

Стихія естетики – естетика стихій

Дмитро Шевчук

Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, Woda, Ogień, Powietrze. Red. Krystyna Wilkowska. – Kraków: Universitas, 2002.

Герой фільму П'єра Паоло Пазоліні «Медея», звертаючись до тринадцятирічного хлопчика, якого він виховував, каже:

Всюди божественне... У природі немає нічого природного, мій хлопчику, нічого завершеного. Коли природа почне видаватися тобі завершеною, всьому настане край. І почнеться щось інше. Прощай, небо. Прощай, море. Яке прекрасне небо! Близьке... Щасливе... Тобі не здається, що воно хоч трохи природне? І що ним не володіють боги? І море таке ж саме. В цей день, коли тобі виповнюється тринадцять років і ти ловиш рибу, стоячи в теплій воді, озирнися навколо. Що ти бачиш? Може, що-небудь природне? Ні. Все, що ти бачиш у себе за спиною – це видимість. Хмари, що відбиваються в неперушній, тяжкій воді о третій годині дня. Подивися вниз на цю чорну риску на морі, що сяє рожево, наче олія. На ці тіні від дерев та на водорості. В кожному місці, на яке падає твій погляд, схований бог. А якщо раптом його там немає, то він залишив сліди своєї божественної присутності: тишу, запах трави або свіжість води. Так, божественне всюди.

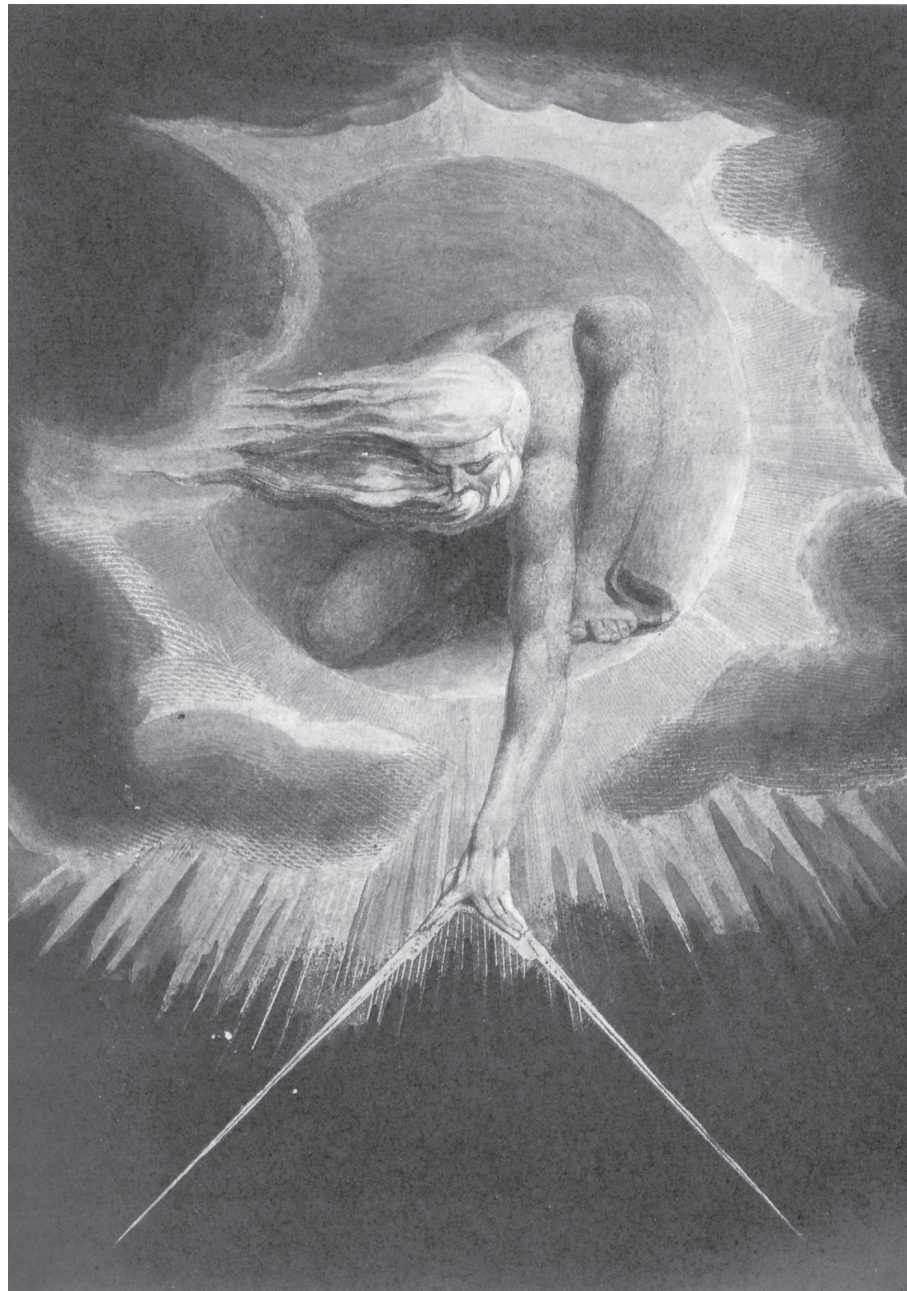
Зрештою, те ж саме можемо сказати й про культуру («культура всюди»), надто зважаючи на певний спосіб надбудовування, у який вона розвивається. В цьому процесі за символами та значеннями губиться початок та підґрунтя самого надбудовування.

