

Ткачук Ілона Львівна

викладач кафедри академічного живопису

Львівська національна академія мистецтв, Україна

ІНТЕГРАТИВНА СИСТЕМА «МИТЕЦЬ – ЖИВОПИС – РЕЦИПІЄНТ». ДІАЛЕКТИКА ВІЗУАЛЬНОСТІ

Анотація. У статті розкривається естетична проблематика взаємозв'язків в інтегративній системі «митець – живопис – реципієнт». Розглядаються два підходи до візуальності. Перший – живопис як «текст», в якому митцем апріорі закладені визначені форми адресації. Він надається до «прочитання» та передбачає подальшу інтерпретацію реципієнтом. У другому підході живопис позиціонується як об'єкт чуттєвого досвіду, коли центральними є сам об'єкт, його структура та мова. Аргументується пріоритетність відсутності візуальної інформації, при якій увага деконцентрується відносно видимих предметів. Це визначає основні модуси сприйняття реципієнта й стає причиною звернення до інтроспекції.

Ключові слова: живопис, сприйняття, візуальність, естетичний досвід, реципієнт, художня інформація

Ключові питання, що зосереджені на взаємодії глядача та живопису – це те, як ми сприймаємо смисл твору та як процес інтерпретації може бути досягнутий і артикульований. Сучасне мистецтво стимулює дослідження естетичних проблем сприйняття, таких як участь спостерігача та інтерактивність твору мистецтва. Естетика сприйняття концептуалізує суб'єктивні уявлення про мистецтво та створює теоретичну базу для цих уявлень. Центральною передумовою рецептивної естетики є ідея, що сприйняття мистецтва – питання взаємодії між творами та реципієнтом. Проте, передумова не така очевидна: коли ми говоримо про взаємодію, постає проблематика стосовно специфіки її механізмів. Необхідно враховувати внесок усіх учасників системи «митець – живопис – реципієнт» у цей процес.

Одним із підходів до живопису є його «текстуальне» прочитання. Сфера візуального, що є результатом культурного конструювання, надається «прочитанню» чи інтерпретації тією ж мірою, якою цих процесів зазнає будь-

який вербальний текст. Можна розглядати «текст» як зображення, звук, жест або будь-який інший культурний феномен для інтерпретації. Відповідно до цього, смисл добувається засобом «читання» – він не існує у вигляді попередньо заданого елемента «тексту» живопису. Реципієнт повинен віднайти зв'язки, заповнити прогалини, зробити висновки, вибудувати гіпотези, взаємодіючи із твором. Без активної його участі не було б жодного тексту як артефакту. У своїх працях німецький історик мистецтва Вольфганг Кемп виклав методологію та історію процесу, що була названа «естетика рецепції» [7]. Кемп запозичує категорію «імпліцитного читача» з теорії «читач-відповідь» для пояснення категорії «імпліцитного глядача». Ідея полягає у тому, що художник у живописі завбачає певного глядача або намагається організувати особливий досвід перегляду. Актуалізується питання *форм адресації* – шляхів, засобом яких елементи чи структури живопису взаємодіють одна з одною і реципієнтом. Іноді в живописі, наприклад, певна форма провокує зоровий контакт із глядачем, щоб звернути його до зображення. Такі форми, названі «фокусувальними», можуть навіть скерувати увагу глядача на окремий елемент у межах роботи, далі ведучи її «маршрутом», прицільно спланованим художником і змусити відчитати закодовану оповідь.

Дослідник також закликає теоретиків мистецтва звернути увагу на випадки, при яких живопис є незавершеним або невизначеним. Це зовсім не означає, що буквально певні елементи відсутні, але реципієнт, одним із потоків процесу сприйняття, повинен мисленнево скласти невидимий зворотний бік зображеної форми, чи простежити вектор розвитку попри цей зворот. Кемп зазначає, що іноді ці прогалини, ці відсутні елементи настільки ж важливі, як ті, що насправді є, – вони часто використовуються навмисно, щоб підкреслити сплановані та призначені схеми для евокації особливих реакцій у глядача. Проте, концепція «імпліцитного глядача», яка в теорії Кемпа вказує на те, як твір мистецтва апелює до нього, недостатньо висвітлює комплексний підхід адресного посилу живопису глядачу. Проблема полягає в тому, що універсального підходу чи методу до аналізу візуальності немає, а

дослідники відзначають «обмеженість нашої здатності говорити про образи сучасного світу, принципово медійні, надшвидкісні й такі, що вислизають» [1, 39].

