

УДК 75.04:7.071

Ткачук І. Л.

Львівська національна академія мистецтв

ФЕНОМЕН ПЕРЦЕПЦІЇ ЖИВОПИСНОГО ТВОРУ: ПОСТНЕКЛАСИЧНА МОДЕЛЬ КОМУНІКАТИВНОЇ СИСТЕМИ

Ткачук І. Л. Феномен перцепції живописного твору: постнекласична модель комунікативної системи. У статті розглядається постнекласична модель взаємодії у системі «митець — живописний твір — реципієнт». Специфіка феномена перцепції розкривається засобом конструювання певної комунікативної моделі між суб'єктом і об'єктом сприйняття. Визначено, що увага зміщується із проблем творчості та самого живопису на рівень сприймаючої його свідомості, а твір постає і реалізується тільки у процесі «зустрічі» з нею. Передача інформації супроводжується змінами у смислому полі живописного об'єкта, що досягається засобом привнесення реципієнтом додаткової або нової інформаційної компоненти, в силу чого він виступає одночасно у двох іпостасях: реципієнта і повноправного співавтора. Паралельно з'ясовується проблематика репрезентації живописного твору в контексті парадигми постнекласичної естетики, коли класична репрезентація з механізмом заміщення об'єкта його ілюзорною подобою більше не функціонує. Доведено, що живопис уже виступає не репрезентацією зовнішнього чи внутрішнього світу суб'єкта, а полем культурних смислів і символів. У творі акцент переноситься з чисто візуальної сфери в концептуально-візуальну.

Ключові слова: живописний твір, феномен перцепції, постнекласична модель взаємодії.

Ткачук І. Л. Феномен перцепції живописного произведения: постнекласическая модель коммуникативной системы. В статье рассматривается постнекласическая модель взаимодействия в системе «творец — живописное произведение — реципиент». Специфика феномена перцепции раскрывается посредством конструирования некой коммуникативной модели между субъектом и объектом восприятия. Определено, что внимание смещается с проблем творчества и самой живописи на уровень воспринимающего ее сознания, а произведение возникает и реализуется только в процессе «встречи» с ним. Передача информации сопровождается изменениями в смысловом поле живописного объекта, что достигается средством привнесения реципиентом дополнительной

или новой информационной составляющей, в силу чего он выступает одновременно в двух обликах: реципиента и полноправного соавтора. Паралельно раскрывается проблематика репрезентации живописного произведения в контексте парадигмы постнекласической эстетики, когда классическая репрезентация с механизмом замещения объекта его иллюзорным подобием больше не функционирует. Доказано, что живопись уже выступает не репрезентацией внешнего или внутреннего мира субъекта, а полем культурных смыслов и символов. В произведении акцент переносится с чисто визуальной сферы в концептуально-визуальную.

Ключевые слова: живописное произведение, феномен перцепции, постнекласическая модель взаимодействия.

Tkachuk I. Painting perception phenomenon: post-nonclassical model of the communicative system.

Background. The perception of painting is a complex multi-level process of receiving and conversion of information forming the subjective image of object, acts as a communicative form of interaction between separate individuals, societies and cultures. It should be noted that the painting is not just an image. It is a complex system which reflects the cultural situation in society of a certain epoch, peoples' outlook, arises as the way of cognition.

Focusing on painting perception phenomenon in the context of different epochs, it should be noted that this process will be each time different accordingly to specific ideas in relation to "rationality of the image", namely – understanding of the organization, composition, internal structure of the painting and relation to the world.

The existence of different interaction variants between the constituents of the system "artist – painting – recipient" as different ways of cognition and coexistence in the informational space, assumes their interchangeable dominance within mentioned system that was set historically. But it should be mentioned that the communicative space in this context is able to be organized according to any strategy of interaction with painting, regardless of the presence or absence of characteristic features of the image belonging to a certain historical period. The recipient as the subject of perception carries out the organization of the future system, initiating the specific model of interaction. At the same time it is not obligatory that different models of artistic interaction envisage different subjects of perception. They should be perceived as separate ways of knowledge and existence in the information space.

Objectives. The objectives of this study are to disclose the problem, actual for last decades, when the interest touching the formation of consumer needs and consciousness reactions towards works of painting grew up, as well as towards the perception mechanisms themselves. A new understanding of perceiver as an independent constructor of senses establishes in philosophy, whose new status is interpreted within the framework of philosophical receptive-aesthetic studies, as well as the understanding of painting as the sense-generating structure which also affects perception process. There is a number of issues to survey within the field of system "artist – painting – recipient":

- revealing the features of recipient's interaction with the work of painting today;
- clarification of the sense forming mechanism;

Рецензент статті: Яців Р., кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор з наукової роботи, Львівська національна академія мистецтв, заслужений працівник культури України

- *determination the role of influence of the recipient's consciousness in the process of communication with painting;*
- *analysis of processes or factors influencing perception;*
- *disclosing the problem of painting representation in the context of postnonclassical aesthetics paradigm.*

Methods. *This article concerns a new paradigm that carries out attention from the sphere of aesthetic object and creativity into the subject, perceiving this object. Therefore, painting begins its existence not from the moment of its creation, but only from the moment of perception by another consciousness. It is reported that the art object within postnonclassical paradigm changes radically. Now the perceiving subject in complex with his proposed interpretation of perceived becomes an object.*

It is determined that such an approach for understanding the interaction process in the context of postnonclassical system is related to the formation of Receptive Aesthetics. The essence of its original thesis is that the work of art is not closed immanent structure, but the multi-level formation oriented towards the recipient. Painting is realized only in the process of contact with the recipient, who due to the feedback affects an artwork, defining thereby a specific historical nature of its perception and being. No reception – no work. Artistic communication has changed its vector. Its passing is carried out in a mode from subject to object or auto communication. Earlier the transmission of information was accompanied only with changes in the subject of perception. But now it evokes changes in semantic field of a painting due to importing an additional or new informational component by recipient causing the displacement of general context.

