

Концепти чуттєвої культури: дотик

Розглянуто проблематику формування неklasичного філософсько–естетичного дискурсу навколо «низьких» відчуттів, зокрема дотику. Продемонстровані стратегії його опрацювання в теорії та художній практиці сьогодення.

Ключові слова: чуттєвість, чуттєва культура, відчуття, дотик.

Культурологічна проєкція на чуттєвість дозволяє диференціювати культуру за чуттєвими параметрами, залучаючи концепт «чуттєва культура». Саме тоді, коли чуттєвість естетизується, перетворюючись на загальнозначущі естетичні чуття, відбувається їх культурна фіксація та культурне опосередкування. Естетична цінність артикулює себе через форму, символ, метафору, метонімію. Але це завжди чуттєво–конкретне утворення – видиме, чутне, дотичне, ольфакторне, смакове у різних сполуках. Саме на цьому етапі можна говорити про трансформацію чуттєвості у естетичну культуру. Звісно левову частку знань про чуттєвість як культурно–історичний феномен можна почерпнути із мистецької практики. «Драма чуттів» завжди розігрувалась у мистецтві, емоційність якого є безперечним свідомством чуттєвого ставлення людини до світу, його «чуттєвого ствердження» у ньому (А.Канарський). Але необхідно зайвий раз підкреслити, що сфера естетичного ширше, ніж сфера художнього. Отже налаштовані на вивчення чуттєвості через хudoжно практику підходи не можуть дати задовільну відповідь на коло проблем стосовно її сутності та історичного генезису. Російський філософ та культуролог А.Пелипенко запропонував методологічний принцип поєднання культурного із естетичним і визначив його як «загальнокультурна медіація естетичними засобами» [6,с.230]. Наразі у спробі обґрунтувати ідею про культуротворчій сенс чуттєвості можна та необхідно подивитись на мистецтво як на «культурний орган відчуження будь–якого людського чуття», яке «встановлює соціальний стандарт відчуження» [1,с.299].

Як відомо, абсолютизація одних відчуттів призводить до компенсаторних проявів інших. Такий механізм спрацьовує й на тлі культури та культур. Звідси в культурології залучаються такі ознаки культурної типології як культура зору, культура слуху, ольфакторна або одорична культура, культура дотику. Так Г.М. Маклюєн в праці «Галактика Гуттенберга» [3] зазначає, що фонетична писемність західної цивілізації розколола первинну людську цілісність магічного світу слуху та нейтрального світу ока навпіл. Саме відтоді починає формуватись людина зору, людина зорового відчуття. Мак–Люєн підкреслює, що сучасна західна чуттєва культура починає тяжіти до фонетичності, а розвиток слухових, дотикових, ольфакторних відчуттів займає вторинне по відношенню до зору місце.

Неklasичний гуманітарний дискурс позначився більш уважним ставленням до так званих «вторинних» відчуттів дотику, нюху та смаку. В контексті естетичної науки активно формуються засади естетики нижчих почуттів, феноменологічна рефлексія представляє даний дослідницьких зріз активним залученням дискурсу тіла та тілесних практик, культурологія в контексті культури буденності опрацьовує нижчі відчуття як альтернативу логоцентричній та європоцентричній моделі світобачення. Всі ці теоретичні зусилля у повній мірі відбивають загальну в гуманітарній думці тенденцію подолати ієрархію відчуттів, зняти напругу із усталеного ієрархічного розведення чуттєвого та раціонального в культурі та пізнанні, осмислити яким чином менш «відрефлектовані» модальності чуттєвості ініціюють важливий онтологічний досвід.

Наразі у статті ми зосередимось на специфіці теоретичної рецепції навколо такої чуттєвої модальності як дотик та окреслимо методологічні шляхи його опрацювання в сучасному гуманітарному дискурсі.