Книжка «Естетика чотирьох стихій» є певною відповіддю на виразну постмодерністську змученість символічною культурою та загубленість сучасної людини у надмірі значень.

Редактор книжки Кристина Вільковська, оцінюючи ситуацію, зазначає, що багато хто віщує постісторичність, тобто брак потреби проектувати майбутнє, зазірати у нього – час тепер ніби замкнувся. Вважається, що подальше творення значень лише погіршило б ситуацію, вистачить уже тих, які нагромаджені у минулому й до яких будь-коли можна повернутися. Як результат надміру знаків у сучасній культурі слабшає і їх зв'язок зі світом реальних речей. Знаки починають витворювати щораз автономнішу сферу, відсилаючи тільки до інших знаків. Відтак поняття природи перетворюється на продукт культури, ми не маємо навіть доступу до власного тіла, а лише до його культурних ікон. У мистецтві з'являються нові напрямки, які є певною реакцією на виголошені тези про «агонію реального», «вторгнення образів» і поширеність симулякрів, що мусить свідчити про втрату безпосереднього контакту з речами.

«Естетика чотирьох стихій» формується в атмосфері сумнівів і запитань про буття людини в культурі: чи приречена людина на постійне творення значень? Чи можна повернутися до реальних речей? Чи взагалі все це має якийсь сенс?

Ці дослідження фактично квазіфеноменологічні за характером, що виявляється вже хоча б у деякому «обігруванні» славетного феноменологічного закликку «до самих речей», який у даному випадку можна сформулювати «до самих стихій». Цей заклик – хоча його й не виголошено прямо – виразно прочитується між рядками книжки.



Вільям Блейк. Сотворіння світу (1794; Британський музей, Лондон)

Праця складається з чотирьох частин, усі вони належать різним авторам і кожна присвячено окремій стихії – землі, воді, вогню, повітрю. Якоїсь загальної схеми презентації немає, всі стихії представлено по-своєму. Отож натрапляємо тут і на суто естетичні, й на культурологічні візії; одні автори здійснюють історичне дослідження, інші ж звертають більшу увагу на сучасну ситуацію в мистецтві. А загалом усі чотири частини й стихії об'єднано поняттям «естетика», яке винесено в назву праці. Ба більше, як зазначає редактор, усі частини книги об'єднує двоїсте розуміння естетики: *традиційне*, як загальної теорії мистецтва, та *етимологічне*, яке сьогодні знову ніби «воскреснається», у розумінні чуттєвого досвіду, *aithesis* у широкому значенні.

Проблематика, представлена в «Естетиці чотирьох стихій», не є новою, вона безпосередньо пов'язана з питаннями, якими займається екологічна естетика. Цей напрям виник у другій

половині ХХ століття й стрімко розвинувся в контексті постмодерністської естетики. Кількома словами його можна окреслити як науку про красу природи. Речники цього напрямку найбільше зосереджуються на проблемі взаємозв'язків людини та природи в контексті культури. Водночас дослідницький інтерес не обмежується тут традиційною темою природи в мистецт-

Plannings», 1996) Дагласа Портеуса. Для окреслення цього напрямку естетики, окрім терміна «естетика довкілля», починають застосовувати й інші, зокрема, «естетика ландшафту» (landscape aesthetics), «сприйняття ландшафту» (landscape perception).