Results. *The problem of painting representation in the context of postmodernism aesthetics is actualized, testifying that the classical representation with its mechanism of replacing an object with its illusory similitude does not function anymore. It is proved that the artwork doesn't longer serve as a representation of external or internal world of the subject, but a field of cultural meanings and symbols. The emphasis in painting is transferred from the purely visual sphere into the conceptual-visual.*

If classical and nonclassical paradigms are proceeding from the principle of mandatory presence of certain content in the painting, "extracted" by recipient, then from the standpoint of the postnonclassical paradigm we find the artwork "deprived" of actual content which can be invested there by the perceiving subject. Artistic interaction within this system is essentially identical to creating actually a painting object by him.

Conclusions. *The conclusion is that the new worldview has created naturally some special forms of artistic activity. At the same time art abandons the priority of Euro-centrist values, more often it appeals to the experience of other cultures, to the Archaic. A wide range of painting practice landmarks is not such the need for adoption a wide range of values, the gain of different cultures, as the need to form another worldview, different from the previous one with its hypertrophied demand of "ratio". An attitude of art to reality has changed. If the classical picture depicted reality, the modern painting sought to transform reality, then the postmodernist one – existing in the world of cyberspace, simulacra and hyperreality – invents and creates it, trying thus to return us true, lost and forgotten reality. However,*

this process will provide expected results only under the conditions of authentic context of transcommunication within the system "artist – painting – recipient". The system of interaction can be constructed the way blurring boundary between perceived object and perceiver. An image illustrates the recipient's mental line. Thus, an artistic communication closes, turning into auto-communication, when recipient aesthetically experiences his own condition in an artistic image.

Keywords: *painting, perception phenomenon, postnonclassical interaction model.*

Постановка проблеми. Фокусуючи увагу на феномені перцепції живописних творів у контексті різних епох, можна зауважити, що цей процес щоразу різнитиметься згідно зі специфічними уявленнями щодо «раціональності зображення», тобто розуміння організації, композиції, внутрішньої структури живопису і відношення до зовнішнього світу.

Існування різних варіантів взаємодії складових системи «митець — живописний твір — реципієнт» як різних способів пізнання та співіснування в інформаційному просторі передбачає поперемінне їх домінування у межах тієї ж системи, що склалось історично. Але варто зазначити, що комунікативний простір у цьому контексті має здатність організовуватись згідно з будь-якою стратегією взаємодії з живописом незалежно від наявності характерних ознак зображення, приналежних певному історичному періоду. Реципієнт як суб'єкт сприйняття здійснює організацію майбутньої системи, ініціюючи ту чи іншу модель взаємодії. При цьому зовсім не є обов'язковим, що різні моделі художньої взаємодії передбачатимуть різних суб'єктів сприйняття. Їх варто сприймати як окремі способи пізнання та існування в інформаційному просторі.

Зв'язок із науковими чи практичними завданнями. Тема статті узгоджена з науковими дослідженнями Львівської національної академії мистецтв у напрямку «Некласична візуальна культура в українському мистецтві ХХ–ХХІ ст.» (протокол засідання Науково-художньої ради ЛНАМ № 2 від 16.05.2017).

Актуальність теми. Сприйняття творів живопису — складний багаторівневий процес приймання і перетворення інформації, що формує суб'єктивний образ об'єктів, виступає комунікативною формою взаємодії між окремими індивідами, суспільствами та культурами. Живописний твір — не просто зображення. Це, перш за все, складна система, яка віддзеркалює культурну ситуацію в суспільстві певної епохи, світогляд людей, передає складний світ людських почуттів і переконань, постає засобом пізнання.

Ролі суб'єкта й об'єкта сприйняття у системі «митець — живописний твір — реципієнт» поперемінно відіграють різні ланки. Вступаючи у взаємодію одна з одною, вони формують загальну систему із власними принципами розвитку, формами зв'язку, інформаційною наповненістю, де функціонують вже як частини системного цілого.

Кожна людина свідомо чи мимоволі стає реципієнтом живопису, більшою або меншою мірою включаючись у процес комунікації з ним. З одного боку, твір постає «дзеркалом» світоглядних змін у суспільстві, а з іншого — дієвим «інструментом» у культурних процесах. Це дає змогу встановити моделі суб'єктно-об'єктної взаємодії через призму різних явищ, визначальних у формуванні духовно-моральних цінностей епохи.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, які прямо чи опосередковано стосуються перцептивного процесу в контексті постнекласичної комунікативної системи, сьогодні демонструє безперечне спрямування вектора уваги на особу реципієнта. Беручи за основу праці естетиків-феноменологів Н. Гартмана [5], Р. Інгардена [11], систему положень рецептивної естетики розробили німецькі літературознавці з Констанського університету Г. Р. Яусс і В. Ізер в 70-х роках ХХ ст.

У праці «Феноменологія естетичного досвіду» [21] філософ, культуролог М. Дюфрен розуміння Кантової апіорної чуттєвості, де об'єкт може бути даним або мислимим, доповнює «афектним апіорі», де він стає відчутним. В естетичному сприйнятті М. Дюфрен виділяє три рівні: безпосередній контакт з об'єктом сприйняття, його репрезентацію і рефлексію. А вже пошуки питань, на які має відповісти твір, виходячи з очікувань реципієнта у конкретних історичних умовах, сформувались у проект нової літературної історії в розробках Г. Р. Яусса [19]. Паралельно у В. Ізера з'являється категорія «імпліцитного читача» — певної абстракції, яка є внутрішнім текстовим конструктом і впливає на процес сприйняття тексту реальним читачем. Самопізнання та якісне перетворення людини є метою його антропологічного проекту [10].