Первинною чуттєвою модальністю є дотик, за допомогою якого, на думку І.Сеченова, людині поступає найбільша кількість інформації: відчуття форми у дотику

більш повніше зорової рецепції. Дотик – це багатомодальна сенсорна система, яка вміщує у собі тактильні, больові, температурні та кінестетичні відчуття. Дотик – сенситивна здатність безпосереднього тілесного контакту людини із світом. Існує активна тактильність: через шкіру ми засвоюємо форми, текстуру, матеріали, температурні та вібраційні відчуття. Тактильність трансформує відчуття болю. Також можна виокремити пасивну сенсоріку, пов'язану із дотиком – коли ми відчуваємо «торкання» зовнішнє, причому не завжди отрєфлектовані та переведені у режим усвідомлення.

Та крім біологічних та фізіологічних визначень дотику є необхідність виокремити культурні характеристики дотичності, які умовно ми називаємо культурним дотиком.

Цікаву думку стосовно культурної обумовленості дотику висловив російський дослідник М.Епштейн, який пов'язав дотичність із поняттям «такту» та «тактовності», у культурному опрацюванні яких і вирішилась доля дотику в суспільній техніці чуттів європейця [8]. Такт як чуттєва модальність, а не етичний принцип (звідси й словосполучення «відчуття такту») уособлює здатність вибудовувати дистанцію, аби не торкнутись, не зачепити іншого. Тобто «цивілізоване» відчуття дотику полягає не у тому, щоб опрацювати навички торкання, а, навпаки, у тому, щоб уміти відчувати належну дистанцію, уникаючи його. А Н. Еліас вважав, що феномен становлення новоєвропейської культурної парадигми можна описати як процес збільшення обмеження дотику та нюху (дезодорація) [2].

Досліджуючи культурний сенс дотику М.Епштейн розробляє оригінальну культурологічну ідею хаптики (від грецького *haptē* – дотик, наука про дотик, дотичність). Як зазначає російський дослідник «хаптика – вчення про дотичність як спосіб пізнавальної та творчої діяльності» [8, с.77]. Вивчаючи характеристики дотику та його значення у житті людини російський культуролог вбачає у дотичності альтернативу знаковості (од же інтелектуальності та ідеологічності) зоровому та слуховому сприйняттю. Принаймні хаптика, на думку Епштейна, може зіграти свою «партію» у сучасному світі симулякрів та технічного опосередкування власне тілесною присутністю та безпосередністю. Таким чином, звернення до низьких відчуттів дійсно стало ознакою постмодерністського дискурсу шукати властиві постмодерністській чуттєвості способи її репрезентації та адекватій. Скажімо Г.М. Маклюєн концептуалізує два наскрізних метафоричних поняття, які мають дотикову модальність: гарячі та холодні засоби комунікації. Ж.Дельоз репрезентував філософські ідеї через «дотичний» концепт складки.

Особливістю дослідження чуттєвості є й ускладнення її вербального перекладу та, відповідно, введенню у науковий дискурс за допомогою вербальних означень. Вирішуючи дане ускладнення, М.Епштейн підійшов до проблеми культурного дотику з позиції пошуків вербальних відповідників різноманітним тактильним практикам, склавши словник дотику та тактильного мистецтва. Так, він конструює декілька нових слів, які б могли розширити словарний запас для тактильного мистецтва: наприклад із слова «ліпота» (від ліпна краса, краса, зроблена у сполуці дотику та матеріалу) Епштейн конструює похідне від нього слово «ліп» (у значенні речі, яка спеціально зроблена для тактильного мистецтва). Творців тактильного мистецтва культуролог називає «ліпщиком», тач–артистом, тактильним художником.

За даними параметрами можна «розвести» культури на ті, які заохочують дотик, та, навпаки, виховують культурну здатність тримати дистанцію. Тобто у деяких культурних традиціях культивувалось більш уважне ставлення до тіла, а у деяких – відбулося культурне «дистанціювання» емоцій та чуттєво-почуттєвих проявів від тіла. Так, на думку етнографів можна розрізняти культури за ступенем включення дотику у соціальні стосунки. Скажімо, італійська, арабська, турецька, латиноамериканська культури – це культури із високим залученням дотику у міжособистісне спілкування. У деяких народів тактильна практика суворо регламентована. Наприклад, в Китаї на вулиці не прийнято зустрічати людину ні поцілунком, ні обіймами. Безперечно, таке дотикове обмеження не спрацьовує у приватно-родинних стосунках, у сфері сексуальних відносин. Культурний дотик тим і вирізняється, що навчає людину автоматично відокремлювати інтимне тіло від тіла суспільного та доводити цю здатність до культурного автоматизму. Тому питання виховання дотичності вирішується як проблема взаємопроникнення чуттєво-інтимного в культурне (та навпаки) на рівні довіри. Відомо, що дотик є важливою ланкою спілкування зі світом у дітей. Дитина більше,