Гіперцитування і множення смислів нерозривно співіснують зі зверненням до естетики старих майстрів, видаючи у такому жесті елемент гри. У світлі протистояння модерності та постмодерності поєднання старої форми і нового смислу вводить художника в суперечку та зобов'язує обрати власну позицію. А позиція суб'єкта перцепції живопису втрачає попередню стійкість. Про те, як йому взаємодіяти зі твором в епоху надлишку візуальної інформації, пише есе «Проти інтерпретації» художній критик Сьюзен Зонтаг, в якому пропонує ставитися до явищ культури та суспільства *як вони є*, а не *що вони значать* [8]. Існують відмінності між двома видами художньої критики і теорією: формалістичною інтерпретацією й інтерпретацією на основі змісту. Живопис не завжди володіє змістом, і тоді він не піддається інтерпретації. Сучасне мистецтво часто вдається до подолання ілюстративності, а потім – і до подолання форми. У випадку ж, коли інтерпретація є можливою, вона ніколи не може бути завершеною.

При певних підходах та відповідних «вихідних даних» твору ефективніше досліджувати те, *як* живопис працює, ніж те, *що* він показує чи може означати. Це «*як*» розкриває себе важливою складовою в перформативному акті переживання роботи.

У «Продукуванні присутності. Чого значення не може передати» [2] теоретик культури Ганс Ульріх Гумбрехт окреслив таку діалектику візуальності, назвавши дві співіснуючі культури – «культуру значення» і «культуру присутності». Для першої стратегії важливе сформульоване авторське послання, яке суб'єкт-глядач зчитає та інтерпретує, і це – сфера наративного живопису. Медіум тут відіграє другорядну, підпорядковану роль.

Друга базується на досвіді сприйняття та переживання. Твір може містити в собі ряд властивостей, дії яких вводять реципієнта у стан переживання «потокowego» стану – повного єднання з діяльністю та ситуацією / концентрації та фокусу уваги / втрати відчуття самоусвідомлення /

викривленого сприйняття часу. Американський психолог Михайл Чиксентмихаї [6] називає досвідом «поток» сильний позитивний емоційний стан, що несе потужний внутрішній мотиваційний потенціал. При артикулюванні твору уникається присвоєння будь-яких значень.

У цьому випадку живопис не є висловлюванням, формою комунікації, а йде по шляху долінгвістичних практик. Він – інструмент трансформації сприйняття, перебудова емоційно-чуттєвого стану. І тут важливим стає відхід від наративної складової та зміна ролі реципієнта, який потрапляє у простір досвіду. Цінність живопису визначається не змістом, а тим порядком, яким твір розкривається сам. Досвід – це те, з чого реципієнт виходить зміненим. Неможливо передати унікальний досвід, але живописець може вибудувати ситуацію в надії, що хтось зможе її прожити.

До прикладу, у творах сакрального мистецтва не ставилась мета догодити сприйняттю людини образами на противагу тому, як це діялося в секулярному мистецтві. Печерний живопис, візуальна практика всього Стародавнього світу (за винятком античних зразків), зображення західного та східного Середньовіччя були об'єктами теургічної практики та володіли певним ступенем психологічного впливу. Такі твори служили об'єктами медитативної практики, мета яких – ввести людину у відповідний стан. Адже вони анітрохи не служили естетичним цілям, як це намагається нав'язати світське академічне мистецтвознавство, а були своєрідними «психотехнологіями» переходу в необхідний емоційно-афективний стан, у якому лише й виявляється можливим зазнати унікального досвіду, інсайту.

Отримання такого естетичного досвіду передбачає екзистенціальний вихід за межі досвідного знання через максимальну інтенсифікацію мислення та уяви з вилученням смислу / художньої інформації. Реципієнт занурюється у власне «я» як єдину існуючу реальність. Смісл може з'явитися тільки у процесі коректної перцепції живопису. Це означає, що у процесі інтенсивного сприйняття вичерпуються всі можливі значення, які, з точки зору реципієнта, закладені автором у живопис, і ті, що він сам спроектував на нього, «домисливши», «до-уявивши» за автора. Коли вся ця сума значень (але не

сми́слів) буде стерта, – а це рівнозначно феноменологічній редукції – всередині утворюється порожнеча, в якій і може виникнути смисл, проникнувши з «нічого».