У 1980-х роках успішно інтегрує ідеї рецептивної естетики у дослідження сприйняття образотворчого мистецтва мистецтвознавець В. Кемп [24, с. 183].

Конструктивні сучасні дослідження в рамках постнекласичної моделі перцепції проводяться мистецтвознавцями К. Бобринською [3], І. Кареліною [12] та психологами Л. Дорфманом [8], В. Грязевою-Добшинською [6].

Мета статті. Останніми десятиліттями поживалося зацікавлення проблематикою формування споживчих потреб і реакцій свідомості на твори живопису, на самі механізми перцепції. У філософії виробляється нове розуміння сприймача як самостійного конструктора смислів, чий новий статус осмислюється в рамках філософських рецептивно-естетичних досліджень, а також розуміння твору як смислопороджуючої структури, що також впливає на перцепцію. У поле проблематики системи «митець — живописний твір — реципієнт» потрапляє ряд питань з метою їх вирішення:

- виявлення особливостей взаємодії реципієнта і твору живопису сьогодні;

- з'ясування механізму формування смислу;
- визначення ролі впливу свідомості реципієнта у процесі комунікації з живописом;
- аналіз процесів чи факторів, що здійснюють вплив на сприйняття;
- розкриття проблеми репрезентації живописного твору в контексті парадигми постнекласичної естетики.

Виклад основного матеріалу дослідження.

З появою постмодернізму в 60–70-х рр. ХХ ст. нова парадигма переносить увагу зі сфери естетичного об'єкта та творчості, втіленої у ньому, у площину сприймаючого цей об'єкт суб'єкта. З позиції такого підходу живопис починає своє існування не з моменту його створення, а лише з моменту сприйняття іншою свідомістю. Художній об'єкт у цій парадигмі радикально змінюється — ним тепер стає сприймаючий суб'єкт із пропонованою ним інтерпретацією сприйманого.

Йозеф Бойс свого часу заявив: «Кожна людина — художник». Якщо осмислити вислів дещо з іншої позиції, то актуальний механізм сприйняття — це і є «художник-деміург», що закладений всередині кожного з нас і творить цей світ, даний нам у відчуттях, тобто займається «безперервним виробництвом видимого». Ми ж ототожнені з цим художником, не відділяємо його від свого «Я». Результат роботи «внутрішнього деміурга» полягає у феномені загального сприйняття, тобто в тому, як ми порівняно однаково сприймаємо цей світ.

Такий підхід до розуміння процесу взаємодії у контексті постнекласичної системи пов'язаний із формуванням *рецептивної естетики* — різновидом естетичної теорії, яка зосереджується на проблемі сприймання художніх творів, їх впливу на публіку. Ідея полягає у тому, що твір постає і реалізується тільки у процесі «зустрічі», контакту тексту з читачем, який завдяки «зворотному зв'язку», у свою чергу, впливає на твір, визначаючи цим конкретно-історичний характер його сприйняття і буття. Якщо немає рецепції, то немає і твору. Х. Яусс та В. Ізер виходили з того, що художній світ має дві сторони: продуктивну (креативну, творчу) та рецептивну (сферу сприйняття). Суть вихідної тези рецептивної естетики полягає у тому, що художній твір — не замкнута іманентна, а багаторівнева структура, зумовлена орієнтацією на реципієнта. Відповідно, існують два види естетичних теорій: традиційні теорії творчості та нова, ними створена теорія сприйняття, яка ставить у центрі не автора, а його адресата [1, с. 261]. У системі «автор — твір — читач» прихильники рецептивної естетики зміщують акценти: від естетики самовираження автора з її біографічним методом та естетики структуралізму з методом замкненого прочитання вони перейшли до вивчення читацьких реакцій, оцінок. В. Ізер висловив ідею, що в тексті твору від самого початку закладено функції послання, у ньому міститься «імпліцитний читач». У. Еко, зі свого боку, обґрун-

тував положення про відкритий характер художнього твору, якому притаманне зміщення уваги із проблем творчості та твору на проблему його рецепції або, інакше кажучи, із рівня психологічної, соціологічної чи антропологічної інтерпретації творчої біографії на рівень сприймальної свідомості. Рецептивна естетика надає привілей реципієнту в системі «твір — сприймач» і наділяє його когнітивною та афективною здатністю творити з певного тексту власний [1, с. 406].

Відхід В. Ізера від Р. Інгардена спостерігається у його трактуванні концепції «невизначеності» твору. Хоча обидва сходяться на тому, що естетичність тексту залежить від конкретизації цієї невизначеності, для Р. Інгардена невизначеність — це вада, яка зумовлена мовною та екзистенційною неможливістю окреслити будь-яке явище в його повній онтологічній даності [23, с. 136]. Оскільки мистецтво оперує засобами перцептів, то «представлений світ» у творі можна лише частково визначити.

Для В. Ізера невизначеність — це результат зумисного сегментування, на кшталт «негативного простору» у скульптурах Генрі Мура, — свідомий компонент твору, що в процесі рецепції чекає на заповнення і, заповнившись, трансформує твір в естетичний об'єкт. Остаточно значущість твору визначає уява реципієнта, яка за своєю структурою полісемантична і здатна трансформувати його у велику кількість значень. Саме завдяки семантичній розсіяності власне твір стає фікцією, яка рідко означає тільки те, що вона представляє [23]. Дослідник відрізняє інтерпретацію від рецепції. Перша надає уяві «семантичного визначення», а друга — відчуття естетичного предмета. Перша проходить у межах «семантичних орієнтирів» теорії, а друга — у межах культурного й антропологічного контексту.