ніж дорослий, потребує дотику – аби відчутти власну захищеність. Можна пригадати багато дитячих ритуалів, у яких дотичність зі світом стає власне індикатором безпеки та інструментом ствердження. Здійснюючи перші кроки, дитина «ходить» не тільки ногами, але й руками, губами, очима. Звичайно, контактна тілесна поведінка по мірі дорослішання змінюється дистантним типом. Та, як відомо, від нестачі тактильних вражень та дотикового досвіду виникають емоційні порушення та неврози не тільки у дітей а й у дорослих. Також дотик, по суті, є школою виховання та тренування всіх інших дистантних чуттів (зору, слуху, нюху).

Дотикова чуттєва модальність часто виступає прямою протилежністю до зорової, хоча можна пригадати класичне визначення зорової здатності людини Аристотеля, у якому метафорично ототожнюються очі із шупальцями, що діють на відстані. Тобто у такому ракурсі й зорову культуру можна віднести до однієї із модифікацій дотику. Але дотик, на відміну від зорового сприйняття, має власні характеристики та особливості. Якщо зорове сприйняття є цілісним та швидким, то тактильне – значно повільніше, більш фрагментарно та послідовне. Якщо зорове сприйняття може призвести до зорових алузій та похибок, то тактильне напоруд рідко приводить до помилок (та, звісно, не завжди). Така ж опозиція зорового та дотикового представлена у двох образах кротів із байок Сквороди (байка «Крот и Линкс» та «Нетопыр и Два Птенца, Горлицын и Голубинин») [7,с.165,169]. Хоча для філософа чітко визначеною є ієрархічність цінностей по вертикальній лінії «верх–низ», але, все ж–таки, неможна однобоко трактувати образ крота (кротів) як метафоричного уособлення «поганого» низу. Скажімо у Сквороди є думка про те, що все видиме рано чи пізно перетворюється на ідоли. Враховуючи це, можна зазначити, що Кріт, який нічого не бачить, уособлює іншу чуттєву цінність – цінність гостро відчувати те, що не видно іншим. Тобто зоровому сприйняттю Скворода протиставляє дотик («Нетопыр и Два Птенца, Горлицын и Голубинин») та слух («Крот и Линкс») і у такий спосіб не заперечує чуттєвої цінності як вищій, так і нижчих чуттєвих модальностей, що, на наш погляд, є природною позицією в кордоцентричноорієнтованому світогляді Сквороди.

Теоретична спроба проєциувати тактильність на історію культури була здійснена австрійським мистецтвознавцем Алоїзом Ріглем наприкінці XIX – початку XX сторіччя. Розглядаючи мистецтво у безпосередній єдності із культурно–історичною епохою, Рігель намічає лінію пардигмальних художніх зсувів за мірою відходу від тактильного, чуттєво–дотикового сприйняття до оптичного (орієнтованого на зорові більш інтелектуалізовані цінності) [11]. Історичний розвиток художньої свідомості представлений Ріглем як зміна чуттєвих культур: переважаюче тактильне сприйняття у мистецтві Єгипту змінюється гармонійним поєднанням візуально–гаптического класичного мистецтва Греції та завершується чистим інтелектуальним спогляданням у художній системі Давнього Риму. Двомірність давньоєгипетської художньої форми демонструє перевагу тактильного над візуальним, коли споглядання об'єкту відбувається на невеликій відстані, що споріднює його із дотичним володінням ним. Культурний зір давньогрецької античності формує просторовий рельєф, який сприймається у перспективі, а також за допомогою гри світу та тіні, отже у ньому водночас сходяться візуальне та гаптичне, які зрівнюються та об'єднуються. А тривимірність давньоримської художньої системи репрезентує зорову культуру сприймання на відстані повністю очищену від тактильного контакту. Не зупиняючись на мистецтвознавчому аспекті даної класифікації Рігеля, а тим більше, що ідея виведення її спрацьовує не на «класичних» художніх взірцях із яких складається традиційна ієрархія видів мистецтва, а на декоративно–прикладному мистецтві, орнаменті, текстилі (які, на думку австрійського мистецтвознавства, більш строкато свідчать про особливості естетико–художньої своєрідності доби) виокремимо культурологічний елемент його теорії. Тим більше, що підхід до вивчення мистецтва через призму культурно–історичної типологізації безпосередньо вплинув на хід культурологічних розвідок Освальда Шпенглера.

