Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України
Волинський національний університет імені Лесі Українки

На правах рукопису

КАНДЗЮБА МАРІЯ ОЛЕКСАНДРІВНА

УДК:7.011:168.522(043.3)

КРИЗА АВТЕНТИЧНОСТІ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

26.00.01 – теорія та історія культури (культурологія)

Дисертація
на здобуття наукового ступеня
кандидата культурології

Науковий керівник:
Головей Вікторія Юріївна
кандидат історичних наук, доцент

Луцьк – 2011

ЗМІСТ

ВСТУП 3

РОЗДІЛ 1. Методологічні засади дослідження автентичності мистецтва . . .14

1.1. Історіографія проблеми художньої автентичності. 14

1.2 Експлікація художньої автентичності мистецтва в умовах постсучасної культури. 41

Висновки до розділу 1. 57

РОЗДІЛ 2. Художня автентичність мистецтва у сутнісних вимірах культури 59

2.1. Онтичні адеквації художньої автентичності мистецтва. 59

2.2. Онтологічні адеквації художньої автентичності мистецтва. 86

Висновки до розділу 2. 104

РОЗДІЛ 3. Трансформацяя парадигми художнього в контексті сучасної культури. 106

3.1. Індустрія культури в контексті кітчевих вимірів моди. 106

3.2. Симулятивно-ігрова природа сучасного мистецтва. 127

3.3. Мистецтво і техніка: художня автентичність в контексті віртуалізації культури. 147

Висновки до розділу 3. 165

ВИСНОВКИ 167

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ. 173

ВСТУП

Актуальність теми дослідження визначається специфікою культурної ситуації в Україні та світі, яка характеризується небувалою поліфонією різноманітних художніх напрямів та суперечливістю спроб їх теоретичного осмислення. Стрімкий технічний розвиток культури, комп'ютеризація та віртуалізація усіх її рівнів, неминуче знаходить відображення в сучасному мистецтві. Витіснення традиційної художньої образотворчості медіальними арт-практиками, які мають симулятивно-ігрову природу, обумовлює пошуки нових підходів до осмислення мистецтва, перегляду методології та парадигми художнього взагалі. В контексті сучасних трансформацій в сфері художнього актуалізується проблема автентичності новітніх образів. Під автентичністю мистецтва мається на увазі міра його культурної зумовленості.

Автентичність мистецтва, за твердженням Р. Інгардена, є його об'єктивною характеристикою, що не залежить від внутрішнього сприйняття реципієнта, а є органічною частиною багаторівневої природи твору. Повнота актуалізації мистецтва залежить від багатьох суб'єктивних та об'єктивних чинників, які однак, не впливають на буття художнього як такого. Так, ряд дослідників переконані, що художня цінність твору – безвідносна, наділена власною самостійною реальністю. Це специфічна характеристика мистецтва, що об'єктивно йому притаманна і синкретично поєднує в собі естетичні, психологічні, моральні і влесне художні аспекти твору, розкриває усю свою глибину в пізнавально-естетичному акті пізнання реципієнта.

Пластична природа мистецтва зумовлює його постійну трансформацію в контексті історико-культурних змін. Впродовж всієї історії розвитку мистецтва його сутнісні виміри ґрунтуються на символотворенні, відсилаючи до його культурних витоків. Особливою радикальністю відзначений злам в художньому, що відбувся на межі XX та XXI століть, і характеризується остаточною десакралізацією мистецтва, відчуженням від онтологічного коріння, традиції, цінностей, від самої людини. Мистецтво втрачає свою

самоочевидність і змушене „виправдовувати власну істинність” (Гдамер Г.-Г.). Культурний простір перенасичений різного роду образами, проблема автентичності яких сьогодні постає особливо гостро. Якщо раніше мистецтво характеризувалося онтологічною вкоріненістю та виконувало репрезентативну функцію, то тепер воно розкручується і тиражується, стає засобом збагачення в поп-індустрії, йдучи назустріч смакам найширших мас глядачів.

Стан сучасної художньої культури характеризується низкою кризових процесів, які набирають все більших масштабів. Руйнуються її традиційні системотворчі зв’язки і закономірності, поступаючись новим, радикально відмінним. Життя людей стає невіддільним від речових чи інформаційних симулякрів, які проникли в усі сфери життєдіяльності людини. Соціальна дійсність продукує у великих кількостях самодостатні образи, симулякри, формуючи з них середовище перебування сучасної людини. Невіддільною частиною сучасного мистецтва є симулятивний аспект гіперреалізму, породження моделей реального без першопричини та без реальності. Симуляція стає формотворчим фактором сучасного мистецтва і лежить в основі його принципової відмінності від класичної художньої традиції.

Зміни в мистецтві пов’язані також із загальнокультурною тенденцією стрімкого розвитку техніки, зокрема комп’ютерної, яка, у свою чергу, зумовила віртуалізацію культури, насамперед, і найбільшою мірою художньої. Науково-технічний прогрес неоднозначний у своєму впливі на культуру. З одного боку, він руйнує те, що здавалось традиційним, з іншого – науково-технічний прогрес у своїй розвинутій фазі робить очевидним багатоманітність форм художньої культури. Новий статус мистецтва зумовлюють саме явища повторення, тиражування, копіювання, репродукування. При цьому змінюється природа і функції мистецького зображення та сприйняття. Зокрема, художня культура в добу технізації стає продуктом не індивідуальної творчості, а масових кооперативних зусиль, які можна зіставити з індустріальним процесом праці, що дисонує із традиційними уявленнями про творчість як містичний акт символотворення, метафізичний процес пошуку Істини та її об’єктивації в

художній формі. Щодо відчуття, мистецький твір стає відомим через своє тиражування (копії), а не оригінал. Автентична реальність мистецького твору перебуває під загрозою зникнення. До того ж, відбувається відтворення не лише єдиного людського типу, але й єдиного ментального стану, позбавленого індивідуальності. Безкінечне тиражування, яке забезпечують значною мірою ЗМІ, реалізує цю можливість і творить симульовану реальність, твориться своєрідна фантасмагорична структура реальності.

Заглиблення в проблематику автентичності мистецтва не можливе без розуміння сучасних культурних умов, в яких народжуються його конкретні прояви. У цьому контексті особливого значення набувають процеси медіатизації та віртуалізації художньої культури, які потребують поглибленого вивчення. Не менш актуальним є культурологічний аналіз моди та кітчу як специфічних феноменів, що мають потужний трансформаційний вплив на мистецьку сферу, витісняючи глибинну онтологію художнього поверхневою знаковістю.

Проблема автентичності мистецтва має глибинну історичну традицію теоретичного осмислення, від зачинателів класики – Платона, (ідея іманентно досконалих форм – ейдосів), Аристотеля (ідея творчості як діяльності); до німецької класичної філософії Г. В. Ф. Гегеля, І. Канта, Ф. В. Й. Шеллінга, романтизму Й. В. Гете, Й. Ф. Шіллера, метафізики художнього Ф. Ніцше, М.Гайдеггера, естетики А. Лосєва, та інших представників класичного дискурсу. Теоретичним підґрунтям аналізу естетичного параметру художньої творчості виступили роботи відомих українських (В. Малахов, Л. Рубан, О.Фортова, О. Павлова) та російських (М. Каган, К. Долгов, М. Лівшиц, В.Бичков, В. Толстих) дослідників. Важливе місце в систематизації уявлень про феномен художньої творчості та художнього мислення займає аналіз творчості в координатах культурного буття, здійснений О. Оніщенко, В.Гузенко, розгляд семантики мистецтва в дослідженні О. Щербаня, а також поліонтичних адеквацій художнього в працях В. Чернікова, О. Поліщук, Г.Вальтера, О.Коннова, Т. Андрущенко та ін.

Аналіз проблеми автентичності мистецтва обумовлений необхідністю виокремлення некласичного культурологічного дискурсу, базові характеристики якого визначені в Х. Ортеги-і-Гассета, який визначає природу художнього процесу як амбівалентну єдність традиційного та нового; поглиблені у метафізиці Ф. Ніцше, де проблематика „нового" в мистецтві постає як фактор якісного оновлення, прорив до Іншого крізь застарілі, позбавлені життя форми. Проблема автентичності мистецтва концептуально поглиблена та розвинута у працях Ж. Дерріда, Ж. Дельоза, які в контексті постмодерного дискурсу наполягають на переосмисленні наявної образності відповідно до актуальних культурних умов, про які йдеться у М.Маклюена, Ф.Джеймісона, Ж. Бодрійяра, О. Іванова, Н. Маньковської, Г.Мєднікової, Г.Чміль, Т. Гуменюк, Л. Левчук, В. Панченко, О. Бабаенко, А.Бичко. Проблема інтерпретації мистецтва, розкриття кризових моментів його автентичності відображена у дослідженнях з семіотики Р. Барта, В.Личковаха, а також в герменевтиці Г. - Ґ Ґадамера.

Розкриття природи художньої автентичності в умовах сучасної культури спонукало автора звернутися до вивчення феномену кітчу, висвітленого в працях В. Воррінгера, К.Грінберга, Ж.Бодрійяра, Т. Гундорової, Н. Міщенко, а також до проблеми моди, дослідженню якою присвячені праці Р. Барта, Ж.Бодрійяра, Ю. Лотмана, Ю. Кавамура, Ю. Легенького, Г. Куц, Л. Ткаченко та ін.

Значно збагатили сучасне розуміння автентичності мистецтва дослідження проблеми художнього статусу віртуальної реальності, розроблені Б. Гройсом, В. Івановим, Н. Маньковською, В. Мотлєвським, С.Хоружим, М. Носовим, О.Чепелик, Г. Чміль, Г. Горячковською, О.Каріною, а також роботи, звернені до поглибленого аналізу понять симуляції та симулякру (Ж. Батай, Ж. Бодрійяр, Ж. Дельоз, В. Бичков, А.Веліканов, Т. Мосенцева).

Заглиблення в проблематику художньої автентичності не можливе без розуміння сучасних культурних умов, в яких народжуються її конкретні прояви. У цьому контексті особливе значення набувають процеси медіатизації

та віртуалізації художньої культури, які потребують поглибленого вивчення. Не менш актуальним завданням є культурологічний аналіз моди та кітчу як специфічних феноменів, що мають потужний трансформаційний вплив на мистецьку сферу, внаслідок чого глибинна онтологія художнього витісняється поверхневою знаковістю.

Відтак, новітні культурні зміни, які зумовлюють трансформацію природи сучасного мистецтва, котра, в свою чергу, загострює кризу опозиції класичної парадигми та некласичних теорій осмислення його автентичності. Гетерогенний характер актуального художнього простору характеризується необхідністю формування відповідного теоретичного дискурсу, який би синтезував традиційний підхід до вивчення мистецтва з новими критеріями визначення його автентичності, даючи можливість адекватного, цілісного осмислення сучасної художньої дійсності.

Наявність вагомих теоретичних досліджень проблематики автентичності мистецтва зумовлює необхідність їх систематизації та узагальнення. Ми вважаємо за доцільне виокремити три дискурси художньої автентичності: класичний, що об'єднує теорії онтологічного статусу автентичності мистецтва, некласичний, зосереджений на іронії класичної традиції, а також посткласичний, що синтезує в єдине ціле опозицію „класичне – некласичне" дискурси і знімає суперечність між ними.

Попри те, що у вітчизняній культурології існують дослідження, що стосуються розвитку мистецтва, його зв'язку із культурним горизонтом тощо, проте належного висвітлення сучасний стан автентичності мистецтва не отримав. Ознаки кризи традиційних основ мистецтва, а також дослідження причин, умов трансформацій художньої сфери, які з'ясовуються в дисертації, зумовлюють її новизну, а також важливість теми для вітчизняної науки.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження є складовою частиною комплексної науково-дослідної роботи кафедри культурології та менеджменту соціокультурної діяльності Інституту соціальних наук „Концептуальні засади оновлення змісту

культурологічної науки та освіти України", що входить до тематичного плану науково-дослідної роботи Волинського національного університету імені Лесі Українки „Теоретико-методичні засади світоглядної освіти молоді", затвердженого наказом Міністерства освіти і науки України від 22 липня 2009 року, протокол № 686 (державна реєстрація № 0110U000023). Дисертаційне дослідження виконане в межах тематичного плану Тему дисертаційного дослідження затверджено Вченою радою Волинського національного університету імені Лесі Українки (протокол № 7 від 28 лютого 2008 року).

Мета дисертаційної роботи полягає в культурологічному аналізі проблеми автентичності сучасного мистецтва в умовах кризи традиційних вимірів культури.

Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

- розкрити суть поняття автентичності мистецтва та проаналізувати історіографію проблеми;
- дослідити культурну обумовленість автентичності мистецтва на онтичному рівні;
- визначити специфіку онтологічного виміру автентичності мистецтва;
- проаналізувати роль моди та значення кітчу в сучасній художній культурі;
- висвітлити симулятивно-ігровий аспект сучасного мистецтва;
- визначити ознаки кризи автентичності мистецтва в умовах технізації та віртуалізації культури.

Об'єкт дослідження – сучасне мистецтво у його сутнісному актуальному художньому вираженні.

Предмет дослідження – криза автентичності сучасного мистецтва в контексті актуальних культурних трансформацій.

Теоретико-методологічна основа дисертаційного дослідження. Наявність вагомих теоретичних досліджень проблематики автентичності мистецтва зумовлює необхідність їх систематизації та узагальнення у дисертаційному дослідженні виокремлюється три основних дискурси

художньої автентичності: класичний, що об'єднує теорії онтологічного статусу автентичності мистецтва, некласичні культурологічні теорії, зосереджений на критичному переосмисленні класичної традиції, а також посткласичний, що синтезує два попередніх дискурси і знімає суперечність в опозиції „класичне – некласичне". Аналіз фундаментальних досліджень проблеми автентичності мистецтва, які стосуються його онтологічної природи, онтичного рівня реалізації, дозволяє з'ясувати найзагальніші рівні буття художнього та його смислові координати. На основі праць Г.В.Ф. Гегеля, І. Канта, Ф. Ніцше, М.Гайдеггера, А. Лосева, Р.Інгардена, Г. – Ґ. Ґадамера ми виявляємо онтологічну вкоріненість мистецтва, його глибинне традиційне підґрунтя. Праці Ж.Бодрійяра, Ф. Джеймісона, В. Гора, Б. Гройса, В. Іванова, Н.Маньковської дозволяють з'ясувати симулятивні грані мистецтва в умовах постсучасної культури. У вітчизняній філософсько-культурологічній думці з досліджуваної проблеми варто відзначити теорію сучасного мистецтва Г.С.Мєднікової, аналіз постмодерних адеквацій культури С.В. Куцепал, естетичні концепції моди Ю.Г. Легенького, дослідження ролі медіа в сучасній культурі Я.Д. Пруденко, соціокультурний зріз проблеми естетичного Т.І.Андрущенко.

