіть суперечливих напрямів, концепцій, художніх принципів тощо.

Життєві реалії знайшли відображення в мистецтві, вільному від жорстких правил, мистецтві, що руйнує всі раніше встановлені еталони та стандарти (зокрема й краси), мистецтві, яке прагне створити нові, невідомі артпрактики з іншими способами розкриття своїх сюжетів. Для артпрактик важливими стають швидкість, мистецька та соціокультурна впізнаваність. Питання швидкості сьогодні є досить актуальним для мистецтва та митців, оскільки тривалі творчі пошуки можуть стати чинником втрати популярності митця, аудиторія зверне увагу на іншого, а тема твору може застаріти. Сучасні митці здебільшого не співвідносять свою творчість з вічністю або трансцендентним. Пришвидшення виробництва, швидкість комунікацій, digital-технології змушують сучасних митців шукати нові швидкі способи й засоби презентації творчого задуму.

Важливо зазначити ще одну тенденцію — розвиток нових форм комунікації, в яких мистецтво стає інструментом для створення інформаційних потоків, простором для самореалізації та самоідентифікації людини, складником маркетингової стратегії. У сучасному мультикультурному суспільстві відбувається активний процес перерозподілу культурного капіталу. Відсутність диктату «ідеологій» призводить до того, що в культурі й мистецтві сучасного світу починає домінувати

«спокуса» (Ж. Бодріяр). Людина часто віддає перевагу тому культурному продукту, який відповідає її особистому досвіду й прагненням. А мистецтво, щоб не опинитися у вакуумі, шукає нові способи спокуси: від занурення у віртуальні художні світи до медійного лобювання, створення культурно-розважальних комплексів, нових підходів презентації мистецтва тощо.

Сучасне українське мистецтво опинилося під впливом не тільки глобалізаційних процесів, але й глокальних. Як влучно зазначає Г. Вишеславський, розвиток українського мистецтва в добу модернізму й постмодернізму відбувався зі значними відмінностями від західного, через ідеологічні обмеження в СРСР та «надшвидкий стрибок багатьох митців до актуальних напрямків під час перебудови», адже «модерністські течії, що еволюційно розвивалися на Заході протягом десятиріч, українськими митцями засвоювалися за декілька місяців або навіть тижнів» [6, с. 93]. Мистецтвознавець зазначає, що наслідком таких процесів стало «змішання елементів», які притаманні різним періодам (неоавангарду, модернізму та постмодернізму), наголосує на складності, а інколи й неможливості чіткого виокремлення відмінностей між пізньомодерністськими роботами та постмодерністськими та вважає, що для більш чіткого розуміння процесів, що відбувалися в українському мистецтві, точніше було б зазначений період називати «модерно-постмодерністським» [6, с. 93]. Цей період розвитку українського мистецтва, на думку дослідника, хронологічно можна визначити 1987–1994 роками, коли припиняється ідеологічний тиск на мистецтво з боку держави, послаблюється роль Спілки художників й виникає поліцентризм в організації художнього життя тощо. Проте, з кінця 90-х років ХХ століття українське мистецтво підпадає під вплив нових чинників, що виникли після здобуття Україною незалежності, серед яких діяльність закордонних фондів, інформаційна децентралізація та втрата зв'язків між художніми центрами країни, а «у сфері естетики закінчився період трансавангарду та відбулася поляризація між модерністським, постмо-

дерністським і салонно-комерційним напрямками у мистецтві» [6, с. 94].

В цьому контексті важливо відзначити, що ґрунтовних робіт у вітчизняному та світовому мистецтвознавстві, присвячених розвитку українського мистецтва кінця ХХ — початку ХХІ століття вкрай мало, що значно збільшує кількість існуючих методологічних проблем. О. Роготченко зазначає, що «пояснити логіку мистецького твору, не зрозумівши соціокультурної, моральної, матеріальної, філософської та особистої складової митця і його шанувальника, практично не можливо», адже «дуалізм “митець — мистецький соціум” щоразу завертає майже детективний сюжет, де учасники декларують одне, роблять друге, а насправді думають про третє чи четверте» [17, с. 175–176]. Науковець наголошує, що дослідження сучасного мистецтва і, зокрема українського, вимагає виходу поза межі мистецтвознавства та використання здобутків інших соціально-гуманітарних наук.