На думку Рігеля рух від дотичного художнього зору до оптичного – це закономірність розвитку образотворчого світового мистецтва. Причому новоєвропейський суб'єктивно–оптичний культурний зір формується не у Відродженні, а тисячоліттям раніше – у пізньоримському мистецтві.

У тому ж контексті можна пригадати слова Г.М. Маклюєна: «Годинник та алфавіт, подібнивши світ на візуальні сегменти, поклали край музиці взаємозв'язку. Саме візуальне десакралізує універсум та створює позбавлену релігійності людину сучасних спільнот» [3, с.176]. Але менш категоричне судження щодо візуального можливо у тій мірі, у якій розділяється «близький» та «далекій» погляд. Саме близькому зору властива дотичність, коли щільність зорового променя майже досягає щільності дотику. Але чим більше дистанція між очима та предметом, тим більше око втрачає властивість дотику. Недосяжність і породжує ілюзорність у баченні світу, дематеріалізує його. На думку М.Ямпольського ера перцептивної невинності добігає кінця. Візуальна культура дозволила зрозуміти, що будь-який візуальна репрезентація – це певна форма «технологічної деформації» [9].

Аби заповнити таку логоцентричну прогалину у вираженні різноманітних якостей дотику сучасний французький філософ Жан Люк Нансі, дослідник філософії тілесності у роботі «Corpus» перелічує більше двох десятків модифікацій дотику, які він називає «Corpus дотику»: «торкатись, зачіпати, стискати, погладжувати, дряпати, терти, пестити, щупати, розминати, розтирати, обнімати, стягувати, ударяти, щипати, кусати, смикати, змочувати, тримати, відпускати, облизувати, трясти, дивитись, слухати, нюхати, пробувати, уникати, цілувати, гойдати, гойдатись, носити, важити» [5, с.126]. Тілесними проявами дотику Нансі демонструє багатовекторність досвіду спілкування зі світом за допомогою тактильних характеристик, які є фундаментальною антропологічною якістю та культурно зумовленим інструментарієм. Цікавим та симптоматичним з огляду на тенденції сучасного осмислення тілесності є залучення Нансі до дотичності таких якостей як погляд та нюх. Переосмислення зорової культури у дусі постмодернізму вимагає від ока здатності вільно та невимушено фланувати по поверхні не зосереджуючись на чомусь, а тим більше, не фокусуючись на головному. Саме така характеристика зору дорівнює його до дотику та дозволяє спрямувати його у розряд дотичних якостей. Цей принцип спрацьовує і на прикладі нюху, який у дотиковому режимі здійснює пізнання світу запахів та ароматів.

Можна поміркувати, якими шляхами може розвиватись мистецтво, пов'язане із естетизацією тактильного досвіду. Новизну і оригінальність можна віднаходити у двох напрямках: або шляхом пошуку нових «технік» (мистецтв) дотику або винаходом «тактильно різноманітних» матеріалів та об'єктів. У першому випадку можна спробувати досліджувати або просто випробувати різні об'єкти, залучаючи всю вібраційну, кінетичну та температурну палітру дотику. У другому варіанті художник може винаходити нові матеріали, які є цікавими для пошуку нових незвичних або старих забутих дотикових відчуттів, вражень або уявлень. Принаймні мистецька практика сьогодення передбачає шлях органічного наближення художника до інженера, технолога або промислового дизайнера, а художні пошуки із процесом створення та опробування нових матеріалів.

