

В.І.Гриб

ЦІННІСНО-НОРМАТИВНІ УЯВЛЕННЯ В СИСТЕМІ «МИТЕЦЬ – ПУБЛІКА»

Художнє життя це система діяльності і відносин, які в сукупності забезпечують функціонування художньої культури. Відносини в художньому житті не можуть бути зведені лише до ціннісно-нормативних орієнтацій, бо суспільне буття включає поряд з ними широкий спектр організаційних, економічних, правових, технічних відносин (як внутрішніх для художнього життя, так і зовнішніх), які забезпечують його взаємодію з іншими сферами суспільного життя. Але важливо зазначити, що в межах художнього життя колективні та індивідуальні суб'єкти, соціальні інститути завжди є носіями художньої свідомості, а їхні відносини є відносинами з приводу художніх цінностей і норм. Цінності й норми, спільні для соціальних суб'єктів і відтворені у їхній діяльності, створюють предметний та змістовний бік художнього життя і художньої культури.

Джерелом розвитку художньої культури є суперечність між митцем і публікою. Цінності й норми, прийняті художником і публікою, не можуть бути ні абсолютними ні постійними, бо це зробило б неможливим розвиток культури взагалі. Для того, щоб відношення "митець-публіка" виявило тенденції до внутрішньої динаміки, необхідна наявність істотних відмінностей в суспільстві і ціннісно-нормативних уявленнях суб'єктів цього відношення. В основі глибинних зрушень в мистецтві лежать об'єктивні суспільні процеси: зміни суспільного буття, співвідношення класових і політичних сил, об'єктивно детерміновані суспільні потреби. Суб'єктивно все це проявляється в художників і публіки як незадоволення існуючим станом мистецтва і відповідно як бажання змін.

З часом художники виділились в спеціалізовану групу і набули особливого

статусу в суспільстві. Так з'явилась можливість невідповідностей між ними і публікою, які потім переросли в суперечності, що виникають і розв'язуються протягом історичного розвитку художнього життя людства. У зв'язку з проблемою узгодження ціннісно-нормативних уявлень, невдоволення художників і публіки саме і є таким специфічним явищем, яке необхідно дослідити.

Якщо простежити історичний шлях змін ціннісно-нормативних уявлень, то можна побачити, що раннім формам мистецтва було притаманне наступне: "виконавчий" характер, традиційність і анонімність, неспеціалізованість, єдність художників і публіки в соціальному і ціннісно-нормативному відношенні, тісний зв'язок з формами праці й побуту [3]. В період розпаду общинного ладу були зроблені перші кроки в напрямку спеціалізації продуктивної художньої діяльності. Виникнення майнової і соціальної нерівності, виділення культів і публічної влади сприяли спеціалізації мистецтва за функціями, зародженню диференціації публіки і закріпленню окремих видів художньої діяльності за певним колом осіб. Відділення розумової праці від фізичної також сприяло виникненню спеціалізованих виконавців епосу, танців тощо. На цій стадії розвитку художньої культури поступово формувалось "часткове авторство" [4]. В цілому ж, протиріччя ціннісно-нормативних орієнтацій художників і публіки не було, що, певною мірою, гальмувало розвиток мистецтва загалом.

Істотні зміни в системі відносин "митець-публіка" сталися після завершення розпаду первісно-общинного ладу, в період становлення державно-класових структур. Мистецтво поступово втратило виконавчий характер, творчість відокремилась від виконання, почав завершуватись процес поглиблення спеціалізації художників. Як наслідок, у функціонуванні ціннісно-нормативних уявлень сталися зміни, викликані становими відмінностями і суперечностями суб'єктів відношення "митець-публіка". "Гармонійну" тотожність суб'єктів цього відношення витіснило невдоволення або публіки, або митців у процесі розвитку художньої культури. Наприклад,

протягом довгого періоду саме потреби і запити (невдоволення) публіки були головним джерелом суспільних ціннісно-нормативних уявлень, а художники орієнтувалися на смаки і запити публіки, на її уявлення про бажане і належне у мистецтві. Такий тип ціннісно-нормативного узгодження у художній культурі був викликаний застійністю форм господарювання, стійкістю ідеологій і соціальних структур, а також станом митця у суспільстві - його повною залежністю від офіційних канонізованих традицій, якими він не міг знехтувати. На цій стадії розвитку художньої культури публіка була своєрідним фільтром, який збирає потрібні форми художньої діяльності і в такий спосіб встановлює ціннісно-нормативну єдність з митцем.

Свідома орієнтація художників на публіку, прийняття її художніх цінностей також були зумовлені традиційною канонічністю мистецтва, консерватизмом художніх критеріїв. Еволюція мистецтва відбувалася, звісно, і в таких умовах, але її темпи й частоту не можна було зіставити зі зміною поколінь, а це вже створювало загальний традиційний фон для діяльності митця протягом всього його життя.