Одним із найвідоміших представників естетики довкілля є фінський науковець Ірйо Сепанмаа, який розробляє інституційний підхід. Головні свої ідеї естетик виклав у праці «Краса навколишнього середовища. Загальна модель естетики довкілля» («The Beauty of Environment. A General Model of Environmental Aesthetics»). Суть інституційного підходу фінського дослідника полягає в тому, що теоретична структура естетики довкілля окреслюється на основі аналогії з інституцією мистецтва. Отже, мистецтво постає тут ніби інституція, «світ мистецтва». Так само твориться інституція нашого навколишнього простору, «еко-світ». Усе разом поєднується в естетичну культуру.

Естетичний об'єкт, згідно з Ірйо Сепанмаа, є досить двозначним. З одного боку, естетичним ми можемо вважати об'єкт, який має певні естетичні якості. З іншого, естетичним може бути будь-який об'єкт, який є предметом естетичного дослідження. Об'єктом естетики довкілля є жива та нежива природа – і натуральна, і технізована. Цей напрям представляє варіант інтердисциплінарного підходу; можна також сказати, що він лежить на перетині різних культурних традицій. Ірйо Сепанмаа, зі свого боку, визначає естетику довкілля як естетику реального світу, протиставлену естетиці мистецтва як естетиці світу уявного.

Окрім питань теоретичних, естетика довкілля займається також питаннями практичними, переходячи тим самим до метакритики, до проблем опису, інтерпретації та оцінки. До мистецьких жанрів потрапляють фотографія, пейзажне кіно, оформлення рекреаційних зон, архітектура, пов'язана з упорядкуванням ландшафтів. Основне прагнення тут – поєднати теоретичні ідеї з практичним утіленням. Відбувається перехід від описової естетики до естетики дієвої, яка стає логічним продовженням теоретичних засад.

Повертаючись до екологічної естетики загалом, варто зауважити, що тут створюється певна «оптика» бачення естетичних проблем, завдяки хоча б оперуванням такими поняттями, як «довкілля», «природа», «ландшафт». Крім того, як зауважує російська дослідниця Надежда Маньковская, виділяються також певні рівні сприйняття прекрасного: зовнішній – внутрішній, формальний – змістовний, візуальний – інтелектуальний, емоційний – раціональний. Зовнішній рівень, наприклад, формують кольори, форми, пропорції, що створюють гармонію. До раціонального можемо віднести, зокрема, сприйняття краси структури естетичного об'єкта. В цьому розумінні увага концентрується на категоріях чуттєво-прекрасного та концептуально-прекрасного, що властиві як природі, так і мистецтву.

Водночас, звертаючись до питання про відношення природи та мистецтва в екологічній естетиці, варто зазначити, що існує прагнення показати їх від-

мінність одне від одного. Вважається, що твір мистецтва є обмеженим, тим часом як природа – безмежна, нескінченно різноманітна. Художній естетичний об'єкт сприймається лише в рамках мистецтва, природний же естетичний об'єкт відкритий «сюрпризам» сприйняття. Також для даного напрямку естетики характерне твердження, що природа – це динамічна система, тоді як мистецтво – статична цілість, цим підкреслюється стабільність та завершеність мистецького твору. Проте не можна говорити, що для екологічної естетики характерна чітка опозиція «природа – культура». Навіть навпаки, тут наголошено на їх взаємозв'язок. Зокрема зазначається, що сприйняття природи є культурним, – завдяки описові природа перетворюється на об'єкт культури.

Тема природи в цілому та стихій зокрема широко висвітлюється і в філософії. Вже в перших космологічних концепціях стародавнього світу на стихії звернено особливу увагу, їх покладають в основу виникнення світу. Разом із тим, зазначає один із авторів «Естетики чотирьох стихій» Мажена Якубчак, у давніх текстах фактично закладено два типи представлення стихій. З одного боку, вони постають як абстрактні, мітичні (а часом навіть містичні), первинні космічні основи, що стоять на сторожі космічного порядку та відповідають за втримання досконалої психічної гармонії. З другого ж боку, стихії представлені як найпростіші матеріальні тіла, що мають певні фізичні та хімічні властивості, які, зазнаючи постійних трансформацій, забезпечують різноманітність виявів природи при одночасному збереженні єдності світу.