У неklasичному мистецтві (наприклад постмодерністському) відбувається різновекторне освоєння чуттєвості і, отже, її розширення. Постмодерністське мистецтво залучає у свою сферу, у різний спосіб культурно освоєє нижчий, поза інтелектуальний шар людських емоцій.

У мистецькій рефлексії ідеї адекватної оцінки дотику та її культурної значущості були задекларовані італійським авангардистом Ф.Марінетті. У маніфесті «Тактилізм» він запропонував включити у мистецький обіг тактильні відчуття, які, поряд із візуальними образами розширюють уявлення про світ, роблячи його більш об'ємним. Визначальними якостями дотику футуролог Марінетті називав цінність присутності та єднання між людьми: «мета тактилізму – дотикова гармонія та прагнення до досконалості духовної комунікації людських істот за допомогою шару епідермісу» [4].

Цікавою та дещо незвичною ідеєю реабілітації дотику в архітектурному мистецтві представлено в теоретичних розробках Юхана Палласмаа – сучасного фінського архітектора та теоретика архітектури. Засади дотичної архітектури він базує на постулаті, що сучасна людина пригнічує почуття близькості зі світом: візуальна гегемонія немов придушє інші сенсорні модальності, породжуючи відчуження, відстані та абстракції. Причому, як не парадоксально, в умовах розвинутих технологій зв'язку та одночасності загострюється проблема самотності, ізольованості.

Палласмаа розподіляє архітектуру за двома принципами відмінними характеристиками. Перша – це, так звана, архітектура для очей: у створенні архітектурних форм, навіть, функціональних, все ж залишає людину у якості глядача. Тобто зорова складова у створенні та сприйнятті споруд домінує над іншими сенсорними чинниками: «Наша архітектура може плекати та розважати очі, але вона не дає місця проживання нашого тіла, спогадів, мрій» [10]. Другий тип архітектури, розробкою та створенням якої займається і сам Юхані Палласмаа, спирається на цілісний чуттєвий досвід людини, на почуття її органічної та цілісної присутності у архітектурному просторі. Такий тип архітектури перетворює людину із глядача на учасника із повною етичною відповідальністю за простір, який створюється та у якому щось відбувається.

Засади сенсорно–дотичної архітектури Палласмаа базуються на розумінні її як кордону (межі) між людиною та світом, коли кордон визначається людськими чуттями. Причому всі чуття, включаючи й зір, є розширенням саме тактильного відчуття. Перевага дотику пояснюється його базовою вкоріненістю у всі інші чуттєві модальності. Первинний дотичний досвід, послуговуючи встановленню враження про світ, впливає на подальший розвиток відчуттів. Навіть візуальне сприйняття злито та інтегровано у тактильному континуумі.

У такому ж сенсі фінський дослідник як розробник зразків сенсорної архітектури високо цінує саме «ручну» роботу у проектуванні та моделюванні, на відміну, скажімо, від комп'ютерних програм. Рука як метафора дотичного контакту із об'єктом або простором дозволяє знаходити архітектурні рішення як продовження («розширення», використовуючи термін Г.М. Маклюєна) людського тіла на створювану архітектурну форму. Така тісна присутність архітектора наділяє об'єкти особистісною емпатією та дозволяє уникнути неподоланого дистанціювання від людського–тілесного. Як наголошує дослідник – споконвічно архітектура призначена захищати людину, поміщаючи її, як дитину у колиску, у обжите прийнятне середовище. Ось чому архітектура за своєю сутністю «формує досвід буття–в–світі і зміцнює таке цінне для сучасної людини почуття реальності та себе» [10]. Отже залученням у теоретичний обгиг концепції дотичної архітектури Палласмаа продемонстрував межі самоусвідомлення та саморефлексії сучасного архітектурного знання, яке відшукує нове підґрунтя для осмислення взаємодії «людина–простір».