Орієнтація на публіку була також викликана самою організацією художнього життя того часу, бо тоді мистецтво створювалося не для загального продажу, а було розраховане на певного замовника. Художній ринок у той час, на відміну від наступних епох, характеризувався не анонімністю, а був індивідуалізованим, з фіксованими критеріями щодо виконання замовлення. Схеми "замовлення-виконання" заважала мистецтву стати товаром. Замовник ставив художника у безпосередню залежність від себе, і це цілком узгоджувалося із суспільними нормами того часу. Відносини в художньому виробництві істотно не відрізнялися від відносин матеріального виробництва і не було підстав говорити про автономію художнього життя в суспільстві, але з розвитком капіталістичних відносин ситуація змінилася. Це стало можливим тоді, коли мистецтво, як і інші форми суспільної свідомості - філософія, право мораль, релігія - здобули відносну самостійність. Мистецтво поступово позбулося своєї службової

"прикладної" функції. Попередня ціннісно-нормативна єдність художників і публіки була втрачена, новації митців вже ніщо не стримувало, тепер вони почали диктувати публіці свої смаки. Тобто центр ваги невдоволення перемістився на бік самих творців, перетворившись на незгоду виробників. Художники почали скептично ставитися до публіки, не бажали орієнтуватися на її смаки і запити, вимагали повної незалежності від неї, відстоювали своє право бути незрозумілими. Критика публіки помітна вже в романтиків та французьких імпресіоністів і завершується мистецтвом сучасного "авангарду".

Тепер зв'язок художників з публікою вже не є безпосереднім, а опосередковується численними інститутами та посередниками, які раніше не існували взагалі, або не виділялися (тоді публіка була сама і критиком, і центром поширення мистецтва, вона, як представник економічно і політично пануючого класу контролювала діяльність художників). Серед них центральне місце належить такій інституції, як художній ринок. Він став можливим тоді, коли мистецтво перетворилося на товар, який вільно продається. Це, звісно, не могло пройти повз систему організації діяльності художників і не викликати в ній змін. Так, якщо раніше замовник (він же й споживач) визначав пропозицію (а це було гарантією збалансованості часток попиту і пропозиції), то тепер збалансованість порушується, і пропозиція перевищує попит. Виникає конкуренція, виробник прагне до оригінальності у своїй діяльності, а це прискорює зміни стилів, напрямів. Еволюція художнього ринку йде шляхом само ускладнення від більш-менш простої моделі (коли митець міг сам виступати і як незалежний митець, і незалежний виробник, і організатор, і ініціатор, і навіть продавець своєї продукції), до ускладнення різними посередниками. Замовники, власники виставочних залів, різні цінителі мистецтва (колекціонери, критики, видавці) поступово заволодівають виробництвом художніх благ. Відбувається концентрація і часткова монополізація художнього напрямку, посередники починають регулювати ціни та збут, і згодом посідають чільне місце в системі

художнього життя. Ринок переростає у велику мережу різних посередницьких організацій, які діють у всіх напрямках мистецтва та забезпечують або, навпаки, обмежують доступ до публіки того чи іншого мистецтва. Завдяки засобам масової інформації інституції отримують ще більшу владу над системою художнього виробництва. Росте кількість спеціалізованих журналів, а засоби масової інформації, такі як радіо, телебачення, кіно, також інформують публіку про події в художньому світі, даючи сумнівним витворам статус справжніх творів мистецтва, чи навпаки. "Іншими словами, будь-яке чудове живописне полотно, якщо воно жодного разу не експонувалося і якщо про нього не писала критика, не є художнім твором, але пісуар, який з'явився на виставці з етикеткою, на якій є прізвище художника, і назвою "Фонтан", - витвір мистецтва" [5]. У такій ситуації митці просто змушені звертатися до посередників, від яких надходить інформація про виставки і фестивалі, реклама тощо. Без цього митець не буде відомий публіці, він не зможе забезпечити доступ до неї результатами своєї праці.

Чільне місце серед інституцій різних посередників займає критика, роль якої останнім часом значно зросла. Критика як феномен художнього життя пройшла радикальну еволюцію в системі "митець-публіка". Спочатку вона виступала як представник публіки, що було наслідком відносно стійких запитів публіки, на які орієнтувалися художники. Критики вбачали своє головне завдання в формулюванні вимог публіки до художників. Поступово критика відособилася від публіки, стала усвідомлювати себе як незалежну третю силу щодо художників і публіки. Це був період проголошення незалежності художників від публіки, і критика взяла на себе обов'язок посередника, вона зверталася з певними вимогами як до художників, так і до публіки. Далі критика еволюціонує до єднання з художниками. Вона все частіше бере на себе обов'язок роз'яснення і популяризації нового мистецтва. Ця остання метаморфоза, яка радикально змінила первинну координацію критики щодо системи "митець-публіка" і призвела її до майже повного злиття з художниками, була спричинена тими ціннісно-нормативними