Твір живопису починає цікавити лише як чистий, позбавлений просторової та історичної прив'язки феномен. Живопис уособлює втілення феноменологічної редукції: зображення постає очищеним від зайвих «інформаційних шумів» візуальним концентратом, який відкриває чисту свідомість – компоненти досвідної свідомості та феномени її психічного життя перестають бути предметом уваги. Про це свідчить відсутність обізнаності як у стилі / напрямку, так і контексті створення роботи, зате виразними стають параметри інтроспекції та факти переживання індивідуального досвіду, не пов'язаного безпосередньо зі зображенням. Така модель сприйняття властива дитячому, не обтяженому культурним досвідом та спеціальним мистецьким знанням, сприйняттю.

Тактику такого сприйняття намагався розтлумачити М. Гайдеггер на лекції «Ідея філософії та проблема світогляду» 1919 року, де наводив унікальний аналіз переживання мислителем простої дерев'яної кафедри в університетській аудиторії – в якості коричневих поверхонь, ящика, плітви і, врешті, як академічної трибуни [5, 140–141]. Гайдеггер поставив за мету зрозуміти, що є «первинною установкою» сприйняття навколишнього світу, не зіпсованою «теоретичною установкою» (яка вже давно увійшла в матрицю людської свідомості та заважає бачити світ, визначаючи його образ в уяві). У цьому випадку філософ повівся аналогічно до художника, який спонукає публіку за допомогою деструкції семантичного поля (мови), поринути в саму суть того, що реально відбувається і парадоксально перебуває поза «фасадом» очевидного.

Схожий досвід сприйняття інсталяції Дж. Кошута «Один і три стільці», коли ситуація стає винятково тавтологічною. У ній закладене питання – чому саме належить присвоїти онтологічний статус: реальному стільцю, його фотографії, чи опису з енциклопедії. Немає жодних формальних пошуків, здатних потішити око. Навпаки – виникає перцептивний дискомфорт: зір не

стикається з візуальним образом, який міг би спровокувати перехід в уяву, викликати асоціації і повести увагу у світ ідей. Аналогічна ситуація й з безпредметним живописом, що спонукає до концентрації уваги на самодостатності даного моменту сприйняття, поза відсиланнями до будь-чого, швидко призводить до своєрідної депривації зорового органу. Останній – від нестачі візуальної інформації деконцентрується відносно видимих предметів, що стає причиною активізації внутрішнього сприйняття. Це можна порівняти з тим, коли реципієнт опиняється перед білою стіною – його увазі не залишається нічого, окрім як сфокусуватися на самій собі: увага спрямовується на увагу, перцептивне коло замикається і, при належному ступені концентрації, відбувається інформаційний колапс. Відмова від морфології живопису, від прив'язки до ідеї «оповідності» вивільняє колосальну енергію для концентрації на вибудовуванні самодостатнього ситуативного поля, в якому відбувається перцепція, що закарбовується в духовному досвіді учасників інтегративної системи «митець – живопис – реципієнт».

Необхідно відзначити фактор часу, який особливо важливий при контакті реципієнта з твором. Він спочатку бачить просто зафарбовану поверхню, потім – фактуру, колірні нюанси. Це не зчитування тексту твору, задуму, закладеного художником – як при першій розглянутій стратегії, а унікальний прожитий досвід. Коли технологія збігається з елементами живописної структури, коли чуттєве перебуває у складній єдності з концептуальним, важливим стає не розуміння, а співбуття. Структура об'єкта впливає на умови безпосереднього чуттєвого досвіду, в якому беруть участь поверхня живопису, погляд і час, який інвестовано у тривалість співпереживання часу створення живопису, історія якого «записана» на його поверхні або «в часі» живописних нашарувань.

Відповідний процес часто відбувається при сприйнятті абстрактного живопису. Не містячи міметичних компонентів, твір провокує реципієнта до звернення у власний внутрішній світ – до інтроспекції, медитативного стану, викликає переживання індивідуального досвіду, не пов'язаного безпосередньо

із зображенням, а також, порівняно із фігуративним живописом, спричиняється до інших змін в емоційному стані. При дослідженні цілеспрямованого впливу структурних особливостей живопису на психіку суб'єкта основна увага приділяється структурі твору, характеру її впливу на глядача, який в окремих випадках переростає у катарсичний ефект чи інший психофізичний стан. Смысл задається не автором і не реципієнтом, а винятково структурою самого художнього повідомлення. Самоідентифікацією живопису тут виступає саме метод ненаративності. Центральним є живопис: його структура – форма, мова, яка й визначає основні модули реакції реципієнта – як раціональної, так і емоційної. Сам чуттєвий матеріал фарбових нашарувань надає суб'єкту перцептивну інформацію у формі певних характеристик сприйманого об'єкта (перцептивний образ); це формальні компоненти твору, його структура – лінії, кольорові плями, пропорції і т. д. Актуалізується експресивність подачі, колорит, характер ліній. Редукуючи різноманіття і складність форм до найпростіших плям у абстрактному живописі, митці проблематизують закони структурного сприйняття стосовно того, як нейродинамічна конфігурація силових полів і ліній укладається в людини у мозку в цілісний образ зримої дійсності.