Тема дослідження та його завдання зумовили використання наступних загальних та спеціальних методів дослідження. Спираючись на системний метод, ми виявляємо тісний зв'язок трансформацій у сфері мистецтва із загальнокультурними процесами. Метод компаративізму, використаний при з'ясуванні особливостей уявлень про мистецтво в межах класичної та некласичної парадигм, дозволяє зіставити обидва підходи і проаналізувати трансформацію уявлень про художню автентичність, оцінити специфіку буття мистецтва в умовах сучасної культури. Дослідження буття мистецтва на онтичному та онтологічному рівні в контексті його актуального функціонування в умовах сучасної культури спирається на конкретно-історичний, герменевтичний та феноменологічний методи. Аналіз знаково-симулятивної природи моди і кітчу зумовив звернення до семіотичного методу

дослідження. Загальнотеоретичною базою дисертаційного дослідження є загальні принципи систематизації та узагальнення досліджуваної проблеми.

Крім того, в дисертації використані спеціальні методи наукового дослідження, зумовлені специфікою об’єкта та предмета дослідження, зокрема йдеться про зіставлення класичної методології, у контексті якої розглядається трансформація сутності мистецтва й історія її теоретичного осмислення, та некласичної в контексті аналізу постмодерних арт-практик, медіатизації та віртуалізації художньої культури. Зіставлення класичної та некласичної парадигм сприяє глибинному теоретичному осмисленню сутності художньої автентичності та особливостей її багатоманітних проявів в сучасній культурі. Пластична природа художньої автентичності, її невпинна трансформація в мінливих умовах культури, потребує адекватного осмислення. В контексті вивчення автентичності художнього в умовах сучасної культури доцільним є зіставлення класичної та некласичної концепції художнього.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що вперше здійснено комплексний культурологічний аналіз проблеми автентичності мистецтва, співвідношення класичного та некласичного підходів до її осмислення. Зміни, що відбуваються в сучасній культурі призводять до якісних трансформацій самої природи мистецтва, його онтичних та онтологічних параметрів, що призводить до кризи традиційних уявлень про автентичність мистецтва і становленню її нових критеріїв. Наукова новизна дисертації конкретизується в таких положеннях, що виносяться на захист:

Вперше:

– здійснено концептуалізацію поняття автентичності мистецтва через зіставлення класичної парадигми, що декларує центрування художньої культури навколо метанаритвів, та некласичного трактування художньої автентичності, суть якого в децентрованості, багатоманітності і різновекторності, а також їх діалектичний синтез у постклассичній парадигмі, що репрезентує смислову амбівалентність класичного та некласичного дискурсів та їх безпосередню спадкоємність;

- систематизовано істотні виміри автентичності мистецтва та особливості її трансформацій. Онтичні адеквації мистецтва відображають його художню своєрідність, репрезентують ціннісні засади культури, а також корелюють з онтологічним ядром мистецтва, вираженим у концепті „художнього”, що виражає глибинну буттєву вкоріненість мистецтва. Технізація та віртуалізація культури зумовили специфіку трансформацій художньої автентичності в бік симулятивності, що ми визначаємо як симптом кризи автентичності мистецтва;
- обґрунтовано сутнісні виміри художньої автентичності мистецтва. Класичне розуміння автентичності мистецтва ґрунтується на як міри істотності, онтологічної укоріненості художнього твору в контексті зіставлення класичної та некласичної парадигм автентичності мистецтва. Виявлено, що міра автентичності мистецтва визначається його причетністю до традиції, історико-культурною спадкоємністю, що імпліцитно присутня в творі на різних рівнях;
- досліджено специфіку феномену моди як невід’ємної частини актуальних художніх процесів. Мода функціонує на стику художньо-естетичної, ринкової та симулятивної координат культури, яскраво ілюструючи кризові наслідки їх взаємодії. Утворюючи замкнену систему продукування та циркуляції порожніх знаків, актуальність та значущість яких носить симулятивний характер, мода сприяє зростанню масштабів загальнокультурного процесу знеособлення, уніфікації мистецтва;
- здійснено культурологічний аналіз кітчу в контексті розвитку сучасного мистецтва. Амбівалентна природа кітчу зумовлює його поліонтичні адеквації. Функціонуючи як в ринковій, так і в художньо-естетичній сфері кітч розмиває межі між об’єктивною та художньою реальністю, мистецтвом та явищами позахудожнього характеру, внаслідок чого ускладнюються, вкрай суб’єктивізуються критерії автентичності мистецтва, що, зрештою сприяє кризі останньої.

Уточнено:

- причини актуалізації проблеми автентичності мистецтва, пов’язані із новітніми культурними трансформаціями, зокрема, про фактори технізації, віртуалізації, а також про ринкові умови функціонування культури, в тому числі художньої, що радикально трансформують природу мистецтва;
- експлікацію категорій „художнього”, „автентичності” та „симуляції”, що функціонують в тісній взаємодії в лоні сучасної культури і складають основу актуальних арт-практик;

Одержали подальший розвиток:

- ідея взаємодії класичного та некласичного дискурсів і їх наступність з метою виокремлення посткласичної парадигми автентичності мистецтва, яка демонструє спадкоємність поглядів та синтезує опозиційні теорії;
- концепт віртуалізації, який розглядається амбівалентно: з одного боку, як загроза втрати мистецтвом матеріального буття твору, а відтак, і одного з традиційних вимірів його автентичності, з іншого, як розширення поліонтичних адеквацій сучасного мистецтва, тобто, як заміна унікального матеріального буття твору віртуальною множинністю;
- концепт симулятивності в дусі суперечливих декларацій класичної парадигми та некласичних культурологічних теорій, що зосереджує у собі як небезпеку витіснення його символічної природи, так і безмежну творчу потенцію ризоматичного розгортання на якісно новому образно-смисловому рівні, набуття поліонтичних адеквацій.

Теоретичне та практичне значення отриманих результатів роботи полягає в тому, що здійснений культурологічний аналіз художньої автентичності і напрацьовані теоретико-методологічні матеріали дисертації актуалізують низку проблем, неоднозначних феноменів і тенденцій в сучасній художній культурі, які можуть стати предметом подальших досліджень проблеми симуляції в мистецтві, віртуалізації художнього та ін. Практичне значення дисертації полягає у тому, що її результати можуть бути використані

при вивченні курсів культурології та сучасної культури в цілому, сучасної філософії мистецтва, естетики.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є оригінальною роботою. Висновки та положення наукової новизни отримані автором самостійно.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертаційного дослідження обговорювались на методичних семінарах і на засіданнях кафедри культурології та менеджменту соціокультурної діяльності Волинського національного університету імені Лесі Українки. Окремі положення та висновки знайшли своє відображення у доповідях на наукових конференціях а саме: на Міжнародних науково-практичних конференціях студентів та аспірантів „Волинь очима молодих науковців: минуле, сучасне, майбутнє" у Волинському державному університет ім. Лесі Українки (м. Луцьк, 2007 – 2009 рр.); Міжнародних наукових конференціях „Дні науки філософського факультету" Київського національного університету імені Т.Г. Шевченка (м. Київ, 2009, 2011 рр.); Міжнародна конференція студентів та аспірантів „Тіло і Схід" Ягеллонського університету (Краків, 15 жовтня 2010 р.); Третій Російський культурологічний конгрес „Креативність в просторі традиції та інновації" Російського інституту культурології (м. Санкт-Петербург, 27 – 29 жовтня 2010 р.) та ін.

Публікації. Основні положення та висновки дисертації викладені у 12 одноосібних працях автора: з них 5 надруковані у фахових виданнях, 7 – тез доповідей на науково-практичних конференціях.

РОЗДІЛ 1

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ АВТЕНТИЧНОСТІ МИСТЕЦТВА

1.1. Історіографія проблеми художньої автентичності

Історія осмислення феномену автентичності художнього твору має глибинну традицію. Початкове значення поняття „автентичний" сформувалось в контексті практики копіювання творів мистецтва. Даний термін застосовувалося найбільшою мірою до матеріалів, які використовував художник, в контексті адекватності створеної копії оригіналу. Варто відзначити, що у західноєвропейській художній традиції та мистецтвознавчій думці поняття „копія" означає імітацію того чи іншого твору, створену не її автором а третьою особою.

Критерії автентичності мистецтва в епоху Античності формувались в межах міметичної концепції мистецтва. Наслідування природної краси, космічної гармонії як ідеального прообразу складали сферу визначення критеріїв художності в античності. Так, за Платоном, художник, з одного боку, відчужений від істинної реальності, світу ідей, наслідує лише їх тіні – сприйняті і реалізовані у певних формах наріжні засади людського буття. З іншого, філософ стверджує позараціональну, божественну природу художньої творчості як містичного акту, озаріння.

Крім того, він вперше піддав сумніву саму міметичну естетичну концепцію, застерігши, що „необхідно зберігати обережність стосовно суджень щодо подоби як до досить слизького виду явищ" [197, с. 141]. Філософ розрізняє два види мімесису як мистецтва творення образів та продукування „привидів", подоб, утворюючи мистецтво обману. Платон розкриває діалектику буття та небуття художньої образності в контексті міметичної творчості. „Буття" та „інше", репрезентовані в мистецтві, нерозривно пов'язані між собою і пронизують своєю суттю усе суще.

Арістотель вбачав у художньому здійснене естетичне. На його думку, митець накопичує, групує, загострює виразність і формує узагальнений образ явищ оточуючого світу. Сформульований Арістотелем ідеал мистецтва як трагічної колізії, момент катарсису як особливої кульмінації сприйняття твору репрезентує специфічну грань художнього як активну діяльнісну потенцію, котра породжує в людях потужні „зацікавлені" переживання і очищає їх від низьких пристрастей. Підкреслюючи своєрідність художньої реальності, Арістотель ставить питання про співвідношення правди і правдоподібності в мистецтві. По суті, філософ торкається проблеми діалектики репрезентації та симуляції в сфері художнього. Правдоподібність виникає як результат майстерного копіювання дійсності, всього, що існує поза мистецтвом. Правда має глибинне онтологічне коріння і стосується сутнісних вимірів мистецтва. Вона є особливим художнім смислом, сутнісним вираженням дійсності, репрезентацією її найбільш значущих граней. Правдоподібність належить до зовнішніх характеристик твору і виражає міру адекватності художнього образу його первообразу. Відтак, міметична природа мистецтва не зводиться до простого впізнавання відображених у творі явищ об'єктивної реальності, а полягає у розкритті їх прихованих смислів та зв'язків.

Смислове поглиблення проблеми художнього в контексті міметичної естетичної концепції здійснює Плотін. Філософ, передусім, виводить сутнісні виміри художнього за межі фізичної дійсності. Мистецтво, за Плотіном, як і все суще, є результатом еманації Єдиного на різі рівні буття. Сутнісні виміри мистецтва, на його думку, характеризуються не лише репрезентацією світової першосутності, а є своєрідною діяльнісною, активною потенцією преображення світу, формою сходження до Єдиного. Сутність художнього, на переконання філософа, полягає у єднанні трансцендентного та іманентного начал завдяки замкненій системі-циклу об'єктивації Єдиного в чуттєвій формі мистецтва та зворотній процес виходу на Абсолют в процесі сприйняття. Зосередження на метафізичній природі мистецтва стало основу середньовічної художньої парадигми і християнського світогляду.

Антична естетична парадигма ґрунтується на принципі мімесису, наслідуванні та адекватній репрезентації істинної природи, світу ідей, граничних сутностей людського буття. У цьому контексті копія та оригінал є вираженням єдиного змісту, відсилають до однієї реальності-первообразу. На даному етапі реалізації художньої автентичності мистецтва співвідношення оригінал – копія характеризуються смисловою тотожністю. За таких умов репродукування артефакту позбавлене негативного пафосу по відношенню до оригіналу. Головною метою створення копії з часів античності вважалося наслідування зразку, кількісне примноження оригіналу, розповсюдження уже створеного, наближенн" артефакту до реципієнта. Відтак, сама ідея копіювання як механічного відтворення в традиційних культурах, де слідування абсолютному зразку, репрезентація трансцендентного становить саму суть творчого акту, позбавлена актуальності і прирівнюється до самої творчості.

Середньовічне мистецтво повною мірою розкриває онтологічні та метафізичні виміри художнього. Мистецтво виступає в якості певного посередника між людиною і Богом, об'єктивацією, уречевленням Слова, з яким Господь звертається до людей і, водночас, слово віруючих, спрямоване до Абсолюту. Однак, на думку Фоми Аквінського, мистецтво є значно багатшим за все те, що здатне виразити слово, адже художнє начал не зводиться до сукупності наявних знань про світ. Художнє вкорінене в сутність речей, сягає трансцендентної сфери. Критерій художнього в цей час – відповідність чуттєвого образу християнській догматиці. В мистецтві, як і в обряді, жоден предмет постає не „річчю-для-себе", а своєрідним символом, репрезентацією незримого, вищої реальності. Тому середньовічне мистецтво характеризується не лише культурною зумовленістю, існуванням на онтичному рівні, а наділений певним вищим сенсом. Перелік символічних предметів постійно розширювався, однак смисл символів як зримої подоби незримого за ними зберігався

В умовах формування художньої культури середніх віків суб'єктивне начало в релігійному мистецтві набуває відчуженої форми божественної іпостасі і „ефективність" художнього, сила зумовленого ним хвилювання є

частиною релігійного почуття, священного трепету, містичного споглядання, літургії, при цьому, звісно, ніколи не ототожнюється з ним. Канонічність іконопису, специфічність тлумачення авторства як посередництва між іманентним і трансцендентним, виявило глибинні метафізичні рівні автентичності мистецтва. У цьому контексті проблема авторства, співвідношення копії та репродукції втрачають актуальність. Визначальним є означуване, означник – другорядний.

В період раннього Відродження мистецтво зберігає свою символічну ауру, поєднуючи у собі два значення: світське та сакральне. У полотна на релігійну тематику проникають окремі реалістичні деталі. Світське мистецтво сформувалось завдяки „поступовому вторгненню в сферу релігійного духу наукових запитів та інтересу до класичного спадку, які набували тепер все більшого значення для художника" [60, с. 188]. Художня реальність епохи характеризується поєднанням протилежностей: виникає „з одного боку, сильне бажання спіритуалізувати чуттєве, з іншого – втілити духовне; з одного боку, обожнити людське, з іншого – спустити на землю божественне" [133, с. 59]. Ренесансні митці переосмислили художній спадок античності крізь призму християнського світобачення та гуманістичної філософії, утворивши особливий синтез запозиченої та переосмисленої крізь призму християнсько-гуманістичного світогляду форми та власного ідейного духовного наповнення, піднесли проблему співвідношення оригіналу та репродукції на якісно новий художньо-естетичний, творчий рівень.

В творчості ренесансних митців втілені принципи епохи Відродження, пов'язані, передусім, із ідеєю безмежності можливостей людини, звеличення індивідуальності, єдність законів розвитку людини та природи тощо. Мистецтво у цьому контексті, постає особливою сферою зосередження багатоманітності навколишнього світу. „в найповніших визначеннях мистецтво характеризувалось як удосконалення природи або прагнення перевершити творчу активність Бога… Поет – це другий Бог" [60, с. 201]. Суб'єктивна творчість як рукотворна інтерпретативна копія кинула виклик божественному

творінню. Міметична естетична концепція не передбачала формального копіювання речей, а мала на меті репрезентацію ідеального, абсолютного в образі. Іншими словами, художнє бачення ренсансного митця має духовну природу, полягає у баченні ейдетичної сутності явищ. З іншого боку, сам художник „ніколи не повинен наслідувати манеру іншого художника, тому що в такому випадку його не можна буде назвати дітищем природи, – він буде тільки її внуком" [60, с. 194]. Так, ренесансна художня парадигма розглядала проблему художнього в контексті досконалості технічної майстерності митця, його професійності, своєрідності поетики твору тощо.