В сучасній філософії присутність теми природи виявляється, зокрема, у тому, що багато актуальних і розроблених проблем великою мірою пов'язано з «науками про природу» та впливом їхніх методологій на інші галузі знання. Крім того, можемо спостерігати деяке зацікавлення естетичним сенсом природи. Взагалі, як зазначає Надежда Маньковська, будь-які спроби витіснити естетичне начало з філософії призводять до беззахисності перед онтологічною проблематикою сучасної науки або ж до епістемологічного анархізму, що його пропагував Пол Фюерабенд, знявши різницю між магією, мистецтвом, теологією та наукою. У сучасній філософії можемо також спостерігати як суб'єктивізацію, так і об'єктивізацію естетичного начала в природі. Перший варіант представляє, наприклад, Людвіг Вітгенштайн, вказуючи у «Філософських дослідженнях» на специфіку об'єкта природи як естетичного. Твори мистецтва, зазначає філософ, є, за своєю суттю, естетичними об'єктами, тоді як об'єкти природи стають естетичними залежно від способу їх вивчення, тобто естетичний аспект об'єкта вноситься ззовні суб'єктом. Другий варіант спостерігаємо, зокрема, у іншого не менш відомого сучасного філософа, який займається проблемами філософії науки, Анрі Пуанкаре. Він у праці «Наука та метод» писав, що якби природа не була прекрасна, вона не була би варта того, щоб її пізнавати.

Провідною темою «Естетики чотирьох стихій» є стосунок «жителя

Землі» до стихій – землі, води, вогню та повітря. Саме ж поняття «житель Землі» відсилає до праці Мартина Гайдегера «Будувати, проживати, мислити». У ній філософ прагне передусім осмислити проживання та будування і тим самим відповісти на запитання: «чим є проживання?» та «наскільки будування входить у проживання?». За Гайдегером, обшир, у якому ми живемо, сягає за межі житлових будинків, а отже, не обмежується лише помешканням. Разом з тим, *мешкати* означає лише одне: мати якийсь куток. *Будувати* тісно пов'язане з *мешкати*. Гайдегер, зокрема, вказує на те, що старе верхньонімецьке слово, яке називає будування, «bauen» означає мешкати.

Старе слово bauen (будувати), з яким співвідноситься bin, відповідає «Ich bin», «Du bist» – означає: я мешкаю, ти мешкаєш. Спосіб, яким є ти і яким є я (Du bist und Ich bin), спосіб, яким ми, люди, є на землі, це bauen – проживання. Бути людиною – означає бути на Землі Смертним, тобто мешкати.

Загалом, Гайдегер зазначає, що саме проживання є основною рисою буття, яка визначає те, що є Смертні. Ми мусимо зрозуміти, що будування пов'язане з проживанням і що воно черпає з нього свою суть. Окрім того, тут діагностується ситуація так званого «житлового голоду», тісно пов'язана із проблемою проживання.

Справжній житловий голод полягає у тому, що Смертні ще тільки шукають втраченої сутності проживання, що вони повинні ще лише вчитися проживати. Однак як це робити, якщо бездомність людини, можливо, полягає саме в тому, що вона досі зовсім не бере до уваги справжнього житлового голоду як саме такого голоду? Але тоді, якщо людина й бере до уваги свою бездомність, то вона вже не є нещастям. Відповідно осмислена і добре зафіксована у нашій пам'яті, вона є тією особливою намовою, котра кличе Смертних до проживання.

Проблематика стихій є, по суті, елементарною. Однак різноманітність представлень землі, води, вогню та повітря як у мистецтві, так і в культурі в цілому, вимагає, з одного боку, врахування цієї різноманітності, а з іншого – постає потреба певного впорядкування, застосування особливого підходу. Кристина Вількошевська відзначає, що існує певна спокуса піти слідом за Ніцше, його ідеями, виголошеними в «Народженні трагедії». Ідеться про його «віднайдення» двох стихій – діонісійського та аполонівського начал, які лежать в основі всієї людської культури. Діонісійське начало – це постійний рух, зміна. Тут ми маємо справу з процесами, які ніколи не досягнуть стабільної, завершеної форми. Для висвітлення цієї стихії найкращою є метафора дотику. Аполонівське начало, навпаки, спирається на предметність. Будь-який процес, рух тут об'єктивізується, тобто стримується. Подія стає предметом, ритм застигає у формі. Найкращою для висвітлення аполонівського начала є метафора ока. Кристина Вількошевська вказує на те, що застосування понять, котрі створив Ніцше, до аналізу чотирьох стихій: землі, води, вогню та повітря, дає можливість подивитися на багатовікову історію їх

присутності в культурі як на еволюцію зусиль освоєння їхніх потужних та поривчих сил у процесі естетизації у широкому значенні.