Герменевтика, починаючи з 60-х років ХХ ст., у центр уваги методологічної рефлексії поставила поняття «горизонту», оскільки він як історична рамка і водночас умова можливості досвіду конститує творення сенсу в людських вчинках і первинному розумінні світу. На початку горизонт вказує місце душі у ступеневому порядку космосу, але потім вже має на увазі спричинене горизонтом самовизначення людського досвіду про світ: «Людина вже не є більше горизонтом, а тільки має цей горизонт, який вона через рефлексію сама долаштовує до власної свідомості» [1, с. 281].

Герменевтично порогові між замкненим горизонтом очікуваного у внутрішньому пізнанні та відкритим горизонтом поступового досвіду відповідає поріг між розумінням як упізнанням знаного і тлумаченням наперед даної чи одкровенної істини, з одного боку, і розумінням як пошуком або випробуванням можливого сенсу — з іншого [20]. У процесі сприйняття «горизонт очікування» реципієнта зазнає постійних змін і розширюється,

реагуючи на різного роду сигнали, закладені у творі. Однак не завжди сприйняття виявляється дійсно плідним і продуктивним. Поняття «естетичної дистанції» допомагає виявити продуктивність цього процесу. Вона становить «дистанцію між наявним горизонтом очікувань і появою нового твору, чия рецепція призведе до зміни в горизонті очікувань...» [18, с. 196]. У свою чергу, В. Ізер вводить поняття «перспективи твору». Такі «перспективи» — множина структур, що продовжуються «в нескінченність і охоплені горизонтом» [9, с. 113]. Саме через взаємодію цих двох установок — «горизонту» і «перспектив» — здійснюється активний мінливий і складний процес комунікації з твором. Тоді у разі смислової синергії актів творчості митця і реципієнта (оскільки перцепція теж передбачає творчий процес) відбувається *транс-комунікація*, яка проявляється як синхронізація і відповідність на всіх рівнях: геномному, соматичному, психічному, соціальному, культурному, духовному [16, с. 8].

Зміна горизонту реципієнта в процесі розуміння визначається як «мандрівна точка зору», котра залежить від ряду критеріїв, а також і від самого твору та його структури. Важливим є введення В. Ізером поняття «оптики сприйняття», яке включає суспільні норми, особливості культурних установок епохи. Це те, від чого складно абстрагуватися у процесі перцепції, тому потрібно намагатися усвідомлювати і враховувати ці чинники.

Стає очевидним, що у постнекласичній системі взаємодії художня комунікація в режимі від об'єкта до суб'єкта змінює свій вектор. Її перебіг здійснюється тепер у зворотному напрямку: від суб'єкта до об'єкта або автокомунікації. Якщо раніше передача інформації супроводжувалась змінами в суб'єкті сприйняття, то в цьому випадку — змінами у смислового полі живописного об'єкта, яке досягається засобом привнесення реципієнтом додаткової або нової інформаційної компоненти, що задає зрушення загального контексту.

У постнекласичній моделі взаємодії суб'єкт виходить на передній план, виступаючи одночасно у двох іпостасях: реципієнта і повноправного співавтора. Здійснювана ним інтерпретація стає художнім об'єктом, а деконструкція твору — домінуючим прийомом художньої комунікації. Живописний твір ніби обділений актуальним змістом; він може бути туди «вкладений» сприймаючим суб'єктом. Мистецька взаємодія в цій моделі фактично тотожна створенню власне живописного об'єкта, в силу чого одиниця естетичного розуміється як засіб зняття суб'єктно-об'єктної опозиції через транскомунікацію (виникнення комплексної триєдності митця, живописного твору і реципієнта). Така позиція суб'єкта актуалізує модальність «Я», яка реалізується в «процесах втілення», що означає «поширення індивідуальності власного „Я“ на художній предмет» [8, с. 3–17].

Активність модальності «Я» провокує комплекс параметрів, характерних для аналізованого підходу:

- високий рівень абстрагування від перцептивного контексту і безпосередніх впливів зображальних засобів;
- пріоритет суб'єктивних смислів і очікувань над об'єктивними якостями зображення;
- сприйняття зображення як цілісного образу, широта бачення.

При цьому на перший план у живописному творі виходять: смислове наповнення, метафоричні засоби і символічна багатовимірність образу. Об'єкт під впливом активної позиції суб'єкта сприйняття зазнає значних трансформацій: ані зміст, ані структура зображення (композиція, ритм, колір, тон, контраст, прийом тощо) не мають вирішального значення, зате постають своєрідним відправним пунктом, який актуалізує різні смислові зв'язки. Система взаємодії може вибудовуватись так, що межа між сприйманим і сприймачем розмивається. Зображення неначе ілюструє ментальний ряд реципієнта. Мистецька комунікація замикається, перетворюючись на автокомунікацію, в якій суб'єкт естетично переживає свій стан у художньому образі [2].

Досліджуваній моделі системи «митець — живописний твір — реципієнт» властиві наступні способи взаємодії:

- сприйняття художнього образу як символу з невизначеною конотативною (лат. *connotatio*; від *con* — «спів» + *notatio* — «позначення») множиною;
- сприйняття твору живопису в інших знакових системах, його включення в різні смислові контексти — наприклад літературний, психологічний, культурологічний;
- використання в трактуванні зображення методів з інших дисциплін (психоаналіз, логічна семантика, філософія, міфологія, характерологія, семантика можливих світів тощо);
- відстеження різних стилістичних і тематичних цитат і посилянь на всіх крос-культурних рівнях, відстеження можливих «співавторів»;
- об'єднання різних творів у єдине концептуальне ціле, вільне комбінування елементів твору в нове художнє ціле.