Культурні трансформації Нового часу суттєво позначились на розвитку художньої парадигми та формуванні теоретичної концепції художнього в класичній естетичній парадигмі. Остаточна секуляризація та раціоналізація суспільного життя, стрімкий розвиток наукового знання, зростання технічних можливостей людини, розвиток ринкових відносин та масового виробництва спричинили суттєві сутнісні трансформації в мистецтві та його осмисленні.

Еволюція осмислення художнього пройшла шлях від ствердження цінності чуттєво-пластичної досконалості до пріоритету знаково-символічного аспекту в середньовіччі, від пошуків утопічної краси ідеального світу Відродження до культу імпульсивності і надмірності бароко, від канонічної рівноваги класицизму – до метафоричної заглибленості романтиків. Здобувши мету в самому собі, мистецтво набуло потужної культуротворчої потенції. Звільнивши художнє від зовнішньої зумовленості, естетика романтизму ствердила його самоцінність і онтологічну значимість.

Виходячи з ідеї самоцінності мистецтва німецький філософ І. Кант поглибив рефлексію художнього діалектикою „доцільності без цілі". Звідси дослідник сформулював дефініцію судження смаку як суб'єктивної здібності, що опирається на глибинні об'єктивні засади буття, які не піддаються понятійному вираженню, однак мають всезагальний характер (тобто притаманні всьому людству) завдяки своїй вкоріненості в свідомості. Художнє в мистецтві, на думку Канта, поєднує бінарні опозиції буття – ідеального та

реального, емоційно-чуттєвого та інтелектуального, теоретичного та практичного, свободи ті необхідності. Щодо художньої автентичності, філософ довів залежність її природи як від судження смаку, так і культурного контексту, в якому формується особлива художня мова, що встановлює власні, щоразу нові критерії. Відтак, художнє характеризується сутнісною пластичністю своєї природи, незавершеністю, невпинним наповненням новими смислами, є безконечним вираженням в конечному.

Слідом за Кантом, представник німецької філософії Ф. В. Й. Шеллінг підкреслив смислову безмежність художнього як його найбільшу цінність. В мистецтві зосереджені глибинні основи буття людини, що визначають його гуманістично-преображуючу роль. Емоційно-чуттєва напруга художнього образу викликана не лише його формальною виразністю, а символічною сутнісною глибиною, що має всезагальний характер. Мистецтво є цілісною пластичною системою, що зазнає постійних трансформацій. Усі його види, роди та жанри внутрішньо пов’язані між собою, є різними гранями художнього. У Шеллінга художнє – це метафізичний смисл мистецтва, його внутрішня необхідність. Мистецтво є еманацією абсолютного, являє його прекрасну природу в художньому образі, у котрому долаються бінарні опозиції буття. Поняття краси, виведене з розуміння абсолюту у мислителя співпадає з художнім взагалі. Краса, – переконаний він, – не є лише загальним чи ідеальним поняттям, не лише реальним явищем. Краса є досконалим взаємопроникненням або воз’єднанням одного та іншого. Краса присутня там, де особливе перебуває у такій відповідності своєму поняттю, що останнє, як безконечне, вступає в кінцеве і розглядається в конкретних проявах. Таким чином, реальне, в якому поняття краси проявляється, наближається до свого прообразу, ідеї, де загальне і особливе перебувають в абсолютній тотожності. Відтак, художнє – міра сутнісної глибини мистецтва як репрезентації абсолюту, на відміну від штучних образів (симулякрів), позбавлених смислової глибини.

Особливе бачення художнього сформували романтики. Романтична парадигма художнього ґрунтується на вираженні глибин людського духу. Вони

наголосили на можливості внутрішньої інтроспекції в творчості, зосередженні на внутрішніх особливостях сприйняття, переживаннях, пристрастях, що мають водночас, всезагальний характер завдяки своїй тотальності та всеохопності. Прагнення суб'єктивізації художнього пов'язане із пошуками сенсу буття через проникнення в метафізику буття, езотерику, містицизм. Осягнення та вираження того, що знаходиться поза сферою фізичної дійсності, можливе лише у пластичній символічній формі, що розкриває глибину явищ лише їй доступними засобами.

Глибинний аналіз проявів художнього здійснив представник німецької класичної філософії Г. В. Ф. Гегель. В основі його бачення досліджуваної нами проблеми лежить твердження про те, що „художня форма – не випадковість, не простий факт історії мистецтва. Вона не залежить від суто суб'єктивної напруги „художньої волі" та суто технічної майстерності художника. Її індивідуальна своєрідність та істинна цінність визначаються якістю самого змісту, взятого у історичному смислі, як реальна сила, що виражає себе у потоці форм, а не як особистий замисел, підтверджене більш чи менш вдалим виконанням" [51, с. 7]. Накопичений мистецтвом досвід втілення максимально виразної чуттєвої форми і прихованого духовного змісту лежить в основі гегелівської концепції мистецтва як ідеального, вираженого в реальному (абсолютної ідеї в чуттєвому інобутті).

Філософ зосередив увагу на тому аспекті художнього, що стосується сфери розкриття духу в мистецтві, адекватності його репрезентації. Він довів, що співвідношення зовнішнього та внутрішнього, що лежить в основі художнього процесу, було неоднаковим в процесі історико-культурних трансформацій. На основі даного бачення дослідник виділив три стадії розвитку художнього, виражених в історичних етапах об'єктивації духу: символічна, класична та романтична. Зміна кожної з них супроводжувалась поступовою втратою глибинного онтологічного змісту мистецтва і зосередженням на зовнішніх якостях твору, його формальних характеристиках, значення яких поступово зростає, витіснивши смислові виміри художнього.

Перший, символічний історико-культурний етап розвитку художнього характеризується втіленням абстрактної ідеї в природному матеріалі, в який вкладається глибинний субстанціональний зміст, що постає у якості значення цих предметів. Недосконаліть символічного образу долається у класичній формі мистецтва, де ідея може досягнути повної відповідності зі своїм образом. „Класична форма створює завершений ідеал і дає нам можливість споглядати його як здійснений" [51, с. 83]. Брак всезагальності ідеї, вираженої у зосередженому на досконалості чуттєвої форми класичному мистецтві, заповнюється на романтичній стадії. Ідея у романтичній формі мистецтва набула особливого глибинного змісту, який виходить за межі класичної художньої форми та її способу вираження. „Світ душі торжествує перемогу над зовнішнім світом і являє цю перемогу у самому зовнішньому світі, внаслідок чого чуттєве саме по собі знецінюється".[51, с. 86]. Предметом романтичного мистецтва є „вільна конкретна духовність, яка у якості духовності повинна постати у явищі внутрішньому духовному оку" [51, с. 86]. Сприйняття художнього твору романтичної стадії виходить далеко за межі чуттєвого споглядання. Йдеться про вищий рівень трансцеденції, де через художній образ реципієнт „знаходить примирення всередині себе самого" [51, с. 86]. Ідея набуває завершеності всередині себе. Естетично осмислені явища дійсності набувають символічної глибини в межах художнього образу. Багатогранний характер ідеї знаходить відображення, адекватну зовнішню художню реалізацію у розмаїтті чуттєвих форм, створених доступними тому чи іншому виду мистецтва художніми засобами.

Гегель вбачав витоки художньої творчості у внутрішній потребі людини розкрити свою духовну природу в художній творчості у символічній формі. Адже будь-яка ідея, виражена символічно, зберігає її багаторівневий характер. „Через мову символів, натяків, мерехтіння нюансів народжується художня реальність, недомовленність та неможливість вираження якої проявляє себе як нерозтрачена енергія" [133, с. 16]. Саме можливість розкриття прихованого, явлення сокритого розкриває аспект природи художнього як енергії

преображення невловимої сутності буття, усієї повноти життя в її ключових символах, граничних моментах.

Картина художньої творчості, що розгорнулась у постегелевський період, характеризується багатоманітністю та строкатістю. Криза соціальних ідеалів створила підґрунтя для найрізноманітніших художніх пошуків, що позначилося на проблемі визначення критеріїв автентичності в мистецтві. Крім того, особливого значення набуває проблема співвідношення оригінал – копія. З одного боку, зростаюча роль індивідуального начала в художній творчості Виникнення можливості технічного репродукування творів мистецтва (а згодом і їх створення шляхом застосування новітніх технологій) зруйнувало відносну рівновагу та смислову рівноправність між ними. Якщо досі оригінал та копія відсилали до одного первообразу, репрезентувало один і той же зміст, то в умовах технічного відтворення мистецтва спостерігається втрата сутнісної глибини твору, його онтологічного коріння та метафізичного виміру.

З моменту виникнення фотографії та в процесі удосконалення її технічних характеристик проблема художньої автентичності твору постає особливо гостро. Поява можливості тиражування в необмеженій кількості фотографічного образу, з одного боку, наближує його до реципієнта, повністю стирає межу між копією та репродукцією і розпочинає епоху тиражування знаків: „продукування померло, хай живе репродукування!” [21, с. 139]. З іншого боку, доступність фотографування для масового споживача, девальвує статус артефакту. Технічні можливості все більше проникають в мистецтво, впливаючи на процес, механізми та засоби його творення і розповсюдження. Технічне моделювання артефакту витісняє репрезентацію, що актуалізує проблему перегляду уявлення про оригінальність. Сьогодні важко відповісти на питання, з механічною копією чи автентичним художнім твором має справу реципієнт. Проблема автентичності мистецтва особливо загострюється в умовах постмодернізму з його дискурсами інтертекстуальності та смерті автора, ідеєю ″anything goes″ та метафізикою децентризмів. Культурні та художньо-естетичні трансформації свідчили про принципово новий етап в

культурі, художньому житті та їх теоретичному осмисленні. Постклассичній естетичній парадигмі притаманні відкриті концепції, вільні від статичної архітектоніки, а також простір для інтуїтивного осягнення художнього.. Натомість у сфері художньої творчості формується механізм симуляції, створення „карти без території" (Бодрійяр). Людина опинилась серед численних репродукцій ідеалів, фантазій, образів і мрій, оригінали яких залишились позаду, чи навіть ніколи не існували. культури різноманітними знаками. Людство вже не в змозі розчистити ці звалища, постсучасна культура стає немічною.

Німецький мислитель Фрідріх Ніцше один із перших в Європі гостро відчув кризу культури і мистецтва. Ніцше проголосив мистецтво основним видом метафізичної діяльності Мистецтво є особливою сферою об'єктивації сущого в усій його повноті та безмежності. Ніцше наголошує на занепаді релігії, моралі та філософії, які уже не містять у собі істину, суще. До буття звернене лише мистецтво. Філософ сформулював основну дефініцію Євангеліє художника: мистецтво – істинне завдання життя, мистецтво – його метафізична діяльність. Ідею метафізики мистецтва розвинув М. Гайдеггер, який доводив, що саме завдяки символічній природі художнього образу людина отримує можливість позбутися аполонічної впорядкованості, структурованості, „посейбічності" і здобути досвід містичного екстазу, вийти на трансцендентний рівень буття. Художнє є знанням про суще, яке направляє кожне вторгнення людини в осередок сущого. Це розкриття сущого як такого, яке здійснюється як знаюче управління творчістю. М. Гайдеггер впевнений, що художнє породжує у людини відчуття наростання сили, відчуття повноти. „Це здатність-піднятися-над-собою, як таке відношення до сущого, в якому саме суще осягається як більше існуюче, багатше, прозоріше та істотніше" [224, с. 103].

М. Гайдеггер визначив ієрархію розкриття сущого в ось-бутті: від його божественної присутності як чистого буття до об'єктивації в чуттєвій формі речі та її художнього образу. У цьому контексті важливим є статус об'єктивації речі відповідно до її сутності і художнього образу даної речі, як наслідування

не наявного чуттєвого існування, а своєрідне повторне створення відповідно до ідеї, „чистого образу" буття. „В прекрасному є та двонаправленість, завдяки якій воно вступає в найбезпосереднішу чуттєву видимість і при цьому підносить до буття: воно є чимось чаруюче-звабливим. Отже, саме прекрасне вириває нас із забуття буття і не дає загаснути нашому погляду, зверненому на буття" [224, с.198].

Слідом за Ніцше, М. Гайдеггер відкидає попередню метафізику в естетиці і ставить перед собою завдання перевернути платонізм. Мислитель намагається уникнути розподілу на трансцендентне та іманентне сформувати цілісну картину художнього як абсолютної матерії мистецтва, створивши таким чином нову метафізику мистецтва. Зокрема, Гайдеггер поставив питання про можливість виходу на глибинні структури буття за посередництвом художньої образності. Якою мірою через художнє переживання можна проникнути в сутнісні характеристики буття? Аналізуючи техніку як будь-який вид майстерності (від давнього. „техне"), мислитель довів, що його сутність не у самому факті „зробленості", а у ви-творенні (переходу від небуття до актуальності). Чотири причини кожної предметної творчості (матеріал, форма, мета і майстер-творець) дозволяють речі з'явитися, „випускають із неіснування і призводять до повноти її явлення" [224, с. 224]. Художнє, таким чином, є виведенням із потаємності у відкритість. Саме алатейя, явлення прихованого, є сутністю художнього процесу, метою його здійснення, „міститься там, де збувається алатейя" [224, с. 225]. Йдеться про співвідношення художньої символіки з сутнісними основами буття. Художнє містить символіку буття, притаманну культурі, в якій твір сформувався. Відтак, лише та форма ви-творення, котра причетна до розкриття істини, здійснюється на метафізичному рівні, може претендувати на статус художнього. Обмеження твору фізичною дійсністю, відсутність онтологічної вкоріненості та присутності „Іншого", зводить його до рівня речі серед інших речей, позбавляючи причетності до сфери художньої автентичності.

В процесі історичного існування твору формується його культурна аура, яка теж є частиною художнього тексту. Про глибинні рівні мистецтва свідчить особливе „мерехтіння аури” (В. Беньямін), через яке „визирає” „Інше” твору. Йдеться про глибинний зв’язок із традиційним корінням, образну багаторівневість у якій здійснюється істина, розкривається приховане. „Аура” – ледь вловимий, тендітний прояв художнього на межі ідеального та чуттєвого. Небезпека її руйнування, „розсіювання”, зумовлена втратою балансу між іманентним та трансцендентними вимірами твору. Сучасну втрату мистецтвом аури Беньямін пов’язує із секуляризацією мистецтва, втратою традиційного коріння і, чи не найбільшою мірою, грубим втручанням техніки в творчий процес. Образ замикається на власній посейбічності, не претендуючи на розкриття істини, перетворюється на гру, фарс, симулякр.