Ще один мотив книги можна окреслити гаслом: «Повернення стихій». Воно відсилає до праці братів Беме «Вогонь, вода, земля, повітря. Культурна історія елементу» («Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente»), що вийшла 1996 року в Німеччині. Ця праця є історичною за характером, у ній описано проблематику стихій на матеріалі мітології, космології, філософії та науки; водночас тут можна спостерігати й звернення до сучасності. Повернення стихій проявляється у тому, що вони постають у чистому вигляді, без зв'язку з мітологічною та символічною традиціями. Автори виголошують тезу про те, що ми ніби повертаємося до певного «нульового пункту» в історії стихій. У мистецтві можна спостерігати відсилання до ролі їх функцій підтримки життя, а також представлення «чистої» природи, яка далека від насиченої знаками культури.

Кристина Вількошевська демонструє це «повернення стихій» під кутом зору естетики. Досить часто в сучасному мистецтві використовується безформна матерія, відтак галереї фактично перетворюються на «склади натуралій» або ж постають експозиції, що прагнуть поєднати стихії із сучасними

медіями. Водночас явище повернення стихій і тілесності виходить за межі мистецтва і виявляє присутність в інших сферах: у філософії помічаємо відвернення від картезіанського дуалізму та спроби реабілітувати сферу матерії та тіла; у філософській естетиці досить часто увиразнюється вага безпосереднього досвіду; в екології повернення до холистичних понять дозволяє говорити про стихії тощо. Багато хто сприймає ці речі як наївні, через це можна постулювати «справжню боротьбу за повернення стихій у їхній елементарності». У мистецтві «матеріальній» та «натуралій», що сьогодні розвивається, на перший план виходить чуттєва фізичність – у певному творчому процесі вони підлягають відсемантизації, відмітологізації та відбожественню.

Загалом порушена в цій праці проблематика, поза сумнівом, надзвичайно актуальна для сучасної естетики. Разом з тим, зважаючи принаймні на багатий фактографічний матеріал, до неї варто звернутися не лише естетикам, але й культурологам та усім, хто цікавиться проблемами культури. Показуючи культурну кризу сучасності, автори також прагнуть відшукати можливі шляхи виходу з неї. Цінною ця праця є й у методологічному плані, оскільки подає варіант певних засад дослідження «виявів» стихій в історії людської культури. □



Барбара Єлавіч
Історія Балкан XVIII і XIX століття. Том I
Київ: СВЕНАС, 2004

Барбара Єлавіч
Історія Балкан XX століття. Том II
Київ: СВЕНАС, 2004

Праця Барбари Єлавіч вийшла у книжковій серії «Європейська історія», що вже кілька років поспіль знайомить українських читачів із популярними книжками, присвяченими історії європейських країн і народів та чільним проблемам європейської минушини. «Історія Балкан» Барбари Єлавіч є, по суті, першою спробою в західній історіографії написати цілісну історію п'яти балканських держав: Албанії, Болгарії, Греції, Румунії та Югославії. На початку 1980-х, коли з'явилась ця праця, ясна річ, годі було передбачити, що на теренах колишньої Югославії протягом наступного десятиліття постане ще п'ять держав. Книжку було задумано як вступ до історії Балкан, написано простою мовою та призначено читачеві без спеціальної підготовки. Однак ерудиція авторки, яка опрацювала величезну бібліографію різними мовами, посприяла тому, що книжка стала популярним підручником. Відразу після

з'яви у видавництві Кембриджського університету праця Єлавіч стала стандартною бібліографічною позицією в університетських програмах. Книжка здобула такий успіх не лише через брак синтетичних історичних синтезів про історію Балкан XVIII–XX століть, але насамперед завдяки дивовижному вмінню авторки стисло й послідовно подати перебіг історичних подій і процесів. Оскільки західного читача завжди цікавила етнічна та національна окремішність тієї чи тієї спільноти, головна структурна ідея двох томів балканської історії – це презентація поступового історичного процесу визволення народів півострова з-під імперського панування. В різні часи Балкани були частиною грецької, римської, візантійської, османської та габсбурзької імперій, тому регіон відчув на собі тягар різних державних систем і суперницьких ідеологій. Боротьба різних країн за провідне геополітичне становище на межі Європи й Азії відбувалася на тлі формування етнічно-релігійних націоналізмів, що охопили регіон з початком XIX століття.

Барбара Єлавіч не оминає жодних значущих проблем балканської політики та, крім того, скеровує читачку увагу на соціальні, економічні й, природно, національні аспекти історії регіону.

Протягом тривалого часу українські читачі не мали змоги ознайомитися з історією Балкан, окрім як із заідеологізованих і нудних советських підручників із так званої історії південних слов'ян. Праця Барбари Єлавіч заповнює цю лауну. Єдиним недоліком українського видання є нікудишня якість паперу, адже книжка призначена для тривалого користування.

Олег Маєвський