У випадку, якщо живопис є записом мінливого процесу у свідомості автора за час його творення – він утримує увагу і справляє сильне враження. Водночас колір може виступати втіленням інформативної енергії в абстракції. Вона сприймається «внутрішнім баченням», а це потребує певних духовних зусиль від реципієнта в момент зустрічі його свідомості з наповненням полотна художньою інформацією.

Існує властивість окремого живопису, при спогляданні якого погляд ніби провалюється в певну порожнечу, в досвід нерозуміння, що утворює в суцільному часовому потоці такі собі прогалини, «діри», коли реципієнт втрачає відчуття часу. На думку Жака Лакана, в об'єкті споглядання існує «сліпа пляма», певний нефіксований центр, який він називає «поглядом» [3, 113]. «Погляд» не належить суб'єкту. Це не спрямованість погляду, а швидше незрима принада самого твору. В лаканівському сенсі око, що розглядає

живопис, належить суб'єкту, в той час як погляд – твору; він втілює сліпу пляму в полі видимого, і з цієї точки зору об'єкт завжди вже «дивиться» на суб'єкта. У «погляді» суб'єкт втрачає свою самість, входить у *несвідому основу свого існування*, відмовляючись від усього зовнішнього – соціальності, знання і рефлексуючого «я».

Важливим є те, як формуються механізми візуальності, як створюється простір, спільний для живопису і для людини, включеної в нього. І це не споглядання «прекрасного» об'єкта», а продукування ситуації, щоразу унікальної для спостерігача. Видиме – лише частина цієї схеми перетинів між живописом і реципієнтом. Мова йде про *поверхню* – точку перетину речі та простору. Поверхня – лексема амбівалентна. Версія «*присутності*» вводить нові правила бачення. Поверхня не ховає нічого, за нею немає «глибини», в яку потрібно проникати. Вона породжує невидиму структуру ситуації, що віддаляється від загального смислового поля. Поверхня – гранична зона, що існує між тілами як точка їх зустрічі. Таку граничну зону французький філософ Моріс Мерло-Понті назвав «плоттю світу», яка повністю не належить ані суб'єкту, ані зовнішньому світу [4, 181].

З іншого боку, для шукача «*значень*» поверхня – та межа, крізь яку потрібно проникнути для того, щоб сягнути певної глибинної інформації, прихованої автором. Така постмодерністська ігрова версія догоджає більш-менш освіченому глядачеві, реципієнту-досліднику, який цікавиться суспільними культурними процесами, а результати своїх зацікавлень зазвичай застосовує при інтерпретації живопису. Для цього необхідна певна теоретична база.

Невпинні зміни відбуваються в естетиці візуальності, яка моделює гіперреальність – нескінченну множину візуальних симулякрів, відкритих конструкцій, хаотична неоднозначність яких утворює ефект «мерехтіння смислів», розмивання кордонів між реальним та уявним.

Список джерел:

1. Аронсон О. Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия). Москва: Новое литературное обозрение, 2007. 384 с.

2. Гумбрехт Г. У. Продукування присутності. Що значення не може передати. Харків : IST Publishing, 2020. 192с.
3. Лакан Ж. Четыре основные понятия психоанализа. Семинары: Книга XI (1964). Москва: Гнозис, Логос, 2004. 304 с.
4. Мерло-Понти М. Видимое и невидимое. Минск: Логвинов, 2006. 400 с.
5. Сафрански Р. Хайдеггер: германский мастер и его время. Москва: Молодая гвардия, 2005. 614 с.
6. Csikszentmihalyi M. Implications of a Systems Perspective for the Study of Creativity. *Handbook of Creativity* / ed. R. J. Sternberg. New York: Cambridge University Press, 1999. P. 313–335.
7. Kemp W. The Work of Art and its Beholder: The Methodology of the Aesthetics of Reception. *The Subjects of Art History: Historieal Subjects in Contemporary Perspectiue* / ed. M. A. Cheetham, M. A. Holly, K. Moxey. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. P. 180–196.
8. Sontag S. *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Picador, 2001. 312 p.