Саме втрата мистецтвом середини по усіх його рівнях, лежить в основі кризи автентичності сучасного художнього процесу, вважає австрійський мистецтвознавець Х. Зедльмайр. Дослідник переконаний, що мистецтво, позбавлене онтологічного коріння, трансцендентного вектору, втрачає свою сутнісну глибину. Мислитель стверджує, що актуальний розвиток мистецтва характеризується поневоленням технікою та культуріндустрією, позбавленими гуманізму образами, голим естетизмом, „аутизмом мистецтва”, його „вигнанням в резервацію” і т.ін. „Навмисно чи ненавмисно стираються межі між красою технічної доцільності та красою мистецтва (яка завжди вкорінена у трансцендентному). Вигнаний із власного нормального стану, наслідуючи Ікара, що піднявся до небес, повністю вільний від предмету, живопис зводиться до рівня монументального паперу для форзацу; він досяг до-мовного, а не над-мовного рівня” [92, с. 108]. Філософ звертає увагу на загострені потреби визначення критеріїв „паростків справжнього” та „бур’яну несправжнього” в умовах культурної мішанки та естетичного хаосу. Зедльмайр наголошує на необхідності збереження символічної природи, сутнісної основи мистецтва, його гуманістичного потенціалу.

Феномен художнього у Зедльмайра близький до поняття гештальту, особливого бачення, що лежить в основі суб'єктивної творчості. В дискурсі гештальту з пізнавального атрактивного інструменту бачення він перетворюється на одну з фігур сили, що формує цілісну картину взаємодії образів, смислів та сутностей. Це сутнісне бачення, яке не може бути статичним. Динаміка об'єкту бачення впливає і на суб'єкт бачення. Наслідком такого суб'єкт-обєкнтого взаємопроникнення є виникнення художнього образу. Гештальт задає однорідність, цілісність художнього простору, у якій розкриваються і постають з усією очевидністю і в усій повноті приховані смисли дійсності. При чому, художнє нехтує надмірною конкретизацією значень, хоч і не зневажає ними при формуванні різноманітних образів і дискурсів. Художнє, таким чином, охоплює весь спектр значень конкретного явища, репрезентуючи його багатогранну сутність у символічній формі.

Проблемі трансформацій природи сучасного мистецтва присвячена „Естетична теорія" німецького філософа Т. Адорно. Він поставив питання про рівновагу у співвідношенні ілюзорного та істинного в сучасному художньому процесі, традиції та новаторства, а також метафізичний вимір сучасного мистецтва. Автор здійснив комплексне дослідження художніх трансформацій, а також культурних та суспільних контекстів, що їх зумовили. У праці аналізується вплив техніки, ситуації ринку, трансформації понять „геній", „оригінальність", основних естетичних категорій та статусу мистецтва в даних умовах. Дослідник переосмислив природу сучасного мистецтва та художнього в умовах постсучасної культури. Він констатує кризові, небезпечні моменти в художньому процесі сьогодні, пояснює закономірність трансформацій і, разом з тим, доводить їх культурну зумовленість. Так, розширення художніх можливостей обертається їх зімлінням у сутнісному аспекті. Взаємоінтеграція художньої сфери з технічною, політичною, релігійною, економічною тощо спричинила суттєві трансформації в його природі. Відсутність трансценденції в мистецтві компенсується різноманітними маркетинговими технологіями і регулярною перформативністю, соціальним функціонуванням. Мистецтво

відмовляється від своєї історії, перетворюючись на вид специфічної розваги. „Оскільки естетична вульгарність недіалектично наслідує інваріанти соціального приниження, вона не має історії…”[4, с. 347]. Творчість стає нижчою на зріст, перетворюється на вид специфічної розваги. Широке коло проблем, охоплених Адорно в „Естетичній теорії”, стало основою для поглибленого осмислення художнього в контексті новітніх культурних змін.

Так, постмодерна естетична парадигма зосереджується на дослідженні окремих аспектів сучасного мистецтва, пов’язаних із трансформаціями його природи. Передусім, йдеться про формування особливого симулятивного простору, так званої „гіперреальності” (Бодрійяр Ж.) та її впливу на усі рівні життя людини, зокрема, на художній процес. Сучасні культурні та художньо-естетичні трансформації французький культуролог Ж. Бодрійяр пояснює, виходячи з поняття симулякрів, специфічних знаків, позбавлених первообразу, котрі формують власну особливу реальність, або, швидше, псевдореальність. Індивід опиняється у штучному, спродукованому середовищі, позбавленого онтологічної глибини. Репрезентацію в художній сфері замінює процес симуляції, який зберігає усі етапи референції, притаманні символотворенню, крім причетності до означника, що визначає його природу. Таким чином, за Бодріяром, сучасний культурний, в тому числі художній, простір характеризується їх симулюванням на усіх рівнях, підміною об’єктивної дійсності гіперреальністю, межа між якими знівельована. „Коли естетичним є все, ніщо більше не є ні прекрасним, ні потворним, навіть мистецтво зникає” [20, с. 12].

Інший аспект природи образу симулякру аналізує французький філософ-постмодерніст Ж. Дельоз його тлумачення симулякру позбавлено негативного пафосу, притаманного бодрійярівській теорії. Саме зв’язок репрезентації і симуляції, символу і симулякру, демонструє відмінність їх природи. Дельоз стверджує, що несхожість, відмінність і невідповідність є серцевиною симулякра, тому його неможливо визначити, порівнюючи із копією, або застосовуючи ті самі моделі пізнання. „якщо у симулякра і є якась модель, то

вона є зовсім іншого характеру – модель Іншого, яка зумовлює внутрішню несхожість" [78, с. 334]. Відтак, симулякр не можна назвати виродженою копією через їх початкову невідповідність. У ньому прихована потужна сила, яка відкидає як оригінал і копію, так і модель та репродукцію. Так, якщо копія породжена шляхом сутнісної спорідненості з Ідеєю, яку репрезентує, то існування симулякру відбувається через „хитрість, агресію, інсинуацію, руйнування; вони йдуть „протии батька", повз Ідею" [78, с. 334]. Звідси, символічна подібність копії з Ідеєю, яку вона репрезентує, є певним естетичним переломленням, преображенням, а відмінність, на якій ґрунтується природа симулякру, є системотворчим ядром децентрованої таким чином системи. „симуляція – це фантазм як такий, це ефект функціонування машинерії симулякра – діонісійської машини. Йдеться про брехню як владу" [78, с. 342]. Відтак, Дельоз наділяє симулякр власною онтологією, яка за причетністю до істини, не поступається символу, копії. Мислитель заперечує тріумф копії та репрезентації над симулякром, проголошений Платоном та Бодрійяром. Він переконаний, що сфера симуляції має власну природу і метафізичну глибинну сутність.

Класичний, посткласичний та постмодерний теоретичний естетичний спадок став основою для формування певної теоретичної традиції історіографії художньої автентичності радянських часів. Особливого тлумачення дана проблема набула в працях російського філософа А. Ф. Лосєва. Він визначив смислові виміри мистецтва та його онтологічні зв'язки. На основі системи „динамічних антиномій" Лосєв сформував чітку картину розгортання і становлення ейдосу, сутнісного ядра художньої автентичності мистецтва, що визначається ним як „явлена сутність". Його становлення, багаторівневе втілення в інобуттєвій сфері породжує стихію вираження. Теорія художнього у Лосєва розгортається за принципом неоплатонівської еманації Єдиного: художнє є проявом певної трансцендентної реальності, який невпинно випромінює смислові енергії. Тобто проблема сутнісних вимірів художнього виведена за межі онтичного рівня. Художнє – найзагальніша, невизначена

категорія. Єдиноможливим вираженням даного феномену є символ, за допомогою якого вираження вперше виходить на рівень зовнішнього прояву. Художнє у цьому контексті проявляється як певна реальність, наділена смислом іншого, буття якого не залежить від об'єктивної дійсності і існує поза нею. У власне естетичній сфері художнє, на думку Лосєва, є рівновагою логічної та алогічної стихії, якій притаманна цілісність, самодостатність та адекватність; на думку філософа художнє є тією інаковістю, яка породила цілісний міф. Характер даного визначення дозволяє охопити основні аспекти розмаїття конкретних форм художньої культури. Смислова предметність художнього виражена цілісно, в усій його повноті та глибині і перебуває в рівновазі із формою, в чому Лосєв вбачав „специфікум художньості", „власне художній рівень" його реалізації (Каган).

Теорія художньої автентичності російського естетика М. С. Кагана ґрунтується на діалектиці сутнісної детермінації мистецтва загальним характером культури, в лоні якої воно сформувалось і власне художнього рівня, який реалізується завдяки розвитку художньої культури, доступними їй засобами. Дослідник відстоює ідею багаторівневої природи художнього, що перебуває у невпинному становленні, зазнає сутнісних трансформацій. Особливу природу сучасного мистецтва автор обґрунтовує зі змінами культурних контекстів, в яких воно визріває, зокрема засобів виробництва. Він вважає, що в умовах автоматичного технізованого виробництва, сучасна річ втрачає художню цінність, а процес її виготовлення перетворюється на відчужене суто механічне виконання робочими чужого художнього задуму. Каганівська критика технізації культури близька до негативного тлумачення мистецтва в добу його технічного відтворення, запропонованого Беньяміном. Оскільки умови виробництва закономірно проектуються і на мистецтво, дослідники наголошують на небезпеці обмеження художньої творчості зовнішнім, формальним проектуванням та конструюванням „в межах уявного, а не істинного творення" [105, с. 398]. Наслідком такого втручання, стверджує автор, є втрата значення для естетичної якості твору його унікальності,

неповторності, „схопленості” у вигляді живого творчого акту” [105, с. 399]. Підставою для недовіри технізації культури є притаманна їй усереднююча, глобалізаційна тенденція, тобто стирання ментальних, національних культурних відмінностей і загальний масовий рух в напрямку технічного вдосконалення. Культурно зумовлена художня автентичність мистецтва опиняється під загрозою зникнення разом із нівелюванням „іншого” в культурі. Філософ вбачає існування художньої автентичності мистецтва лише за умови збереження традиційного культурного коріння, в лоні якого формуються глибинні сутнісні виміри мистецтва.

Комплексне дослідження проблеми художнього як зосередження культурних, глибинних онтологічних смислів здійснює російський філософ В. В. Бичков. Аналізуючи об’єктивні трансформації в культурі, дослідник стверджує початок нового витка в її розвитку, який узагальнює поняттям „пост” і застосовує до усіх сфер культури. „Культура вступила в активну фазу біфуркації – глобального переходу (стрибка) від Культури (з великої літери) до дечого принцово іншого, чого ще не спостерігалось в історії людства” [35 с. 298]. Потужним поштовхом до вказаного переходу, вважає автор, став вибух науково-технічного прогресу, що спричинив сутнісні зміни, передусім, у духовному світі людини, її менталітеті, системі цінностей, в усьому екзистенційному просторі. Особливо яскраво новітні культурні трансформації відобразились у художній сфері: „легіони „просунутих” пост-артистів в усіх видах мистецтва підвели товсту риску під усім традиційним мистецтвом останніх кількох тисячоліть… Художня культура ХХ століття – це експресивний Художній Апокаліпсис Культури” [35, с. 301]. Мистецтву пост-культури, вважає дослідник, притаманне заперечення усіх традиційних цінностей, відмова від власного імені і називає себе арт-діяльністю, арт-практиками, а свої результати – артефактами. Втім, попри радикальний та суперечливий характер „граничних метаморфоз” художньої культури, автор наголошує на їх особливій природі, відмінній від усього попереднього розвитку мистецтва, який вимагає відповідно іншої моделі сприйняття та інтерпретації.

Бичков В.В. припускає, що постсучасна культура, в тому числі художня, перебуває у точці біфуркації, за якою слідуватиме її перехід у новий якісний стан з вищими принципами організації або хаосогенними, ентропійними процесами. Питання в готовності людини до створення і сприйняття нового художнього виміру.

Недовірою до онтологічного статусу „нового художнього" сповнені дослідження російського філософа М. Лівшица. Він переконаний, що природа нового мистецтва – у запереченні старого. Як апологет традиційного мистецтва, дослідник критикує радикальні трансформації в сучасному художньому процесі. У „Феноменології бляшанки" філософ критикує поп-арт як втілення радикального розриву з традицією, руйнування інтимності творчого процесу і т.д. „Масовий характер реклами створює хибні потреби, штучний попит на суспільні фантоми, що замінюють художні твори" [148, с. 432]. Художник страждає від перевантаження готовими формами і прагне нового, не залежно від хааркету цієї новизни. В прагненні подолати омертвіння культури індивід опиняється серед симулякрів абстрактного культу сучасності. В таких умовах втрачає свою преображуючу потенцію і зводиться до формальних, зовнішніх трансформацій. Дослідник переконаний, що створення удаваних художніх цінностей в наші дні настільки спростилось і так далеко відійшло від будь-якої органічної традиції, любовного відношення до мистецтва, тривалого навчання і безпосередньої передачі навиків одного покоління іншому, що подібні „продукти творчостіі" може бути перенесено в будь-яке місце земної кулі. Художня автентичність поступається „штукарству", яке набуває глобальних масштабів і перетворюється на „об'єктивне явище, силу, з якою необхідно рахуватися" [148, с. 466]. Дослідник доводить закономірність та невідворотність новітніх трансформацій в сучасному мистецтві і пояснює їх прагненням нового, яке призвело до руйнування онтологічних вимірів творчості, заміну символічної глибини художнього образу на нічим не заповнену „духовну позиці". Лівшиц порівнює мистецтво як сутнісне відображення загальнокультурних змін з дитиною, яка є результатом виховання

своїх батьків: „ви самі цього хотіли, ви вчили його усіляким дурницям, ви зламали традиції нормального виховання, створені віками благородної праці, наче непотріб, котрий заважає творчій волі” [148, с. 477].

Ряд сучасних філософів, естетиків, мистецтвознавців та культурологів досліджують окремі аспекти проблеми художнього, ті чи інші його прояви. В контексті віртуалізації культури та зважаючи на масштаби її проникнення на усі рівні суспільного життя постає проблема трансформації специфіки художньої творчості в даних умовах. Російський філософ-постмодерніст Д. В. Іванов досліджує віртуалізацію суспільства як „заміщення реальних речей та вчинків образами-симулякрами” [96, с. 7], яке реалізується сьогодні в усіх сферах життя сучасної людини, що дає підстави для вивчення цілісної системи соціокультурних змін на межі XX – XXI століть як процесу віртуалізації культури. Відбувається заміщення глибинних потреб та проявів особистості віртуальним симулякром. Так, закономірно віртуалізується мистецтво. „Включення кліше в будь-які комбінації з побутовими предметами і жестами служать знаками. Які маркують ці комбінації як „художню творчість” [96, с. 55]. Творчість як містичний акт в умовах віртуалізації перетворюється на псевдо художнє „виробництво”. Тепер мистецтво – це проект, „комплекс PR-акцій, в якому втрачається відмінність між рекламою і художніми практиками в їх традиційному розумінні. Образ проекту як естетично, так і економічно превалює над власне його реалізацією” [96, с. 57].

У підміні сутнісної глибини мистецтва презентацією та створенням псевдохудожніх контекстів теорія Іванова близька до концепції Лівшица. Дослідники єдині в тому, що сьогодні контекст, презентація, ефект шоку витісняють смисл, глибину, породжуючи замінники. Проте, якщо у Лівшица йдеться про взаємозумовленість трансформацій в соціокультурній та художній сфері, то Іванов переконує, що не комп’ютеризація життя призводить до віртуалізації культури та суспільства, а навпаки, відсутність трансценденції, онтологічної глибини в індивідуальному житті провокує їх симуляцію гіперреальністю. Саме тому розповсюдження технологій віртуальної реальності

відбувається як „кіберпротезування”, викликане прагненням компенсувати за допомогою ефемерних комп’ютерних образів відсутність соціокультурної реальності. Стає все більш виразною тенденція до спрощення життя по усіх рівнях, його деонтологізація, заміна трансценденції комфортом та зручністю, які розповсюджуються на усі сфери існування індивіда, в тому числі на мистецтво.