Сучасне мистецтвознавство нерідко звертається до психологічної проблематики й термінології, а також самі художники аналізують власні дії згідно з цим підходом. Дослідниця постмодерністського типу сприйняття І. Кареліна описує його як «*відкритий*», протиставляючи йому «*закритий*» [12]. Реципієнт, що володіє відкритим типом сприйняття, має зазвичай певну компетенцію, пов'язану з досвідом сприйняття подібного мистецтва. Він переживає подію як цілісний феномен, даючи свободу своїм асоціаціям і не намагається знайти у ньому єдиний

«правильний» зміст. Він готовий зробити внутрішнє зусилля і перебувати в ситуації постійного інтерпретаційного вибору, який передбачає найширший діапазон можливих відгуків, прочитань. Між різними варіантами можливого розуміння твору виникає силова напруга, поле амбівалентних смислів. «Закритий» тип сприйняття не передбачає амбівалентного тлумачення, у ньому не закладені двоїстість, суперечливість смислів, множинність перспектив можливого розвитку.

Водночас поняття «*торожнього*», чи «*пустотного*» сприйняття, властивого такому напрямку як концептуалізм, вводить мистецтвознавець К. Бобринська. Вона зазначає, що концептуалізм орієнтований на демонстрацію самих форм сприйняття чи інших — таких, котрі відбуваються лише у свідомості «подій». Це явище яскраво ілюструє «пустотна» робота — класична акція Андрія Монастирського «Палець» 1978 р. Той, хто бажає взяти участь, просуває знизу руку в коробку і через отвір у верхній частині її передньої стінки спрямовує власний вказівний палець на самого себе ж [3, с. 80]. Подібні роботи викликають певний дискомфорт у реципієнтів не так завдяки незвичному чи дратівливому зовнішньому вигляду, як головним чином через інші механізми їх сприйняття, котрі порушують вкорінену звичку комунікації з мистецтвом і «вимагають від глядачів не стільки суми знань з теорії та історії мистецтва, скільки певних аналітичних і психологічних зусиль, а саме — схильності свідомості до саморефлексії» [3, с. 3–4].

Персонологічні ефекти впливу за допомогою психосемантичних методів вивчені в рамках серії експериментальних досліджень мистецтва постмодернізму В. Г. Грязевою-Добшинською [6]. Дослідниця стверджує, що у просторі постмодернізму текст твору стає місцем розгортання і випробування суб'єктності людини, надаючи їй свободу ігрової дії в буттєвих ситуаціях [6, с. 214]. Включення реципієнта у гру, підключення до ігрової структури актуалізує суб'єктивні психічні структури, що мають основи в екзистенційному досвіді людини, розгадуючи сенс гри та водночас тієї дійсності, що дана автором перетвореною в його мистецькій гри [6, с. 217]. Паралельно активується один із двох типів перцепції: емоційний (подієвий) або інтелектуально-оцінковий (звичайний, коли все сприймається в режимі суб'єктивного відсторонення), які виділяє художник-концептуаліст М. Панітков [14, с. 445]. У якості «ідеального» він розглядає тип сприйняття, при якому від початку до кінця увага перебуває в емоційному просторі, тобто відбувається усвідомлення й переживання тотожності буденної та естетичної зон.

Важливо відзначити розрив постмодерністами ланцюга «мистецтво — суб'єкт — навколишній світ» [15]. Так, аналізуючи роботи М. Гайдеггера, виявляємо, що у цій тріаді суб'єкт виступає в авангарді, через нього розкривається сутність бут-

тя. М. Гайдеггер протиставляє світу ідей Платона іншу формулу: все суще існує лише в репрезентації і через неї. А проблема репрезентації стосовно естетики постмодернізму актуалізується зовсім в іншому вимірі, оскільки саме поняття репрезентації у досліджуваному контексті стає проблематичним. Класична репрезентація з її механізмом заміщення об'єкта його ілюзорною подобою за активного посередництва суб'єкта тут не функціонує, оскільки суб'єктно-об'єктну конструкцію зруйновано.

Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі на протигагу твору, включеному в суб'єктно-об'єктні відношення в рамках класичної парадигми, говорять про твір, незалежний як від суб'єкта, так і від об'єкта: «Те, що зберігається, річ або твір мистецтва, — це блок відчуттів, тобто складене ціле перцептів і афектів... Відчуття, перцепти й афекти — це сутності, які важливі самі по собі, поза будь-яким досвідом... Твір мистецтва — це суть-відчуття, і тільки; воно існує саме в собі» [7, с. 208]. Отже, живопис у постнекласичній моделі взаємодії більше не займається репрезентацією зовнішнього або внутрішнього світу суб'єкта, сам об'єкт існує доти, доки є частиною відчуття.

Власне із кризою суб'єкта пов'язаний новий спосіб функціонування творів мистецтва. Історик мистецтва Сильвія Гаррісон також зазначає, що однією з головних рис постмодернізму є анонімність як недолік «авторської присутності» і «центрового почуття персональної ідентичності» [22, с. 11]. Це проявляється в деперсоналізованій техніці, мінімалізмі та зміні матеріалу живописних творів. Згідно із класичною парадигмою в мистецтві, реальність криється в об'єктивному зовнішньому світі та відповідній суб'єктно-об'єктній конструкції [22, с. 26]. У постмодернізмі ж відбувається відмова від об'єктивного світу і картезіанської парадигми. У новій ситуації об'єктивний світ для людини замінюється світом медіа. Живопис репрезентує не предмети дійсності, а поле культурних смислів і символів.