Значно впливають на розвиток вітчизняного мистецтвознавства і певні управлінські ухвали у системі вищої школи. Так, зокрема, 29 квітня 2015 року постановою Кабінету Міністрів України затверджено «Перелік галузей знань і спеціальностей», за якими здійснюється підготовка студентів. Згідно з цим документом у галузі «Культура і мистецтво» теоретичний аспект вивчення культури та мистецтва — власне мистецтвознавство — відсутнє, а спеціальність «Культурологія» (034) вказано в галузі знань «Гуманітарні науки». Тобто, спеціальність «мистецтвознавство» в цьому документі взагалі відсутня. Зрозуміло, що такий стан речей не сприяє вирішенню актуальних теоретичних та практичних проблем вітчизняного мистецтвознавства, а навпаки, утруднюють.

Висновки. Підсумовуючи, можна констатувати, що українське мистецтвознавство має перед собою низку актуальних теоретико-методологічних проблем та невирішених завдань. Зокрема, це методологічна проблема певної невідповідності системи основних естетичних категорій, які частково втратили свою актуальність у контексті сучасного мистецтва: процесуального (хепенінги та перформанси), «новоформатного» (медіа- та digital-арт), «комерційного» (більше орієнтованого не на задоволення духовних потреб, а на бізнесові, політичні й навіть ідеологічні процеси) та його сутності. Особливо складно оцінити мистецтво ХХ–ХХІ століть унаслідок різкого прискорення його розвитку та збільшення плюралістичності (одночасного існування значної кількості художніх течій, напрямів, стилів тощо).

В межах вітчизняного мистецтвознавства залишається досить значна кількість лаун, стосовно «незаповнених сторінок» на рівні фактологічно-описової та позитивістичної методології, в тому числі й імплантування здобутків світової мистецтвознавчої науки в контекст українського культурного та гуманітарного простору. Академічна ангажованість та певна обмеженість вітчизняної соціально-гуманітарної теорії призводить до поглиблення розриву між академічною традицією та життєвими реаліями.

Значне занепокоєння викликає й невизнання спеціальності «мистецтвознавство» в загальній структурі знань, у межах якої здійснюється підготовка спеціалістів у вищій школі, адже це може мати незворотні негативні наслідки для українського мистецтва та мистецтвознавства як на локальному, так і глобальному рівнях.

Література

1. Американская философия искусства. Основные концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм: антология / под ред. Б. Дземидока, Б. Орлова. Екатеринбург: Деловая книга; Бишкек: Одиссей, 1997. 320 с.
2. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. Москва: Добросвет, 2000. 387 с.
3. Бычков В. В. К проблеме метафизики эстетического опыта // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 3. Москва: ИФ РАН, 2008. 247 с.
4. Бычков В. В. Феномен неклассического эстетического сознания // Вопросы философии. 2003. № 10. С. 61–71; № 12. С. 80–92.
5. Бычков В. В. Эстетика. Москва: КноРус, 2012. 528 с.
6. Вишеславський Г. Постмодерністські тенденції у сучасному візуальному мистецтві України кінця 1980-х — початку 1990-х рр. Сучасне мистецтво: наук. зб. ІПСМ АМУ. Київ: Акта, 2007. Вип. 4. С. 93–146.
7. Делез Ж. Логика смысла. Москва: Академический проект, 2011. 472 с.
8. Деррида Ж. Поля философии / Пер. с фр. Д. Кралечкина. Москва: Академический проект, 2012. 376 с.
9. Диденко В. Д. Духовная реальность и искусство: эстетика преображения. Москва: Беловодье, 2005. 288 с.
10. Дьяконов В. Поверхность и содержание: современному искусству не хватает наглядности // Новый мир искусства. 2005. №7 (42). С. 30.
11. История уродства / под ред. У. Эко. Москва: Слово / Slovo, 2013. 456 с.
12. Кривцун О. А. Художник на сцене воображаемого // Человек. 2005. № 4. С. 34.
13. Малышев И. В. Искусство и философия. От модерна к постмодерну. Москва: Пробел-2000, 2013. 106 с.
14. Маньковская Н. Б. Париж со змеями (Введение в эстетику постмодернизма). Москва: ИФ РАН, 1995. С. 99.
15. Никитина И. П. Философия искусства. Москва: Омега-А, 2010. 559 с.
16. Никольский Е. Гламур в системе эстетических категорий. Часть III. Гламур и постмодернизм: типологические сходжения // Studia Humanitatis. 2017. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/glamur-v-sisteme-esteticheskikh-kategoriy-chast-iii-glamur-i-postmodernizm-tipologicheskie-shozhdeniya> (дата обращения: 21.09.2020).
17. Роготченко О. Культурологічне мистецтвознавство: Позиція перша // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2018. Вип. 14. С. 175–184. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mist_2018_14_15 (дата звернення 16.10.2020).
18. Сарикек Г. Р. Искусство XXI века как часть общества комфорта (философско-эстетический анализ). Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. Ростов, 2018. № 2. С. 22–27.
19. Уорхол Э. Философия Энди Уорхола (От А к Б и наоборот). Москва: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 73–178.
20. Kosuth J. Art after Philosophy. Theories and Documents of Contemporary Art. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. 1996. P. 841–847.