У цьому контексті особливе значення мають праці, посвячені проблемі псевдохудожнього. Зокрема, проблемі кітчу в культурі та українській літературі зокрема присвячена монографія української дослідниці Т. Гундорової. У праці здійснено спробу дослідити естетичну природу кітчу та класифікувати його основні прояви і пропонує цікаве бачення ментальної специфіки українського кітчу у вітчизняній літературній класиці та постмодернізмі. Автор пов’язує виникнення даного явища із початком епохи технічного відтворення мистецтва, а сам кітч із підробкою. Однак, кітч має глибшу природу, а його сутність складна та багатогранна і не допускає однозначних оцінок як з приводу ролі та значення кітчу в культурі, так і стосовно хронологічних рамок його становлення та розвитку. Поява можливості технічного репродукування мистецтва, на нашу думку, не стала поштовхом для виникнення кітчу. Його визрівання пов’язане з внутрішніми духовними потребами індивіда, які, відповідно до змін культурного контексту відіграють різі ролі. Можливість створення репродукції технічним шляхом поклала початок тиражування кітчу, трансформувала його природу і створила додаткову сферу функціонування як товару. Втім, побутування кітчу не вичерпується комерційною сферою, характеризується багатогранною природою і не дозволяє ствердних оцінок. Кітч як естетичний феномен є історичним явищем, котре трансформується відповідно до змін у цілісній системі суспільно-історичних умов існування людини. Відтак, кітч на різних історико-культурних етапах існує в різних формах, по різному реалізується у різних сферах культури, внаслідок чого набуває різних значень.

Дослідник ставить під сумнів негативний пафос суджень з приводу даного явища. Німецький теоретик та історик мистецтва В. Воррінгер аналізує сутність кітчу, його природу та трансформацію його культурної ролі. Він обґрунтовує онтологічну потребу людини в кітчу. На основі аналізу проявів кітчу в побуті (у церкві, на кладовищі і т.д.) автор виявляє його щиру сентиментальність, демонструє його як специфічну форму ствердження Блага на індивідуальному рівні. Природа кітчу ґрунтується на ствердженні краси, любові, добра. Його образи впізнавані і прості, що зумовлює його прочитання та прийняття на підсвідомому рівні. „Щирий" кітч, про який йдеться у В. Воррінгера, відрізняється від кітчу „комерційного" культурним контекстом, у якому виникає та існує. Перший звертається до індивідуальності, другий – до мас. „Щирий" кітч потребує об'єктивації значно більше, ніж сприйняття, виконує функцію певної сублімації, натомість комерційний спокушає і зваблює, нахабно і агресивно, оскільки функціонує як ринкова одиниця. Дослідник приходить до висновку, що кітч, не зважаючи на низку прихованих небезпек, існує на рівні історичної пам'яті: „… тільки той, хто у своїй підсвідомості не носить кітчу, нехай першим кине камінь" [40, с. 279.]. Питання лише в дотриманні рівноваги між ним та художнім.

Тісний взаємозв'язок трансформацій мистецтва з культурною динамікою зумовлює пластичний характер художнього. Український філософ, естетик В. І. Панченко у монографії „Мистецтво в контексті кульутри" доводить, що важливою передумовою творчої діяльності є здатність людини проникнути у глибинні рівні культури, що зумовлюють її розвиток. „Людина, що відчуває внутрішній й нерв культури, легко відгукується на її затухання й напруження, звороти і злами, вловлює глибоко приховані взаємозв'язки між різними сферами" [194, с. 5], що зумовлює розвиток смислів та значень художнього. Зі свого боку, художнє є тією сферою збереження історичної пам'яті у символічній формі, що живить вичерпані сили культури, надаючи їй нового імпульсу. Відтак, культурний та художній виміри на онтологічному рівні здійснюють взаємообмін творчими імпульсами, живлять один одного та

надають глибинного змісту. Автор доводить необхідність комплексного дослідження надбань естетики, історії та теорії мистецтва із загальним культурним контекстом, в якому відбувається художня творчість, із специфічними для кожної епохи умовами і формами культурного життя та художнього процесу.

Так, існування мистецтва в умовах ринку, визначається не онтологічно сформованим стилем, а модою. На переший план в мистецтві виходить його ігровий аспект. Однак, тут варто відзначити амбівалентний характер гри. Йдеться про співвідношення ″play – game″, яке лежить в основі ігрової сутності мистецтва. З одного боку, концепт ″play″ може інтерпретуватися в класично-романтичному дусі, онтологізуючи її як сакральне дійство. Так, гра від самого початку існування мистецтва є невідємною частиною його внутрішньої природи. Проблема ігрових вимірів мистецтва вивчалася здавна. Існує досить велика кількість досліджень стосовно взаємопроникнення елементів мистецтва і гри. В історії мистецтва та естетичній думці аналізуються такі художні практики, які свідомо провокують розвиток ігрової стихії всередині свого художнього світу. Гра - це вільна діяльність, яка відбувається невимушено. Вона в своїй основі безкорисна, характеризується якістю імпровізації, неочікуваності, парадоксальності, спрямована проти автоматизму життя і сприйняття світу, проти урегульованості та розміреності існування. Гра часто виконує функції тренування певних психічних та психологічних здібностей людини, розкриття її духовних потенцій, важливих в певних граничних ситуаціях людського буття. Важливим є також аспект потреби в грі як способі заповнення онтологічної порожнечі. Таким чином, гра завжди більшою чи меншою мірою дистанціюється від повсякденності. Ігрові практики є певною формою преображення оточуючого світу.

В контексті тлумачення гри як сутнісної характеристики мистецтва, що відрізняє його від інших форм духовно-практичної діяльності людини, німецький філософ І. Кант порівнюючи мистецтво і ремесло, писав, що перше наділене метою-в-собі і характеризується саморозвитком, натомість останнє

переслідує чітку утилітарну мету. Він пропонує єдину доцільність мистецтва, ігрову, як задоволення саме о собі. Ремесло є діяльністю, спрямованою на певний результат, на досягнення деякої мети. У Шіллера теорія гри тлумачиться як особливий тип діяльності, відмінний від звичної, повсякденної. Гра – це вільна діяльність гармонійної цілісної людини: „Людина грає лише тоді, коли вона є людиною в повному сенсі слова, і людина є людиною лише тоді, коли грає" [232, с. 245]. В процесі гри формується „видимість" – дещо ідеальне відносно іманентної дійсності та реальне, порівняно із чистою уявою. Під видимістю мається на увазі образ, який не ототожнюється із самим життям, а повністю протиставляється їй; поєднує чуттєве та ідеальне духовне начало, підносячи людину. Гра для німецького філософа Ф. Шіллера – це не лише джерело мистецтва, але й його специфічна особливість. Гра постає специфічною діяльністю людини, спорідненою із художньою. Звідси, художнє є вищою формою гри як неутилітарна, самоцінна діяльність.

Нідерландський філософ, історик Й. Гейзінґа, розробляючи теорію гри, вживав поняття „священна гра". Елемент гри включений в міфологічну свідомість і присутній на підсвідомому рівні в кожного індивіда. Якої б художньої форми не набувало міфологічне начало в творі, художнє завжди перебуває на межі буденного та святкового, сакрального та профанного, іронічного та серйозного. В цьому полягає суттєвий взаємозв'язок сакрально-міфологічного, ігрового та художнього вимірів. Традиційні ритуальні практики та пов'язані з ними художні процеси мали на меті „утримати світ в колії". В архаїці значимість художньо-ігрової діяльності є способом організації та структурування оточуючого світу, встановлення зв'язку людини з ним. Об'єктивований в художній формі міф не просто транслює (або ретранслює) „космічну подію", він встановлює зв'язок людини з оточуючим світом, прагне через експлуатацію ігрового елемента зробити світ зрозумілішим, а відтак, і безпечнішим дозволяючи людині уявити себе його органічною частиною.

Скептицизм стосовно статусу гри – не допустимий. Кожен гравець, включений у сакральні виміри гри, повинен вірити у безумовність того, що

відбувається. У стороннього спостерігача за грою може виникнути відчуття безглуздості процесів, які він бачить. Аби бути захопленим ігровою стихією, необхідно перебувати всередині неї. Відпрацьована композиційна структура гри, її одвічна єдність із художнім началом, нерозривний зв'язок з мистецтвом, зумовлюють її буття як естетичного феномену. Вже примітивним формам гри з самого початку притаманні емоційна піднесеність, витонченість. Краса рухів людського тіла знаходить своє вище вираження в грі. Тут розкривається нова якість гри – її зв'язок з моментом видимості, чуттєвої оформленості. Людину граючу процес гри завжди захоплює, зачаровує. Таким чином, виявляється початковий, власне людський смисл гри. Наштовхуючись на проблему гіпертрофії ігрового елементу в мистецтві, естетика ставить питання про вихід художнього тексту за межі його традиційного існування. Художній світ постає тут як пригода, у якої є початок, а кінець – не відомий. Художня автентичність у цьому контексті характеризується додатковим ціннісно-смисловим навантаженням, які від самого початку не притаманні мистецтву. Ігрова стихія вже не просто повідомляється реципієнту за допомогою різних особливостей художнього тексту, а тепер твориться ним самим.

Сутнісний рівень ігрового начала мистецтва має сакрально-культову природу. Художня творчість, зазіхаючи на явище більш значне, дорожить властивою йому онтологічної глибиною, отриманої від „гри священної". Тут гра постає як безмежне перетворення, певний метафізичний вектор виходу на абсолютні рівні буття. Святкова ігрова стихія вже не просто повідомляється людині різними особливостями художнього тексту, але самим їм діється і розігрується. Все, що людина традиційної міфологічного світосприйняття знаходила в межах культу, свята, індивід секуляризованої свідомості віднаходить в мистецтві. Так, за твердженням В. Беньяміна, німецького естетика, сакральна цінність твору поступається культурній. На зміну святковій культовій грі як глибинному онтологічному явищу приходить гра смислів та форм.

Гра та мистецтво споріднені спільним духовним корінням, сакральною, культовою природою. В синкретичному континуумі сакрального простору і часу людина отримувала онтологічну втіху. Секуляризована свідомість сучасної людини, прагне відшукати в сучасних автономних художніх практиках вихід на абсолютне буття. Гра та мистецтво, втративши сакральну, культову частину своєї природи, опиняються на одинці із самим собою і проголошує власну „чистоту" як вищу форму звершення творчості задля себе самої. Таким чином, актуалізується концепт ″game″ опозиції ″play – game″, що складає амбівалентність природи гри. У цьому контекст гра постає в якості симулятивної розваги за нав'язаними ззовні штучно сформованими правилами. Даний тип гри, замкнений на іманентній видимості реального, проникає в художню творчість, витісняючи з мистецтва онтологічні адеквації гри. Художня творчість, в такому разі, ризикує перетворитися на голий естетизм і опинитися у позахудожніх сферах в якості духовної гри, втративши зв'язок із повнотою життя („пучок" різноманітних функцій, позбавлених духовної середини" [92, с. 438]). Художнє та ігрове начала взаємопроникають один в одного, однак втрачають вектор трансценденції і замикаються на рівні культурної іманентності. Все, що раніше було гармонійним, синкретичним священним комплексом, „розпадається" на ряд відокремлених сфер культурної діяльності індивідів, перетворюються на жонглювання порожніми формами, на симуляцію. Ігровий аспект актуального мистецтва пов'язаний, передусім із виходом із буденності в іронію та ковзання по поверхні. Коли гра перестає бути священною, десакралізується, вона повністю позбувається свого високого онтологічного статусу. Сьогодні людина граюча замість метафізичної втіхи, наближення до абсолютних глибинних вимірів буття, єднання з оточуючим світом, яке отримувала в лоні сакрально-святкової гри, здобуває свободу самовираження, звільняється від гніту повсякденності в контексті опозиції „виміру гри і виміру серйозних справ". Замість єднання з універсумом, яке людина традиційного світосприйняття отримувала в грі як елементі

синкретичного комплексу сакрального досвіду, сучасна „людина граюча" опиняється на самоті.

Гостре передчуття кризи культури, симулятивної природи сучасного мистецтва, переповнення буття „товарним фетишизмом", втрати онтологічної глибини естетикою притаманне працям українського філософа О. В. Босенка. Дослідник критикує „художньоподібність" сучасного мистецтва, його метафізичну порожнечу та смислове зміління. Творчість ризикує виродитись у „духовне виробництво", естетика – у некролог мистецтву, а саме мистецтво – у „привид в „храмах мистецтва". В пошуках істини людина заблукала серед звалища порожніх форм. Індивід у пошуках „справжнього" наштовхується на симулякри, опиняється в замкненому циклі внутрішніх розчарувань, поступово забуваючи його образ. Розкриття мистецтвом істини, репрезентація сутнісних сил людства у символічній глибині образу є його художньою сутністю. „Воно [мистецтво] існує як первообраз людського начала, котрий відображає „універсум в образі мистецтва" [231, с. 67].

Втручання в культуру техніки, віртуалізації, механізації знищує її творчу потенцію, обмежує вузьким колом убогої повсякденності: „все вже було – і ця наскрізь просякнута смертю вульгарність, вульгарність мертвого з претензією на статус сущого" [25, с. 159]. Художнє зникає в потоці спродукованих імітацій мистецтва. Воно перетворюється на товар, просту річ і „не страждає істеричною ностальгією за втраченою унікальністю" [25, с. 166], а сама естетика стає товстою і глянцевою. Нещадна критика культури та мистецтва у працях Босенка є потужним поштовхом у процесі виходу з кризи, радикальною формою очищення.

Отже, аналіз художньої автентичності в контексті історико-культурних трансформацій репрезентує пластичність її природи. Художнє постає зосередженням постійно змінних смислових вимірів культури, в лоні якої формується мистецтво, а відтак, є динамічним, змінним феноменом. Якщо класична естетична парадигма концентрувала свою увагу навколо проблеми

прекрасного, естетизуючи сутність мистецтва, то посткласична і постмодерна естетика намагається протиставити себе класичній як філософія нового мистецтва, звертаючись до актуальних художніх процесів і нового арт-досвіду. Загалом, аналіз історіографії проблеми художньої автентичності демонструє домінування негативного пафосу щодо характеру трансформацій сутнісних вимірів мистецтва в умовах постсучасної культури, зумовлених процесами технізації, віртуалізації, стиранням меж тощо. На нашу думку, багатогранна природа сучасного мистецтва потребує глибинного осмислення і не допускає ствердних оцінок та „ярликів". Крім того, недопустиме обмеження критики проблем сучасного мистецтва здебільшого декларуванням кризових моментів у художньому процесі. На нашу думку, кожне звернення до сутності художнього, спроби поглибити розуміння його природи є актуальним та важливим кроком у процесі сутнісного осмислення новітніх трансформацій природи сучасного мистецтва.