Епоха постмодернізму позначається «дефіцитом натури й культури», що засвідчує активність симулякра, який повторює «в згорнутому вигляді перехід від техне до мімезису: природний світ замінюється його штучною подобою, другою природою», зазначає Н. Б. Маньковська [13, с. 59]. Симулякри ж сприймаються як об'єкти третьої природи (наступний після «другої природи» шабель віддалення від природного середовища в результаті науково-технічної революції: це штучне життя, що створюється людством). Речі перетворюються в ілюзію, втрачають властивість реальності — утверджуються міф, фетиш, проєкт. Симулякр стає на місце класичного образу: якщо образ пов'язаний із відображенням реальності, то симулякр створює «реальне другого порядку». Такий знак відділяється від референта, він не вказує на щось реальне і може існувати самостійно. «Відображення глибин-

ної реальності змінюється її деформацією, потім — маскуванням її відсутності та нарешті — втрагою будь-якого зв'язку з реальністю, заміною сенсу — анаграмою видимості — симулякром» [13, с. 60].

Якщо раніше знаки були способами пізнання самих речей (через схожість із ними), то тепер знаки відриваються від речей і починають більшою мірою мовити про структуру самого уявлення, про структуру знака. Тепер один знак відсилає до іншого, а репрезентація виявляється «репрезентацією репрезентації» [17, с. 324]. Вироблені симулякри витісняють традиційний механізм образу, базованого на референції, і сприяють необмеженому повторенню процедури означування, яка не передбачає будь-якого початково встановленого сенсу. Репрезентація з механізму представлення одного в іншому перетворюється у властивість гіперреальності, яка сама завжди й є репрезентацією.

Щодо концептуалізму, то головним поняттям тут виступає концепт — «здум твору, виражений у вигляді формалізованої ідеї, його вербалізованої концепції», як його визначає філософ, історик естетики В. Бичков [4, с. 252]. При цьому суть твору зводиться саме до ідеї, а не способу її виразу або зображення. У живописі акцент переноситься з чисто візуальної сфери в концептуально-візуальну, від перцепції до концепції, тобто з конкретно-чуттєвого сприйняття на інтелектуальне осмислення. Так відбувається утвердження переваги ідеї та процесу творчості над кінцевими формами їх утілення. Річ є лише посередником для комунікації з ідеєю. У концептуалізмі значення зміщується із пластичної форми на процес функціонування живопису. Однак питання про значення артефакту, що є формальним виразом твору, в концептуалізмі досить суперечливе. З одного боку, він є такою собі «річчю в собі» і репрезентує сам себе, пише В. Бичков; а К. Бобринська також зауважує: якщо традиційна картина відображає щось, що перебуває поза її межами (певну реальність — дійсну або уявну), то концептуальний живопис — це «поверхня, що не зображує нічого, крім неї самої... крім самої зображальної мови». Зображення замикається на самому собі, воно — «пустотіла оболонка, муляж» [3, с. 25].

Висновки. Досвід напрацювань живописних творів у рамках постмодерністської парадигми показав, що митці тяжіють до контрастного поєднання елементів естетичних систем минулого та сьогодення. Задля створення «нової художньої цілісності» застосовуються традиційно несумісні матеріали. Це обумовлено інтенціями сучасної культури до створення єдності з включеною у неї множинністю, чим підкреслюється діалог із попередніми художніми культурами, відновлення пам'яті, відродження давно забутого та його збереження. Такий підхід до живописної практики свідчить про інше розуміння «новизни» — принципу, притаманного для мистецтва модернізму, тоді як мистецтву постмодернізму властиві повторення та інновації.

Протягом історії постать реципієнта пройшла довгий шлях від окремих посвячених у сакральні-магічні практики наскельного живопису та сприймача зображень західного і східного Середньовіччя — об'єктів теургічної практики з певним ступенем психологічного впливу; статусу отримувача міметичного послання починаючи від античності через епоху Відродження до реалізму; професійного реконструктора та знавця ключових кодів у «видобуванні» смислу з живописного твору періоду модернізму; і, насамкінець, до співавтора смислу твору — цілком впливову фігуру у рецептивно-естетичному світогляді постмодернізму.

Новий світогляд породив, закономірно, особливі форми художньої діяльності. Можна говорити про те, що деякі з них виникли як реакція на крайні форми модерністських експериментів. При цьому мистецтво відмовляється від пріоритету євроцентристських цінностей, а щоразу частіше апелює до досвіду інших культур, до архаїки. Такий широкий діапазон орієнтирів живописної практики є не так необхідністю засвоєння широкого спектра цінностей, набутку різних культур, як потребою формування іншого світобачення, відмінного від попереднього з його гіпертрофованою затребуваністю «раціо». Змінилося відношення мистецтва до дійсності. Якщо класичний живописний твір відображав чи зображував реальність, модерністський — прагнув до перетворення реальності, то постмодерністський, перебуваючи у світі кіберпростору, симулякрів та гіперреальності, винаходить, створює дійсність, намагаючись у такий спосіб повернути нам істинну, втрачену та давно забуту реальність. Проте такий процес дасть очікувані результати лише за умов автентичного контексту транскомунікації в системі «митець — живописний твір — реципієнт».

Подальші перспективи дослідження теми торкаються механізмів взаємодії складових у системі «митець — живописний твір — реципієнт», що дасть змогу виявити справжнє, функціональне призначення живопису — бути не «фетишем-ідолом» чи об'єктом поклоніння людини. А також, згадуючи основні визначення мистецтва: не «образним осмисленням дійсності», «видом культурної діяльності, що задовольняє любов людини до прекрасного», «способом самовираження художника» і т. д., а інструментом чи механізмом трансгресії як передумови конституювання абсолютного смислу, ментального феномена. Істинне призначення твору живопису — суто в інструментальному і функціональному полі. Попри те, що зовні, у своїй візуальній іпостасі, живопис може продукувати потоки емоцій, естетичних афектів і заворожуючих спецефектів — у самій основі він є різновидом особливої оперативної психотехнології, орієнтованої на дієво-трансформуючу роботу зі смислово-інтелектуальною стороною людини, з її свідомістю, несвідомим, мисленням.