References

1. Amerikanskaya filosofiya iskusstva. Osnovnyie kontseptsii vtoroy polovinyi XX veka — antiessentsializm, pertseptualizm, institutsionalizm: antologiya / pod red. B. Dzemedoka, B. Orlova. Ekaterinburg: Delovaya kniga; Bishkek: Odissey, 1997. 320 s.
2. Bodriyyar Zh. Simvolicheskiy obmen i smert. Moskva: Dobrosvet, 2000. 387 s.
3. Byichkov V. V. K probleme metafiziki esteticheskogo opyita // Estetika: Vchera. Segodnya. Vsegda. Vyip. 3. Moskva: IF RAN, 2008. 247 s.
4. Byichkov V. V. Fenomen neklassicheskogo esteticheskogo soznaniya // Voprosy filosofii. 2003. # 10. S. 61–71; # 12. S. 80–92.
5. Byichkov V. V. Estetika. Moskva: KnoRus, 2012. 528 s.
6. Vy`sheslavs`ky`j G. Postmodernists`ki tendenciya u suchasnomu vizual`nomu my`stecztvi Ukrainy` kincy 1980-x — pochatku 1990-x rr. Suchasne my`stecztvo: nauk. zb. IPSM AMU. Ky`yiv: Akta, 2007. Vy`p. 4. S. 93–146.
7. Delez Zh. Logika smysla. Moskva: Akademicheskii proekt, 2011. 472 s.
8. Derrida Zh. Poly filosofii / Per. s fr. D. Kralechkina. Moskva: Akademicheskii proekt, 2012. 376 s.
9. Didenko V. D. Duhovnaya realnost i iskusstvo: estetika preobrazheniya. Moskva: Belovode, 2005. 288 s.
10. Dyakonov V. Poverhnost i sodержanie: sovremennomu iskusstvu ne hvataet naglyadnosti // Novyy mir iskusstva. 2005. # 7 (42). S. 30.
11. Istoriya urodstva / pod red. U. Eko. Moskva: Slovo / Slovo, 2013. 456 s.
12. Krivtsun O. A. Hudozhnik na stsene voobrazhaemogo // Chelovek. 2005. # 4. S. 34.
13. Malyishev I. V. Iskusstvo i filosofiya. Ot moderna k postmodernu. Moskva: Probel-2000, 2013. 106 s.
14. Mankovskaya N. B. Parizh so zmeyami (Vvedenie v estetiku postmodernizma). Moskva: IF RAN, 1995. S. 99.
15. Nikitina I. P. Filosofiya iskusstva. Moskva: Omega-L, 2010. 559 s.
16. Nikolskiy E. Glamur v sisteme esteticheskikh kategoriy. Chast III. Glamur i postmodernizm: tipologicheskie shozhdeniya // Studia Humanitatis. 2017. # 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/glamur-v-sisteme-esteticheskikh-kategoriy-chast-iii-glamur-i-postmodernizm-tipologicheskie-shozhdeniya> (last accessed: 21.09.2020).
17. Rogotchenko O. Kul`turologichne my`stecztvoznavstvo: Pozy`ciya persha // MIST: My`stecztvo, istoriya, suchasnist`, teoriya. 2018. Vy`p. 14. S. 175–184. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mist_2018_14_15 (last accessed: 16.10.2020).
18. Sarikex G. R. Iskusstvo XXI veka kak chast obschestva komforta (filosofsko-esteticheskii analiz). Izvestiya vuzov. Severo-Kavkazskiy region. Obschestvennyie nauki. Rostov, 2018. # 2. S. 22–27.
19. Uorhol E. Filosofiya Endi Uorhola (Ot A k B i naoborot). Moskva: Ad Marginem Press, 2016. S. 73–178.
20. Kosuth J. Art after Philosophy. Theories and Documents of Contemporary Art. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. 1996. P. 841–847.