1.2. Експлікація художньої автентичності мистецтва в умовах постсучасної культури

Теоретичний аналіз суперечливого розвитку сучасного мистецтва вимагає поглибленої експлікації критеріїв, які виражають сутнісну специфіку сучасного художнього процесу. Передусім це поняття художнього. „Художнє", „художність" – фундаментальні категорії естетики, оскільки визначають культурну, естетичну цінність твору, його онтологічну глибину. В сучасних естетичних дослідженнях, у самих арт-практиках і повсякденному уявленні це поняття доволі невизначене. Його прояви багатоманітні та впізнавані. Проте саме поняття „художнє" залишається багатоаспектним і „невловимим". Теоретики, які звертаються до проблеми художнього, намагаються теоретично обґрунтувати специфіку розвитку художнього процесу, особливості художньої образності, але визначення художнього як такого наштовхується на ряд труднощів і є доволі проблематичним.

В найширшому розумінні термін „художній" стосується певного рівня технічної майстерності у суб'єктивній творчості. Йдеться про ту завершеність форми, яка являє собою гармонійну єдність ліній та форм і складає цілісну композиційну структуру. Німецький філософ Г. В. Ф. Гегель виділяє два важливих аспекти у процесі формування зовнішнього матеріалу у мистецтві: правильність, симетрія та гармонія, а також єдність усієї багатоманітності чуттєвого матеріалу. Єдність чуттєвого матеріалу проявляється як „проста визначеність та однаковість матеріалу всередині себе, який не повинен порушувати своєї чистоти невизначеністю багатоманітності і змішуванням меж" [51, с. 260].

Втім, цілісність композиції твору не вичерпує поняття художнього і є лише його зовнішнім проявом, вираженням „на поверхні". Глибинні виміри художнього розкриваються в процесі сприйняття твору, прочитання його символіки, співтворчому залученні до символічної референції образу. Зокрема, гегелівська концепція художнього як втілення абсолютного Духу передбачає

розкриття у чуттєвій формі істини, стверджуючи, таким чином, власну мету-в-собі, оскільки жодна інша мета не здатна визначити даного поняття. Художнє реалізується через свою внутрішню необхідність, самоцінність духовно-чуттєвого. Зміст і форма твору взаємопроникають одна в одну, у чуттєво-конкретному явищі відображений внутрішній духовний зміст. Лише завдяки предметній об'єктивації ідея твору стає доступною для споглядання та уявлення. „Строкате пташине пір'я виблискує і тоді, коли його ніхто не бачить, їх спів лунає і тоді, коли його ніхто не чує; кактус, який цвіте лише впродовж однієї ночі, в'яне в безлюдних південних лісах, не викликаючи ні в кого захвату. Однак художній твір не наділений таким наївно самодостатнім існуванням; він є за своєю суттю питанням, зверненим до серця, де і знаходить відгук, промовляє до душ та умів" [51, с. 77]. Іншими словами, уся велич духу, його абсолютна сутність, проходить ряд послідовних етапів, яким відповідає безпосередньо пов'язана з ними зміна типів мистецтва, у формі яких дух як творче начало художнього досягає самоусвідомлення.

Філософ виокремлює три стилі реалізації художнього: суворий, ідеальний та приємний. Кожен з них характеризується певним співвідношенням зовнішнього та внутрішнього, а також рівнем технічної майстерності. Сходження від суворого до ідеального та приємного характеризується певним ступенем внутрішнього зосередження смислового начала в творі: від найбільшої концентрації (аж до деякого нехтування формальним боком твору, особливостями його об'єктивації) до зведення на рівень розваги, зосередженні на видовищних характеристиках твору, декларування його „поцейбічності".

Так, суворий стиль є „вищою абстракцією прекрасного, яка зупиняється на важливому, виражає та зображує його суть, зневажаючи привабливістю та грацією" [53, с. 10]. Йому притаманна майже аскетична лаконічність вираження, відсутність побічних деталей і зосередження на сутності речей, а не просто художня вигадка. Ідеальний стиль характеризується „величною життєвістю у формі прекрасної вільної величі. Це – життя усіх точок, форм, поворотів, рухів, частин" [53, с. 11]. Ідеальний стиль прагне передати предмет у

його життєвих проявах, предмет як живий організм. Цьому стилю притаманне особлива форма звернення до реципієнта, яку Гегель називає „дихання грації". Існування ідеального художнього стилю у для-нас-бутті постає його основною цінністю. При чому, таке звернення до іншого є не навмисним, а здійснюється невимушено, без мети і свідомої направленості. Органічна невимушеність ідеального стилю художнього розвивається в посилення зовнішньої виразності твору і акцентування на його формальних якостях у приємному стилі. Його мета – зовнішнє враження. „Прагнення подобатись" виокремлюється в самостійну цільову сферу. Відтак, сутність речей відходить на другий план, натомість все більшого значення набувають навмисно додані деталі, „випадкові з точки зору сутності, призначені лише для слухача чи глядача, вони лестять суб'єктивності, для якої вони розроблені" [53, с. 12]. Найхарактерніша риса мистецтва приємного стилю – ефект, який досягається будь-якими, навіть шокуючими засобами з метою привернення уваги способом зображення.

Зовнішня простота форми – це вираження гармонії художнього твору, сформованої шляхом багатьох опосередкувань, які долають строкатість, дисгармонію, заплутаність і утворюють єдиний цілісний образ, так, що „тепер здається, ніби вільна краса виникла абсолютно безперешкодно, як із одного злитку" [53, с. 9]. За Гегелем, художнє ґрунтується на принципі доцільності, завдяки якій окремі одиничні та особливі риси твору зосереджені на головній внутрішній ідеї, яку вони виражають. Репрезентована у мистецтві ідея постає специфічною багаторівневою художньо-символічною структурою, яка „не вичерпується даними лініями, кривими, поверхнями, западинами, заглибленнями каменю, даними фарбами, звуками, словами, взагалі будь-яким використаним матеріалом" [51, с. 26]. Художній твір доступними йому засобами виявляє внутрішній сенс речей, суб'єктивні смаки, переживання та загальнокультурні архетипні образи. Відтак, значення твору, його внутрішнє наповнення виявляється у чуттєвій формі і, навпаки, матеріальне втілення ідеї у образі вказує на глибину внутрішнього змісту, відсилає до глибинних духовних витоків.

Художня творчість, таким чином, є складним процесом образотворення, результатом втілення якого є художній твір, що поєднує у собі духовне та чуттєве начала, містить широкий спектр значень, а також наділений особливою потенцією впливу на реципієнта. Специфічна індивідуальна та матеріальна природа твору, зумовлена одиничними факторами, серед яких найважливішими є культурний ареал та історичний проміжок виникнення твору, суб'єктивні характеристики особистості художника як носія тих чи інших культурних традицій та індивідуальних психологічних особливостей його характеру, смаків тощо. Ххудожній твір як конкретний матеріальний предмет звертається до чуттєвого сприйняття і, водночас, як втілена ідея, торкається найтонших духовних сфер, має глибинне онтологічне коріння. „Художній твір не може обійтись без чуттєвого матеріалу, він повинен виступати лише як оболонка і видимість чуттєвого" [51, с. 44].

Відтак, художнє формується на межі безпосередньо чуттєвого та ідеального. Мистецтво „вже не є чистою думкою, але, всупереч своєму чуттєвому характеру, вже не є голим матеріальним існуванням, як каміння, рослини і живі організми" [51, с. 44]. Гегель стверджує, що в художньому творі саме чуттєве належить сфері ідеального, тобто ідея знаходить втілення у формі речі. Іншими словами, чуттєве в мистецтві одухотворяється, і навпаки, духовне отримує в ньому матеріальне втілення, набуває форми.

Художнє є особливою активною змінною структурою, що поєднує у собі, з одного боку, ідеальну природу образу і, разом з тим, вбирає у себе чуттєву видимість світу. Єдність матеріального та духового начал у художньому творі структурує його зміст, викристалізовує сутнісне смислове ядро, позбавляючи довільності. „Духовні інтереси встановлюють певні точки опору для його змісту, якими б різноманітними та невичерпними не були його форми і образи" [51, с. 20]. Отже, як зміст твору, так і форми та образи, в яких він об'єктивується, позбавлені випадковості та свавільного вираження, оскільки його повнота та адекватність не доступні будь-яким формам. Чуттєве втілення ідеї, відповідне її вираження у формі не має безлічі варіантів, воно можливе

лише у певних нечисленних поєднаннях, які разом із історичною, ментальною особливістю художньо-образного вираження належать до сфери автентичності мистецтва.

Важливою імпліцитною функцією мистецтва, яка вкорінена у його природі, є особливий вплив на реципієнта, що виявляється у опосередкованому формуванні естетичного смаку, а також специфічній формі здійснюваного через художні образи пізнання, мета якого полягає у доведенні до свідомості реципієнта істинного духовного змісту твору доступними мистецтву засобами та у максимально адекватних певній історичній епосі формах. „Мистецтво справді стало першим учителем народів" [51, с. 57], оскільки, подібно до міфу, є особливою формою репрезентації усіх рівнів дійсності у їх синкретичній єдності та формування смисложиттєвих орієнтирів людини. Гармонія внутрішнього та зовнішнього, ідеального, духовного та матеріального, чуттєвого утворюють особливу напругу художнього твору, його ауру. Образ, створений мистецтвом, „пробуджує приховані в нас різноманітні почуття, бажання, нахили та пристрасті, наповнює серця і дозволяє людині, прожити все те, що її душа може містити в собі та створювати у своїх найсокровенніших таємних глибинах, все те, що здатне глибоко хвилювати серце людини, і виявляти його різноманітні можливості та грані" [51, с. 52]. Мистецтво постає специфічною сферою художньо-естетичного осмислення дійсності, вираженням як проявів прекрасного, так і кризових моментів в історії людства, відображенням загальнокультурних змін, або їх передчуттям. Таке розмаїття матеріалу, на якому ґрунтується художня творчість, підштовхує реципієнта на відповідне співпереживання та співчуття, співтворчість, вимагає від нього певної конгеніальності.

Разом з тим, Гегель стверджує, що мистецтво не оперує конкретними зверненнями до суб'єкта, що його сприймає і не експлікує власний зміст у його всезагальній абстрактній формі. Всезагальність внутрішнього наповнення художнього твору реалізується через її індивідуалізацію, надання всезагальності конкретного одиничного чуттєвого характеру. Свідоме

наголошення на абстрактному повчанні перетворює образне та чуттєве багатство твору на зовнішній, другорядний, суто декоративний елемент. Відтак, художній твір розпадається на форму та зміст, „чуттєво одиничне і духовно всезагальне стають зовнішніми один до одного” [51, с. 57]. Руйнується гармонія твору. За умови нехтування самоцінністю мистецтва, воно перетворюється на засіб досягнення конкретних цілей, а отже, на свою протилежність. Переслідування тієї чи іншої позахудожньої мети утворює політичний, комерційний чи релігійний кітч. Мистецтво поступово втрачає свою самоочевидність і змушене виправдовувати власне існування (Г.–Ґ.Ґадамер).

Естетична свідомість, що розвинула поняття мистецтва й художнього як форму вияву образів, що передаються, і тим самим, створює естетичне розрізнення. Твір, за твердженням Ґадамера, ми робимо неначе зображенням, вириваючи його з усіх життєвих зв’язків. Власний же зміст буття онтологічно обумовлюється в ролі еманації первообразу, завдяки чому відбувається „приріст буття”. „Специфічний вияв мистецтва полягає у наближенні до представлення буття” [48, с. 154]

Очевидно, формування загальної вичерпної теорії художнього неможливе. Пластична, постійно змінна природа художнього зумовлює суперечливу ситуацію: те, що визнавалось художнім, втрачає з часом свій статус і навпаки. При парадигмальному підході проблема художнього розкривається цілісно в контексті історико-культурних трансформацій, в умовах яких формується певне бачення мистецтва, митця, самої творчості та оцінка її результатів. Категорія художнього, таким чином, набуває універсального естетико-культурологічного статусу. Однак, визнання парадигмального розвитку мистецтва не вирішує питання про його специфіку, а лише дозволяє здійснити диференційований підхід до найбільш важливих його зрізів.

Зокрема, особливе значення в контексті нашого дослідження має феномен автентичності мистецтва. Етимологія слова автентичність сягає латинського authenticus (справжній, достовірний, тотожний собі), яке означало „авторитетний” або „зроблений своїми руками”. В давнину поняття

автентичності застосовувалось при означенні оригіналу як протилежності копії, тобто вживалося в контексті співвідношення справжнього та підробки. В сучасному розумінні термін „автентичний” у повсякденній свідомості пов’язаний із поняттями „справжній”, „істинний”, „реальний”, „непідробний”, „близький до витоків” і вживається в контексті означення етнічної, традиційної специфіки твору. Насправді, значення автентичності глибше за його іманентні прояви. Дана категорія пов’язана із глибинними вимірами культури, її сутнісною специфікою.

Особливі можливості мистецтва виконувати функцію „коду” культури, в процесі комунікації різних її типів забезпечується художнім стилем, тобто особливим естетичним параметром художнього, що організує форму, зумовлену змістом, який вона несе та виражає. Художнє є незримим зосередженням інформації про міру та характер переломлення дійсності мистецтвом, про спосіб її образного преображення. Автентичність мистецтва як особливість репрезентації певної культури зумовлена характером останньої, а отже, реалізується у трьох основних координатах – історичній, географічній та особистісній, що перебувають у гармонійній цілісності. Йдеться про художню репрезентацію епохи в мистецтві, національний стиль і суб’єктивне бачення митцем оточуючої дійсності.

Своєрідним критерієм автентичності на індивідуальному рівні постає акцентування суб’єктивного боку, який у певному культурному контексті набуває характеру художньо значимого переживання; „так мистецтво увіковічнює саме самопочуття людини в мінливому світі” [166, с. 76]. Дану єдність Гегель визначає як „оригінальність”. Філософ відштовхується від суб’єктивної манери та стилю художника, які стосуються „окремих, а тому випадкових особливостей художника”, на відміну від оригінальності, яка полягає не лише у слідуванні законам стилю, а й у „суб’єктивному натхненні, коли художник не віддається голій манері, а обирає в собі та для себе розумний матеріал і, керуючись своїм внутрішнім відчуттям, власною художньою суб’єктивністю, формує його як у відповідності із сутністю та поняттям

певного виду мистецтва, так і у відповідності із всезагальним поняттям ідеалу" [51, с. 305].

Інший бік проблеми автентичності мистецтва, протилежний його традиційному аспекту стосується так званої „автентичності новизни". Так, наприклад, у Новий час нове приймалося лише у випадку його сутнісної новизни, тобто якщо воно „істинно нове", або „автентично нове" (Б. Гройс). Автентичність новизни, за Гройсом, полягає у відкритті вічної істини, яка відбулася в часі. Однак, онтологізм нового неминуче трансформувався у поверхневу гонитву за небаченим, а відтак, новизна поступово втратила статус автентичності. „Гонитва за новим заради самого нового перетворилась на симптом дешевого прагнення успіху, грошей, насолоди" [71, с. 215]. Сьогодні, будь-яка новація звинувачується у неістинності і відсиланні до сфери моди. При чому питання про критерій автентичності нового не постає. В дійсності, „автентично нове" виникає від щирого прагнення істини, як її безпосереднє виявлення. При цьому створення нового внаслідок руйнування традиції, всупереч її природи позбавлене будь-якої причетності до істини і перетворюється на її протилежність, симулякр.