Література:

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. [Текст] / за ред. Зубрицької М. — Львів : Літопис, 1996. — 633 с.
2. Белова Н. Ю. Суб'єкт и объект восприятия в различных системах художественного взаимодействия [Текст] / Н. Ю. Белова // Вестник Томского государственного университета. — 2010. — № 333. — С. 141–144.
3. Бобринская Е. А. Концептуализм [Текст] / Е. А. Бобринская. — М. : Галарт, 1994. — 216 с.
4. Бычков В. Концептуализм, концептуальное искусство [Электронный ресурс] / В. Бычков, Л. Бычкова // Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура ХХ века. — М. : РОССПЭН, 2003. — 607 с. — Режим доступа : http://yanko.lib.ru/books/aesthetica/buchkov-estetika-lexicon.htm#_Toc77514381. — Назва з екрана.
5. Гартман Н. Эстетика [Текст] / Н. Гартман. — К. : Ника-Центр, 2004. — 640 с.
6. Грязева-Добшинская В. Г. Современное искусство и личность : гармонии и катастрофы : монография [Текст] / В. Г. Грязева-Добшинская. — М. : Академический проект, 2002. — 402 с.
7. Делез Ж. Что такое философия? [Текст] / Ж. Делез, Ф. Гваттари ; [пер. с фр. и послесл. С. Н. Зенкина]. — М. : Институт экспериментальной социологии ; СПб. : Алетей, 1998. — 288 с.
8. Дорфман Л. Я. Полисистемная организация метаиндивидуального мира [Текст] / Л. Я. Дорфман // Психологический журнал. — 1997. — Т. 18, № 2. — С. 3–17.
9. Зись А. Я. Методологические искания в западном искусствознании : критический анализ современных герменевтических концепций [Текст] / А. Я. Зись, М. П. Стафеева. — М. : Искусство, 1984. — 238 с.
10. Изер В. Процесс чтения : феноменологический подход [Текст] / В. Изер // Современная литературная теория : антология / [Составление, перевод, примечания И. В. Кабановой]. — М. : Флинта : Наука, 2004. — С. 201–224.
11. Ингарден Р. Исследования по эстетике [Текст] / Роман Ингарден ; [пер. с польского А. Ермилова и Б. Федорова]. — М. : Издательство иностранной литературы, 1962. — 552 с.
12. Карелина И. В. Спектакль как текст : постмодернистский тип восприятия [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.01 / И. Карелина. — М. : ГИТИС, 1993. — 129 с.
13. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма [Текст] / Н. Маньковская. — СПб. : Алетей, 2000. — 347 с.
14. Панитков Н. О типах восприятия, возможных на демонстрационном поле акций «КД» [Текст] / Н. Панитков // Коллективные действия. Поездки за город. — М. : Ad Marginem, 1998. — С. 444–448.
15. Рыков А. В. Постмодернизм как «радикальный консерватизм». Проблема художественно-теоретического консерватизма и американская теория современного искусства 1960–1990-х гг. [Текст] / А. Рыков. — СПб. : Алетей, 2007. — 376 с.
16. Транскоммуникация : преобразование жизненных миров человека [Текст] / [под ред. В. И. Кабрина]. — Томск : Изд-во Том. ун-та, 2011. — 400 с.
17. Ямпольский М. Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или о материальном и идеальном в культуре [Текст] / Михаил Ямпольский. — М. : Новое литературное обозрение, 2007. — 616 с.
18. Яусс Х. Р. История литературы как вызов теории литературы [Текст] / Х. Р. Яусс // Современная литературная теория : [антология / сост. И. В. Кабанова]. — М. : 2004. — 343 с.
19. Яусс Х. Р. История литературы как провокация литературоведения [Текст] / Х. Р. Яусс ; [предисл. и пер. с нем. Н. Зоркой] // Новое литературное обозрение. — 1995. — № 12. — С. 34–84.
20. Яусс Х. Р. К проблеме диалогического понимания [Текст] / Х. Р. Яусс // Вопросы философии. — 1994. — № 12. — С. 91–106.

21. Dufrenne M. *The Phenomenology of Aesthetic Experience* [Текст] / Mikel Dufrenne. — Evanstone : Northwestern University Press, 1973. — 578 p.
22. Harrison S. *Pop Art and the Origins of Post-Modernism* [Текст] / Sylvia Harrison. — Cambridge : Cambridge University Press, 2001. — 280 p.
23. Iser W. *The Act of Reading : A Theory of Aesthetic Response* [Текст] / W. Iser. — Baltimore ; London : The Johns Hopkins University Press, 1980. — 239 p.
24. Kemp W. *The Work of Art and its Beholder. The Methodology of the Aesthetics of Reception* [Текст] / Wolfgang Kemp // *The Subjects of Art History : Historical Objects in Contemporary Perspectives* : [ed. by Mark A. Cheetham]. — Cambridge : Cambridge University Press, 1998. — P. 180–196.