**Безуглая Р. И. Методологические проблемы современного искусствоведения:
исторические предпосылки и социокультурные реалии**

Аннотация. В статье затронуты вопросы актуальных методологических проблем современного искусствоведения, в том числе и украинского, рассмотрены исторические предпосылки их возникновения, проанализированы концепции ученых относительно критериев художественности, художественного творчества и оценки произведений современного искусства. Выявлены основные тенденции и факторы, влияющие на становление современного искусства, такие как дигитализация, виртуализация, коммерциализация, стирание границ между элитарным и массовым искусством, потеря целостности, полистилизм, освобождение от любых норм регламентации, уход от классического понимания художественности. Выяснено, что при оценке произведений современного искусства важное значение стали иметь такие внехудожественные критерии, как модность, актуальность, популярность автора, инвестиционная привлекательность, коммерческий успех. Эти критерии приводят к тому, что художественная оценка произведений искусства носит субъективный характер, способствуют уходу от понимания искусства как выражения определенных общезначимых и ценностных смыслов.

Цель работы — осознание актуальных методологических проблем современного украинского искусствоведения, которые возникают как на теоретическом, так и на практическом уровнях в отношении художественных процессов и практик, существующих в современном искусстве. Теоретико-методологической базой исследования стали такие философские и общенаучные подходы, принципы и методы, которые позволили рассмотреть методологические проблемы современного искусствоведения с разновекторных позиций: принцип трансдисциплинарности позволяет раскрыть сущность современного искусства как сложного феномена; метод обобщения позволил определить место современного искусства в мировоззренческой парадигме благодаря анализу неоднозначных формулировок и высказываний относительно произведений современного искусства, арт-практик и перформативных практик, которые были представлены в различных источниках.

Ключевые слова: искусство, современное искусство, искусствоведение, методологические проблемы, постмодернизм, художественность, симулякр.

**Bezuhla R. I. Methodological problems of contemporary art history:
historical background and socio-cultural realities**

Abstract. The article touches upon the issues of topical methodological problems of modern art history, including domestic, considers the historical background of their emergence, analyzes the concepts of scientists regarding the criteria of artistry, artistic creativity and assessment of works of contemporary art. The newest tendencies and factors influencing the formation of contemporary art are revealed, such as: digitalization, virtualization, commercialization, blurring the boundaries between elite and mass art, loss of integrity, polystylism, liberation from any norms of regulation, departure from the classical understanding of artistry. It was found that when evaluating works of contemporary art, such non-artistic criteria as fashion, relevance, popularity of the author, investment attractiveness, and commercial success began to play an important role. These criteria lead to the fact that the artistic evaluation of works of art is subjective, contribute to a departure from understanding art as an expression of certain universally significant and valuable meanings.

The purpose of the work is to understand the current methodological problems of contemporary Russian art history, which arise both at the theoretical and practical levels in relation to those artistic processes and practices that exist in contemporary art.

The theoretical and methodological basis of the research was such philosophical and general scientific approaches, principles and methods that allowed us to consider the methodological problems of modern art history from different perspectives: the principle of transdisciplinary allows us to reveal the essence of modern art as a complex phenomenon; the method of generalization made it possible to determine the place of contemporary art in the ideological paradigm through the analysis of ambiguous formulations and statements regarding works of contemporary art, art practices and performative practices that were presented in various sources.

Keywords: art, contemporary art, art history, methodological problems, postmodernism, artistry, simulacrum.