Актуалізація дотичності як культурно значущої чуттєвої модальності вплинуло й на деякі моменти ведення спілкування із мистецтвом, «наблизивши» (у прямому сенсі цього слова його до реципієнта). Мається на увазі загальна тенденція багатьох сучасних музеїв відмовлятися від свого головного правила «руками не торкатись» та активно вводити такі експонати, які б можна було сприймати дотично. Скажімо, у Третьяковській галереї втілили проект тактильної виставки, який дозволив відвідувачам із вадами зору здійснити знайомство із мистецтвом скульптури, торкаючись експонати. Репрезентація аудіо–тактильних практик мистецтва створює візуальний образ всередині людини, а сам простір традиційного музею із зовнішнього середовища переноситься у внутрішній простір аудіо–тактильної синестезії людини. І вже не екстравагантними виглядають спроби опрацьовувати різні варіанти тактильного досвіду, естетизуючи його. Тактильна поема, тактильна книга, тактильна скульптура, тактильна архітектура, тактильний кінематограф, – всі ці варіанти «культурного» дотику поступово входять у простір актуального мистецтва та демонструють відкритість до пошуку чуттєвої відповідності реаліям сучасного культуротворення.

Список використаних джерел

1. Воеводин А.П. Эстетическая антропология: Монография / А.П. Воеводин. – Луганск, РИО ЛГУВД им. Э.А. Дидоренко, 2010. – 368 с.
2. Еліас Н. Процес цивілізації. Соціогенетичні і психогенетичні дослідження / Н.Еліас; [пер. з нім. О.Логвиненко]. – К.: Видавничий дім «Альтернативи», 2003. – 672 с.
3. Маклюєн Г.М. Понимание медиа: Внешние расширения человека / Г.М. Маклюєн; [пер. с англ. В.Николаева]. – М.: «Гиперборея», «Кучково поле», 2007. – 464 с.
4. Маринетти Ф. Тактилизм / Филипо Маринетти [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://aeropittura.blogspot.com/2009/08/blog-post_21.html.

5. Нанси Жан Люк. Corpus / Жан Люк Нанси; [пер. с фр. Е.Петровская]. – М.: Ad Marginem, 1999. – 255 с.

6. Пелипенко А.А. Дуалистическая революция и смыслогенез в истории: Учебное пособие / А.А. Пелипенко. – М.: МГУКИ, 2007. – 434 с.

7. Сковорода Г. Повна академічна збірка творів / Григорій Сковорода; [за ред. проф. Л.Ушкалова]. – Харків–Едмонтон–Торонто: Майдан; Видавництво Канадського Інституту Українських студій, 2011. – 1400 с.

8. Эпштейн М.Н. Философия тела / М.Н. Эпштейн. Тело свободы / Г.Л. Тульчинский. – СПб.: Алетей, 2006. – 432 с.

9. Ямпольский М. Экран как антропологический протез; [Электронный ресурс] / М.Ямпольский // Новое литературное обозрение. – 2012. – №2. Режим доступа: <http://www.nlobooks.ru/node/1996>.

10. Pallasmaa, Juhani. Touching the World – architecture, hapticity and the emancipation of the eye / Juhani Pallasmaa. – <http://www.architectura-ucp.com/images/PallasmaaTW.pdf>.

11. Riegl A. Leading characteristics of the Late Roman Kunstwollen // The Art of Art History: A Critical Anthology / Edited by Donald Preziosi. – Oxford: Oxford University Press, 1998. – P.169–176.

Кривошея Т.А. Концепты чувственной культуры: осязание

Рассмотрена проблематика формирования неклассического философско-эстетического дискурса вокруг «низких» чувств, в частности осязания. Продемонстрированы стратегии его осмысления в теории и художественной практике.

Ключевые слова: чувственность, чувственная культура, чувство, осязание.

Krivosheya, T.O. Concepts sensate culture, touch

We consider the problems of formation of non-classical philosophical and aesthetic discourse around the «lower» senses, especially touch. Demonstrated his understanding of the strategy in theory and artistic practice.

Key words: sensual, sensual culture, a sense of touch.