References:

1. Zubrytska, M. (Ed.). (1996). *Antolohiya svitovoyi literaturno-krytychnoyi dumky XX st.* [Anthology of the World Literary-critical Thought of the XX c.], Lviv : Litopys. (In Ukrainian).
2. Belova, N. Yu. (2010). Subekt i obekt vospriyatiya v razlichnykh sistemakh khudozhestvennogo vzaimodeistviya [Subject and Object of Perception in the Various Systems of Artistic Interaction]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta — Bulletin of Tomsk State University*, 333, 141–144. (In Russian).
3. Bobrinskaya, E. A. (1994). *Kontseptualizm* [Conceptualism]. Moscow : Galart. (In Russian).
4. Bychkov, V., Bychkova, L. (2003). Kontseptualizm, kontseptualnoe iskusstvo [Conceptualism, Conceptual Art]. In *Leksikon nonklassiki. Khudozhestvenno-esteticheskaya kultura XX veka — Lexicon of Non-classical. Artistic and Aesthetic Culture of the XX Century*. Moscow, ROSSPEN. Retrieved from http://yanko.lib.ru/books/aesthetica/buchkov-estetika-lexicon.htm#_Toc77514381. (In Russian).
5. Gartman, N. (2004). *Estetika* [Aesthetics]. Kyiv : Nika-Tsentr. (In Russian).
6. Gryazeva-Dobshinskaya, V. G. (2002). *Sovremennoe iskusstvo i lichnost : garmonii i katastrofy* [Modern Art and Personality : Harmonies and Disasters]. Moscow : Akademicheskii proekt. (In Russian).
7. Delez, Zh., Gvattari, F. (1998). *Chto takoe filozofiya?* [What is Philosophy?]. (S. N. Zenkin, trans.). Moscow : Institut eksperimentalnoy sotsiologii ; St. Petersburg : Aleteiya. (In Russian).
8. Dorfman, L. Ya. (1997). Polisistemnaya organizatsiya metaindividualnogo mira [The Polysystem Organization of Metaindividual World]. *Psikhologicheskii zhurnal — Psychological journal*, 18 (2), 3–17. (In Russian).
9. Zis, A. Ya., Stafetskaya, M. P. (1984). *Metodologicheskie iskaniya v zapadnom iskusstvoznani : kriticheskii analiz sovremnykh germenevticheskikh kontseptsii* [Methodological Quest in Western Art Studies : A Critical Analysis of Modern Hermeneutic Concepts]. Moscow : Iskusstvo. (In Russian).
10. Izer, V. (2004). Protsess chteniya : fenomenologicheskii podkhod [Reading Process : the phenomenological approach]. In *Sovremennaya literaturnaya teoriya — Modern literary theory* : antologiya. (I. V. Kabanova, trans.). Moscow : Flinta : Nauka. (In Russian).
11. Ingarden, R. (1962). *Issledovaniya po estetike* [Research on Aesthetics]. (A. Ermilov and B. Fedorov, trans.). Moscow, Izdatelstvo inostrannoy literatury. (In Russian).
12. Karelina, I. V. (1993). *Spektakl kak tekst : postmodernistskiy tip vospriyatiya* [Performance as Text : the Postmodern Type of Perception]. Doctor's thesis. Moscow : GITIS. (In Russian).
13. Mankovskaya, N. B. (2000). *Estetika postmodernizma* [The Aesthetics of Postmodernism]. St. Petersburg : Aleteiya. (In Russian).
14. Panitkov, N. (1998). O tipakh vospriyatiya, vozmoznykh na demonstratsionnom pole aktsiy “KD” [On the Types of Perception Possible at the Demonstration Field of “KD” Actions]. In *Kollektivnye deistviya. Poezdki za gorod — Collective actions. Trips out of town*. Moscow, Ad Marginem. (In Russian).
15. Rykov, A. V. (2007). *Postmodernizm kak “radikalnyi konservativizm”*. *Problema khudozhestvenno-teoreticheskogo konservativizma i amerikanskaya teoriya sovremennogo iskusstva 1960–1990-kh gg.* [Postmodernism as “Radical Conservatism”. The Problem of Art and Theoretical Conservatism and the American Theory of Contemporary Art in the 1960s — 1990s.]. St. Petersburg : Aleteiya. (In Russian).
16. Kabrin, V. I. (Ed.). (2011). *Transkommunikatsiya : preobrazovanie zhiznennykh mirov cheloveka* [Transcommunication : Transforming of Human Life-worlds]. Tomsk : Izd-vo Tom. un-ta. (In Russian).
17. Yampolskiy, M. (2007). *Tkach i vizioner. Ocherki istorii reprezentatsii, ili o materialnom i idealnom v kulture* [Weaver and Visionary. Essays on the History of Representation, or on the Material and Ideal in Culture]. Moscow : Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
18. Yauss, Kh. R. (2004). *Istoriya literatury kak vyzov teorii literatury* [Literary History as a Challenge to Literary Theory]. In *Sovremennaya literaturnaya teoriya — Modern Literary Theory* (I. V. Kabanov, ed.), Moscow. (In Russian).
19. Yauss, Kh. R. (1995). *Istoriya literatury kak provokatsiya literaturovedeniya* [Literary History as Provocation of Literary Theory] (N. Zorkaya, trans.). *Novoe literaturnoe obozrenie — New Literary Review*, 12, 34–84. (In Russian).
20. Yauss, Kh. R. (1994). *K probleme dialogicheskogo ponimaniya* [Towards the Problem of Dialogical Understanding]. *Voprosy filosofii — Questions of Philosophy*, 12, 91–106. (In Russian).
21. Dufrenne, M. (1973). *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Evanstone : Northwestern University Press. (In English).
22. Harrison, S. (2001). *Pop Art and the Origins of Post-Modernism*. Cambridge : Cambridge University Press. (In English).
23. Iser, W. (1980). *The Act of Reading : A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore ; London : The Johns Hopkins University Press. (In English).
24. Kemp, W. (1998). *The Work of Art and Its Beholder. The Methodology of the Aesthetics of Reception*. In *The Subjects of Art History : Historical Objects in Contemporary Perspectives*. (M. A. Cheetham). (pp. 180–196). Cambridge : Cambridge University Press. (In English).