Відтак, Б. Гройс розрізняє „автентично нове" і „демонічно нове": перше породжене прагненням трансценденції, натомість друге з'являється від „гордині і бажання самовираження через руйнування" [71, с. 220]. Автентично нове має конструктивний, творчий характер та метафізичну природу, демонічно нове позбавлене онтологічного статусу і належить сфері симуляції. Так, в контексті постмодерного дискурсу інновація, яка не відсилає до істини, до трансцендентної сфери, є симуляцією, а її результат є продуктом знакової гри, „симулякром" (Ж. Бодрійяр), який не відсилає до жодного індивідуального автентичного осмислення. В такому разі рух нового забезпечується лише диференціацією нового від старого, іншого від тотожного і т.д., тобто не має зовнішнього референта, мети, змісту та смислу.

Постмодерна теорія не ставить питання про причини та природу виникнення нового, моделі його формування, а відтак не наближається до

визначення критеріїв автентично нового. Російський філософ та теоретик мистецтва Б. Гройс стверджує, що сучасна естетична думка та критика мистецтва формують своєрідну заборону нового як такого, орієнтуючись „на наївного модерністського автора, який прагне автентичного, так, що доказу марноти цього прагнення досить, щоб змусити його замовчати" [71, с. 240]. Крім того, в умовах розширення творчих можливостей проблема створення нового як реконструкція старого взагалі унеможливлюється, тому що там, де все дозволено, переконує Б. Гройс, порушення правил неможливе. Поширеною є думка про те, що, створення нового полягає в пред'явленні того, чого досі не існувало. Сутнісні виміри новизни при цьому до уваги не беруться, йдеться про продукування форм, позбавлених онтологічного статусу. „Однак, … якщо людина не здатна до первинного споглядання сокритого, тоді як взагалі нове можливе?" [71, с. 271].

Б. Гройс пояснює механізм становлення нового як сутнісні взаємотрансформації в сфері „цінного" (сакрального, культурного) та „нецінного" (профанного, повсякденного). Інноваційний процес полягає у своєрідному обміну актуальностями між вимірами сакрального та профанного, внаслідок якого відбувається зміна статусів з цінного на нецінне і навпаки, з повсякденного на культурну цінність, з неавтентичного у автентичне. „Інноваційний обмін отримує легітимацію через систему еквівалентностей, яку можна назвати риторичною, оскільки вона перетинає основну культурну межу і опиняється між своїм та чужим, цінним і нецінним, сакральним і профанним і т.д." [71, с. 209]. При чому важливим у такому ціннісному обміні є не стільки можливість появи нового, скільки зворотна операція „видалення" цінного у „резервуар витісненого", яка і створює можливість виникнення нового. Таким чином, становлення нового постає як вторинна обробка уже відомого, цитування та переосмислення знаного, на якому сьогодні ґрунтується постмодерний дискурс. При цьому відбувається переосмислення, сутнісна трансформація існуючого матеріалу залежно від системи риторичних еквівалентностей, по яким обмінюється. „Створення нового не є ні прогресом,

ні регресом. Інновація долає традиційні опозиції, але не є ні їх діалектичним зняттям, ні звільненням особистості, ні повстанням демократії як свободи" [71, с. 233]. За розмаїттям форм історичної інноватівної активності виявляється сутнісна незмінність нового як такого, автентично нового як „операції з обміну цінностями" [71, с. 275].

Ми схильні розглядати автентичність як концепт, що позначає міру художньої специфічності твору, зумовлену культурним контекстом епохи, ментальними особливостями та індивідуальним баченням і творчою манерою митця. Художня автентичність, на нашу думку, відображає глибинне традиційне коріння культури, в лоні якої формується мистецтво, репрезентує її онтологічні виміри в символічній формі. При чому, культура у цьому контексті постає не лише в традиційному тлумаченні автентичності як локальне історичне, етнічне утворення із притаманними їй ціннісно-світоглядними особливостями, а й як уся сфера буття і діяльності людини взагалі, що „ініціюється і направляється Духом виключно на повноцінне творче духовно наповнене життя" [35, с. 305]. Відтак, автентичним ми вважаємо твір, що репрезентує сутнісні виміри культури як універсального організму, або його локальних елементів, і розкриває її глибинні онтологічні рівні. Відсутність трансценденції суб'єктивної творчості зумовлює продукування порожніх форм, які, зберігають механізм репрезентації, однак не мають зовнішнього референта, утворюючи, таким чином, симулякр, „строкату поверхню без глибини" [63, с. 133].

Поняття „симуляція" розвинув французький філософ-постмодерніст Ж. Бодрійяр. Симуляція — поняття постмодерністської філософії, що позначає феномен тотальної семіотизації буття аж до набуття знаковою сферою статусу єдиної і самодостатньої реальності. По суті, симуляція ґрунтується на культивуванні і екстраполяції презумпції „порожнього знаку", на всі сфери соціального життя, тобто виходить із фундаментального заперечення знаку як цінності, як образу, що відсилає до іншої реальності. Бодрійяр аналізує процес симуляції як знищення будь-якої реальності і заперечення символічного

співвідношення з нею. Формується певний синтетичний продукт, симулякр, створений внаслідок комбінаторики моделями реального. Розглядаючи культуру як еру тотальної симуляції, Бодрійяр тлумачить у цьому контексті широкий спектр соціальних феноменів, демонструючи їх симулятивний характер у сучасних умовах. Симуляція, таким чином, знаходиться поза істинним і хибним, поза раціональними відмінностями, на яких ґрунтується все соціальне.

Симулякр (франц. – стереотип, псевдоріч, пуста форма), „порожній знак", фундаментальною властивістю якого постає принципова неможливість його співвіднесення з тим чи іншим первообразом. Про феномен симулякру йшлося ще у Платона. У діалозі „Софіст" дане поняття використовується для позначення певної вторинної реальності, „копії копії" відносно істинного буття ейдосів і речей як їх копій. Філософ розрізняє два види мімесису як мистецтва творення образів та продукування „привидів", подоб, утворюючи мистецтво обману. „Необхідно зберігати обережність стосовно суджень щодо подоби як до досить слизького роду" [197, с. 144], оскільки симулякр створює небезпеку навіювання хибних переконань і омани. Таким чином, Платон першим ствердив негативну природу симулякру по відношенню до знаку, визначивши його природу як оманливу та ілюзорну.

Симулякр – це пуста форма, самореференційний знак, артефакт, що ґрунтується лише на власній реальності. Це образ, позбавлений онтологічної глибини, притаманної символу. Він симулює обов'язковість, характерну знакові. Поява підробки в епоху Відродження знаменує собою початок проникнення та функціонування штучних, порожніх знаків на усі рівні життя людини – від „фальшивого" жилету (тільки спереду) до ліпних інтер'єрів. Імітація будь-яких форм та матеріалів є свідченням тріумфу демократії штучних знаків. Внаслідок чого зникає ціла багатовимірна реальність, складна, повна ілюзій, з двійниками, театром, грою масок. Згасання оригінальної референтності робить єдиноможливим лише загальний закон еквівалентностей, даючи початок серії ідентичних одиниць, оригіналу яких ніколи не існувало.

Естетика симулякру знаменує собою тріумф ілюзії над метафорою, небезпечний ентропією культурної енергії. Порівнюючи культуру XX століття з осінньою мухою, яка починає засинати, Бодрійяр вказує на ризик деградації, виснаження, прихованих в естетиці симулякра.

Симуляція зберігає механізм референції, притаманний репрезентації, за однією відмінністю: симуляція виключає існування референту, до якого відсилає символ, і якого не потребує симулякр, утворюючи власну сферу функціонування, гіперреальність. „Вона – породження моделей реального без першопричини та без реальності… Відтепер карта передує території – прецесія симулякрів, - саме вона породжує територію" [22, с. 6]. Образ проходить шлях від символу, що репрезентує глибинну реальність, до знаку, який цю реальність маскує і деформує, і зрештою, до симулякру, який спочатку приховує відсутність реальності-референта і набуває абсолютною автономності, перетворюючись на симулякр себе самого, який позбавлений зв'язку з будь-якою реальністю. Відтак, якщо символ належить до порядку таїнства, до теології істини і таємниці, симулякр – до „чаклунства", відкриваючи еру симуляції. „Вже не йдеться ні про імітацію, ні про повторення, ані навіть про пародію. Мова йде про субституцію, заміну реального знаками реального, тобто про операцію з попередження будь-якого реального процесу за допомогою його оперативної копії, … що презентує всі знаки реального й поминає всі його несподівані повороти" [22, с. 7]. Коли речі, знаки, дії звільняються від своїх ідей і концепцій, від сутності і цінності, від походження та призначення, вони стають на шлях безконечного самовідтворення. З'являється можливість безмежного продукування образів, еквівалентних самим собі. Сьогодні соціальна дійсність у великих кількостях продукує самодостатні незалежні від трансцендентних образів симулякри, формуючи з них середовище, в якому живе сучасна людина. Побутова, політична, соціальна, історична, культурна, економічна реальність і т.д. з самого початку включає в себе симулятивний аспект гіперреалізму, тобто породження моделей реального

без першопричини та без реальності. Реальність перетворилася на гру в реальність.

„Метастази симуляції" особливо відчутні в усій їх згубності в художній сфері. Дослідник ввів поняття „трансестетика", яким позначає симулятивний потік продукування псевдоестетичних цінностей: „сьогодні в сфері естетики уже не існує Бога, здатного розпізнати своїх підданих" [20, с. 25]. Мистецтво втрачає свою глибину, таємницю співпричетності. Воно, наче гіперболічне дзеркало, особливо гостро відображає сутнісні виміри загальнокультурних трансформацій. Докорінно змінюється сама природа художньої образності. Бодрійяр впевнений, що в симулятивних образах сучасного мистецтва марно шукати хоч якусь гармонію чи естетичне призначення, „це було б схоже на бажання відшукати небесну блакить серед ультрачервогого, або ультрафіолетового" [20, с. 29].

Згідно з концепцією Бодрійяра, про художність чи автентичність сучасного мистецтва уже не йдеться. Більше того, воно опинилось поза сферою прекрасного та потворного. Мистецтво приречене на інертне існування, а творець і реципієнт – на байдужість. Саме явище художньості симулюється, перетворюючись на ярлик, детерміновану сферу цілеспрямованої діяльності з метою експонування, ремесло, поставлене на потік, „Діснейленд для дорослих", галерея як і будь-який інший експонувальний простір, на „місце тусовки". Мистецтво і його онтологічна глибинна цінність у гіперреальності вироджуються у порожні поняття, якими жонглюють арт-критики та PR-технологи. „Зовнішньою волею включення в кураторський проект від самого початку нехудоженє стає таким… ніколи ще так чітко не відкидався головний принцип образотворчого мистецтва – умовности відображення певними (бемежно різноманітними) ілюзорними засобами прототипу, прообразу, как тілесного, так і на рівні ідеї" [126, с. 28].

Бодрійяр висловив занепокоєння стосовно небезпеки зникнення мистецтва як ціннісного феномену. На його думку, уже тепер більшість візуальних форм є зображеннями, в яких неможливо щось побачити. Єдине відчуття, яке

супроводжує споглядання сучасного мистецтва, вважає дослідник, - це глибинне відчуття втрати. „У ньому нема нічого, крім слідів того, що зникло” [20, с. 29]. При чому, це стирання будь-якого естетичного синтаксису, яке, за твердженням Бодрійяра, відбувається під виглядом мистецтва, заворожує так само, як і стирання статевих відмінностей в транссексуальності, що відбувається на рівні уяви. В образах зосереджується своєрідна негативна напруга. Естетика симулякру знаменує собою тріумф ілюзії над метафорою, небезпечний ентропією культурної енергії.

Однак, дана негативна напруга отримує іншу інтерпретацію у французького філософа-постмодерніста Ж. Дельоза. Він обґрунтовує виключність симулякру як особливого образу, природа якого відмінна від символічної. Філософ відкинув платонівську концепцію ідей, згідно з якою симулякр є спотвореною копією. Мислитель стверджує, що симулякр відкидає саму ідею про оригінал та копію і не створює жодного іншого підґрунтя для відтворення. Дельоз будує свою концепцію не на тотожності, а на відмінності, яку він тлумачить як інаковість, що знаходиться поза запереченням та копіюванням. Філософ переконаний, що від симулякру починається ера безконечного повторення, всезагальна імманентність якої протиставляється ієрархічності подій та явищ.

Згідно з концепцією Дельоза, симулякр наділений безмежним становленням, „вічно іншим”, глибинним субверсивним становленням, яке вислизає від будь-яких рамок і меж. Філософ пояснює: „Подібність зберігається, але вона виникає як зовнішній ефект симулякра, оскільки симулякр ґрунтується на дивергентних серіях, які резонують одна з одною. Зберігається і ідентичність, але вона виникає як закон, котрий ускладнює всі серії і змушує кожну з них вміщувати в себе решту під час форсованого руху” [78, с. 55]. Ефект роботи симулякра як машини, „діонисійської машини” — сам фантазм (симуляція); підіймаючись на поверхню, за допомогою фантазма симулякр відкидаючи зразок і копію.

Розвиток постсучасної культури, за Дельозом, визначається домінуванням симулякра над усіма іншими образами. При чому, симулякри і підробки, які теж відіграють важливу роль у загальнокультурних процесах сьогодення, - не тотожні. Підробка — це копія копії, „яка ще тільки повинна бути доведена до тієї точки, в якій вона змінює свою природу і перетворюється на симулякр (момент поп-арта)" [78, с. 56]. Підробка і симулякр — два модуси деструкції. Підробка здійснює руйнування „задля консервації і увіковічнення встановленого порядку репрезентацій, зразків і копій„, симулякр — задля встановлення творчого хаосу..." [78, с. 56]. Обидва види знаків функціонують в сучасній культурі. Підробка породжує ірреальність, заповнює соціокультурний простір означниками-фантомами. Відтак, дослідник експлікує творчу конструктивну природу симулякру і гіперреальності я к його функціонального виміру, відкриваючи перед філософією і мистецтвом нові можливості.

Радикальна зміна референції і природи знаку взагалі потребує переосмислення механізму їх сприйняття. Ми не стверджуємо деструктивний характер природи симулятивних процесів і не декларуємо онтологічного статусу симулякрів. Наша позиція полягає в експлікації багаторівневості симуляції, її трансформацій, закономірностей, можливостей та небезпек. Ми тлумачимо симуляцію як процес творення образів та смислів, відмінний від попереднього семіотичного досвіду. Симулякр існує поза сферою традиційної моделі референції, а відтак виключає притаманні їй оціночні категорії. Він передбачає переструктурування наявного смислового культурного простору, де з'являється „безмежна кількість жеребів" [78, с. 83], жоден із результатів якого не є остаточним, всі вони розгалужуються, породжуючи інші.