зрушеннями, які відбулися на той час між митцем і публікою. Як відомо, моральні норми є відносно стійким і консервативним елементом культури порівняно з естетичними критеріями. Коли йдеться про нігілістичну позицію суб'єктів сучасного авангарду (модернізм і постмодернізм), цей момент також треба враховувати, оскільки прискорення циклів моди на певну художню продукцію є не стільки примхою розбещеної публіки, скільки результатом зміни естетичних критеріїв самими митцями в гонитві за індивідуальним і неповторним. Публіка, яка складає більшість в суспільстві (порівняно з художниками) і вже цим частково зобов'язана бути носієм традиційно нормального (консервативного), не може ні сама бути вдоволена революційними новаціями митців, ні задовольнити надії художників відносно себе. Це загострює суперечності ціннісно-нормативних уявлень між митцем і публікою. Художники вже не орієнтуються на публіку наявну, а створюють її уявний варіант і працюють на нього. Цей факт пояснює, з одного боку, неможливість займати критикою колишнє місце, а з іншого, прагнення митців стати критиками, оскільки все-таки повністю обминути критику на шляху до публіки з відомих причин вони не можуть.

Ідеологія нігілізму, яка є протестом проти існуючих цінностей і норм, деформує художню діяльність митців настільки, що її вже назвати художньою можна лише умовно. Для того, щоб зрозуміти те, що митець хоче від публіки, вона повинна прислухатися до його коментарів, інакше між ними не буде й мінімуму згоди в інтерпретації художніх цінностей. Коментарі художника-критика компенсують зміст (його беззмістовних творінь, вказують на щось там, де його з позицій непідготовленої публіки немає), тобто пояснюють задум автора. Наприклад, один з видів сучасного авангарду - мінімалістська скульптура, це "мистецтво, де глядач не бачить абсолютно нічого... бо так і було задумано" [6].

Нехтуючи образністю у мистецтві, відповідністю реально існуючим формам об'єктивного світу, мистецтво сучасного авангарду дедалі частіше звертається до теорії. Багато з його напрямів постають як реалізація

теоретичних концепцій. Таку творчість відомий німецький соціолог і антрополог А. Гелен називав концептуальним (понятійним) мистецтвом, яке є нерозривністю двох іпостасей - оптичної і риторичної. Це означає, що концептуальне мистецтво можна правильно зрозуміти лише за умови обізнаності глядача в тій мові, якою оперує художник цього напрямку.

А практика постмодернізму взагалі поставила знак питання над об'єктом творчості. Навіть і цей, здавалося б, сам по собі зрозумілий акт став проблемним, бо автор сам собі в цьому відмовляє, апелює до публіки і навантажує глядача ще й цією функцією, яка до останнього часу аксіоматично належала художникові. Тепер це проблема, яка виноситься на міжнародні естетичні колоквиуми [7].

Зміна функцій критики, художника, публіки в сучасному процесі комерціалізації мистецтва відображає ту боротьбу, яка ведеться на рівні "митець-публіка" з приводу ціннісно-нормативних уявлень. Схематично це можна проінтерпретувати як зміну традиційної системи "митець-публіка" на її сучасний варіант "митець-інститут-(публіка)"

Зростання ролі критики та інших посередників, які нівелюють минуле значення публіки в художньому житті суспільства, викликане ціннісним нігілізмом митців сучасного авангарду (за цим стоять об'єктивно детерміновані суспільні потреби). З боку публіки це виявляється як нездатність зрозуміти більшість напрямків сучасного мистецтва. Це - характерна риса сьогодення, що доведено багатьма опитуваннями відвідувачів виставок. Але було б спрощенням робити з цього висновок про відсутність контакту чи певного взаєморозуміння між митцем і публікою. Навіть його мінімум здатний підтримувати систему художнього виробництва, але при цьому така система обросте особливим, нетрадиційним, яке заслуговує спеціального аналізу.

В сучасному мистецтві ціннісно-нормативне узгодження художників і публіки доведено до мінімуму (цей мінімум необхідний, інакше художня культура взагалі не могла б існувати) і ніяк не може претендувати на роль

елемента, що конституює культуру. Ціннісно-нормативне узгодження - це лише "ідея", наслідок художньої культури, одна зі сторін складної і суперечливої, системи відносин художнього життя суспільства, яка забезпечує функціонування художньої культури. Головне для вирішення цієї проблеми полягає не в констатації самого факту існування в художній культурі ціннісно-нормативного узгодження, а в усвідомленні його форм, місця й ролі.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

1. Вопросы социологии искусства. М., 1979. С 62.
2. Критика современной буржуазной социологии искусства. М., 1988. с.8.
3. Вопросы социологии искусства. М., 1980 С.19.
4. Стеблин-Каменский М. И., Миф. Л., 1976. С.82-90.
5. Перов Ю. В. Художественная жизнь общества как объект социологии искусства. Л., 1980. с.62.
6. Stadler I. Contemporary art and its philosophical problems. Buffalo (N .Y.), 1987. P.61.