Отже, розвиток сучасного мистецтва відбувається на трьох основних рівнях: художньому, культурної автентичності та симулятивному. Сутнісна глибина художнього визначена онтологічною вкоріненістю твору, прагенням трансценденції. Художнє поєднує у собі внутрішню потребу та спосіб пізнання світу, його ціннісного осмислення та преображення об'єктивованого у чуттєвій формі. Художнє є особливою багаторівневою структурою, у якій долаються

антиномії загального та особливого, конкретного, об'єктивного та суб'єктивного тощо у гармонійній цілісності твору. Відтак, зміст речей розширяється і відкривається реципієнту інакше, навіть якщо зберігає природну форму. Осягнення явищ у їх всезагальності та нехтування усім поверхневим та несуттєвим, виявляючи те, що відповідає сутності цього явища, його поняттю. Так, сформований у певному культурному контексті твір зосереджує у собі його внутрішню специфіку, виражає особливість феномену в умовах певного хронотопу, що складає автентичність мистецтва. Автентичність стосується тих зрізів дійсності, смисли яких мають важливе значення в загальнокультурному контексті. Іншими словами, автентичність мистецтва постає символічним вираженням наріжних засад буття людини як на індивідуальному, так і на ментальному та загальнокультурному рівнях. При цьому відмінність автентичного мистецтва від не автентичного полягає у експлікації ним особливого, „іншого" на формально-зовнішньому рівні чи на рівні сутнісної репрезентації його ціннісних, культурно значимих зрізів. Поверхнева демонстрація атрибутів особливого перетворює мистецтво на його протилежність, сувенір, кітч. З пародіювання, підробки бере початок процес симуляції в мистецтві, заміщення реальності її моделлю. Симуляція, на відміну від репрезентації, в умовах віртуалізації культури створює безмежний простір довільних комбінацій, характер яких є доволі суперечливим. З одного боку, ми визначили симуляцію як „ідельну гру", з іншого, питання про її онтологічний статус залишається відкритим. Ми вважаємо, що суперечність ситуації зумовлена передусім, тим, що дослідники проблеми симулякрів в мистецтві намагаються дати оцінку симуляції, порівнюючи її з традиційними формами символотворення, тоді як симулякр є продуктом іншого, особливого типу референції, у якій відсутній референт. Відтак, феномен симуляції потребує формування нових критеріїв його оцінки і, відповідно, переосмислення сучасного мистецтва, частиною природи якого є симулятивний аспект.

Висновки до розділу 1

Теоретичне осмислення проблеми автентичності мистецтва має тривалу історію. Аналіз історіографії проблеми дозволяє з'ясувати, що на кожному історичному етапі культурного розвитку формувалася домінантна художня парадигма, яка ґрунтувалася на провідному метанаративі. Автентичність мистецтва певної культурної епохи визначалася адекватністю цим параметрам і, передусім, адекватністю художньо-образної репрезентації духовного змісту, ідеї (це міметична концепція античності, теорія символічної репрезентації божественного в епоху Середньовіччя тощо), що характерно для класичної традиції теоретичного осмислення автентичності мистецтва.

Параметри автентичності сучасного мистецтва означують принаймні три його основні категорії: „художнє", „автентичність" та „симуляція", які у тісній взаємодії формують артіхектоніку актуального художнього простору. Автентичність мистецтва розглядається, передусім, через призму його художніх адеквацій. Художнє постає родовою ознакою мистецтва, деякою межею творення, гармонію ідеї та її втілення в творі. Художнє є особливою активною змінною структурою, що поєднує у собі, з одного боку, ідеальну природу образу і, разом з тим, вбирає у себе чуттєву видимість світу. Єдність матеріального та духового начал у художньому творі структурує його зміст, викристалізовує сутнісне смислове ядро, позбавляючи довільності. Культурне буття мистецтва конкретизує твір особливими атрибутами, що репрезентують креативну специфіку хронотопу, забезпечують його впізнаваність на онтичному рівні. Із глибинними вимірами культури, її сутнісною специфікою пов'язана категорія автентичності, яка виконує роль своєрідного культурного коду, представленого в символічній художньо-образній формі. Концепт автентичності позначає міру художньої специфічності твору, зумовлену культурним контекстом епохи, ментальними особливостями та індивідуальним баченням і творчою манерою митця.

Радикальні зміни в природі мистецтва відбулись унаслідок трансформацій культурного контексту, пов'язаних із ринковими умовами розвитку,

технізацією, комп’ютеризацією, віртуалізацією, глобалізацією тощо. В таких умовах невпинно зростає роль симулятивної складової мистецтва, природа якої амбівалентна: поєднує у собі безмежну творчу потенцію із небезпекою тотальної семіотизації буття аж до набуття знаковою сферою статусу єдиної і самодостатньої реальності. Виникає потреба переглянути уявлення про мистецтво, актуальне буття якого визначається класичними художніми адекваціями, а також збагачується симулятивною сферою здійснення, що постає модусом автентичності сучасного мистецтва. Таким чином, поряд із класичним художнім дискурсом виникають некласичні концепти, спрямовані на осмислення та теоретичне обґрунтування новітніх трансформацій мистецтва. Стрімкий розвиток актуальних арт-практик загострює протиріччя класичного та некласичного дискурсів, опозиційність яких діалектично знімається в постклaсичному дискурсі.

РОЗДІЛ 2

ХУДОЖНЯ АВТЕНТИЧНІСТЬ МИСТЕЦТВА У СУТНІСНИХ ВИМІРАХ КУЛЬТУРИ

2.1. Онтичні адеквації художньої автентичності мистецтва

Питання культурної детермінації художнього образу дозволяє інтерпретувати проблему автентичності переважно в площині об'єктивного типу взаємодії між художником, реципієнтом, історією, культурою, традицією. Онтичний вимір художнього реалізується на трьох основних рівнях – особистісно-індивідуальному, ментальному та історичному. Перший пов'язаний із найбільш поширеним тлумаченням художньої автентичності як достовірності твору, визнання його приналежності тому чи іншому автору, або художньому напрямку. Автентичність мистецтва, за Каганом, реалізується на рівні неповторності творчого методу як показника закономірності процесу створення художніх творів, художньої манери як об'єктивації неповторної виражальної мови митця, а також стилю як вираження своєрідності світосприйняття автора, художньо-естетичного осмислення ним дійсності. Стиль є неповторною художньою структурою, що виростає з художнього змісту і найбільш повно виражає його. Він формується на основі цілісності усіх елементів форми та змісту, необхідних для досягнення певної художньої мети і утворює часткову самостійність та самоцінність форми.

З'ясування природи художнього неможливе лише на основі споглядання художньої реальності, а вимагає виходу за її межі в сферу аналізу та теоретичного моделювання всезагальної структури людського світовідношення, аналізу історико-культурних контекстів, суб'єктивних закономірностей мислення та психічних особливостей сприйняття художнього. Художнє бачення ґрунтується на синкретичній природі свідомості і є цілісною системою, яка поєднує у собі внутрішню потребу та спосіб пізнання світу, його ціннісне осмислення та преображення.

Єдність та гармонія змісту і форми мистецтва є найзагальнішим критерієм художньої автентичності. Однак, якщо їх взаємозв'язок має конкретно-історичний характер і зумовлений розвитком актуальних культурних процесів в історичній визначеності її категоріально-типологічного, раціонального та чуттєвого змісту, то можна припустити, що художнє і його критерії характеризують міру вираження в мистецтві світовідношення та світорозуміння людей певної епохи, культури, ментального типу тощо. Відносність та неоднозначний характер цінності, суб'єктивність критеріїв художнього потребують формування особливого підходу для їх осмислення. Так, наприклад, при створенні художньої парадигми враховується вплив ціннісних пріоритетів епохи, специфіка культури тощо. Тобто художня парадигма охоплює мистецтво як цілісну систему, експлікує суперечливий характер процесів саморозвитку мистецтва та зовнішніх культурно-історичних, естетичних, світоглядних та ін. впливів (взаємовпливів), а також самовизначення у формах, які не є відчуженою проекцією її змісту, а постають сутнісною репрезентацією, котра породжує власну специфічну референцію та єдиноможливу форму для свого вираження, а також етапи поступового розгортання її смислових вимірів в умовах історичних трансформацій естетичної культури суспільства.

У цьому контексті необхідне вивчення культурно-історичних умов, в яких формуються ті чи інші художні тенденції. При чому, врахування історико-культурних трансформацій в процесі художніх змін не є поверхневим, формальним завданням історії мистецтва. Це комплексний аналіз, завдяки якому можна прослідкувати сутнісні зміни в історичному поступі, „здійснення нових людських смислів, моделей особистості, шляхів, цілей, способів та ідейних домінант суспільної життєдіяльності" [226, с. 46], а також простежити процеси саморозвитку мистецтва, власне художніх трансформацій.

Будь-який ідеальний образ реальності являє собою не пасивне, дзеркальне її відображення, а детермінований практикою результат сприйняття дійсності, яке апріорно мінливе, має характер мерехтіння. У так званих просторових

мистецтвах ми зіштовхуємося з відомою процесуальністю, темпоральністю образу – загалом створюється уже самою необхідністю переходу від світу буденних уявлень до світу, зображеного художником, необхідністю осягнення різних рівнів, планів, перспектив цієї специфічної реальності, необхідністю особистісного осмислення подібного духовного досвіду. Важливу роль в програмуванні часового розвитку образу відіграє особлива „неточність", незавершеність мистецтва, що зумовлює відносну неадекватність кожної інтерпретації, яка спонукає перейти до нових, глибших його осмислень. Художнє увіковічнює „саме самовідчуття людини у мінливому світі" [166, с. 99].

Мистецтво формується на межі багатьох культурних сфер. Вбираючи у себе безліч смислових відтінків, воно відображає, передусім, суб'єктивні переживання автора, репрезентує певну етнічну та історичну неповторність культури, в лоні якої сформувалось. Саме тому художник, який відчуває внутрішнє ейдетичне наповнення культури, здатен виразити її у чуттєвій формі. „Форма – концентрований розум епохи, і тільки осягаючи її внутрішній зміст, людина може визначити себе як творця" [194, с. 5]. Узагальнення конкретних соціально-історичних процесів, проникнення у їх сутність, відчуття прихованих взаємозв'язків між різними культурними сферами складає природу художнього бачення, „поетичного мислення" (Гегель), що утворює образ і надає йому чуттєвої форми.

Культурна зумовленість мистецтва складає онтичний рівень художнього, на якому відображаються ціннісні пріоритети епохи, ментальна специфіка культури, в лоні якої сформувався твір, відчуття прихованих взаємозв'язків між різними її сферами, „її затухання й напруження, звороти і злами" [194, с. 6]. Онтичний рівень художнього стосується, передусім, існування мистецтва у певному просторі і часі, за тих чи інших умов та обставин як образ, що репрезентує культурні особливості хронотопу, в межах якої сформувався, а також як фіксоване в просторі та часі явище.

Незалежно від сутнісних інтерпретацій культури та мистецтва, їх тісний взаємозв'язок незаперечний. Каган писав, що художнє розгортається в тривимірному культурному просторі. Першому рівню – морфологічному – притаманний зв'язок процесів функціонування та розвитку усіх видів, родів та жанрів мистецтва при історичній мінливості їх співвідношення та характеру їх взаємодії. Другий рівень – духовно-змістовий – визначається єдиним для всіх мистецтв в кожну епоху, в кожній національній культурі і в кожному з її соціальних прошарків образом світу та місця людини в ньому. Художньо осмислена та відображена в мистецтві дійсність породжує специфічний творчий метод та художній стиль, що його опредметнює. Третій рівень – інституціональний – виражається в способі організації художньої діяльності в кожному типі культури, тобто в характері художнього виробництва, художнього споживання та художньої критики, естетики та мистецтвознавства, що регулюють їх зв'язок.

Так, на відміну від інших сфер культури, мистецтво репрезентує не певний її бік, а відображає світ цілісно, в гармонії його розвитку. „Мистецтво ізоморфне культурі, тобто має аналогічну структуру, оскільки знаходиться, наче в центрі" [104, с. 12]. Взаємозв'язок та взаємозалежність мистецтва і культури реалізується в контексті історичних трансформацій. Мистецтво стає її образною, художньою моделлю, її „портретом", її „самосвідомістю" і відіграє роль певного коду, що дозволяє проникнути в глибинну сутність представленої ним культури. Відтак, мистецтво – це художній мікрокосмом, в якому відображений культурний макрокосм, що охоплює усю повноту, глобальність та тотальність діяльності людини як суб'єкта і об'єкта культури, її творця, реципієнта та транслятора.

Художнє репрезентує саму суть культури, її своєрідність, тобто те, що складає її глибинну відмінність від інших, „її неповторне обличчя – приблизно так само, як людина, яку портретує живописець, хоче бачити в портреті виявлення своєї сокровенної суті, розгадку таємниці своєї унікальності і неповторності. Саме мистецтво розкриває „таємницю" кожної культури, яка не

може бути явлена в жодній іншій сфері діяльності людини" [104, с. 15]. Мистецтво, таким чином, є квінтесенцією культури, виразником її глибинних зв'язків та закономірностей. На кожному етапі свого існування, в кожному культурному ареалі художнє акумулює в собі певний образ світу і людини в ньому, що лежить в основі поняття автентичності мистецтва.

У цьому контексті художня автентичність постає як індивідуальна авторська манера, виражена у особливій, специфічній образності, змістовій та смисловій спцифіці. Індивідуальна творча манера тлумачиться як вільне сприйняття та художнє відображення автором оточуючої дійсності відповідно до особливостей суб'єктивності художника. Перетворюючись на індивідуальну техніку, таке сприйняття лягає в основу творчості митця, стає його „почерком", індивідуальною технікою. Іншими словами, манера – це відображення специфіки сприйняття та інтерпретації смислів дійсності, закріпленої в індивідуальному, або колективному баченні навколишнього світу. Лише в тому випадку, коли художник в своєму особистому сприйнятті дійсності звільняє останню від її зовнішньої форми і буденних значень, виявляє її глибоку суть в ідеально-об'єктивній структурі, де дух і природа „впізнають один одного", відбувається досягнення найвищого ступеню здійснення мистецтва. Так, Гегель стверджував, що сутнісне ядро мистецтва складає „життя і душа суб'єктивного підходу та виконання, відчуття художника, відображене в його творі, що не лише утворює просту копію зовнішніх об'єктів, а розкриває разом з тим себе і свій внутрішній світ" [53, с. 197].

Художник у своїй творчості прагне „перетворити смисл у форму, звільняючи наявні зовнішні явища від сторонніх рис" [52, с. 151]. Завдяки повному взаємопроникненню об'єктивного та суб'єктивного начала досягається цілісність, завершеність образу, художня досконалість твору, „класичний ідеал" (за Гегелем). „Це народження ідеалу із духу, що походить із найінтимніших та найбільш особливих переживань поетів та художників; вони створили його, усвідомлюючи мету художнього творення з ясною та вільною розсудливістю" [52, с. 188]. Гегель наголошує на особливому значенні творчого задуму, який є

не нічим не детермінованою авторською сваволею і виходить за межі „голої" оригінальності, зовнішньої привабливості, строкатої естетичної спокуси. Істинний художній твір повинен бути вільним від мінливої оригінальності, оскільки доводить власну неповторність лише тим, що постає як „єдине творіння єдиного духу". Тобто є цілісним феноменом, а не механічним поєднанням різних частин. Автентичність мистецтва, на думку філософа, полягає у тому, що вони „одушевлені розумністю істинного самого в собі змісту" [51, с. 308]. Лише за умови єднання із „об'єктивним розумом", чистота якої не порушується його сторонніми зовнішніми впливами художник у втіленому ним предметі репрезентує і себе самого у своїй суб'єктивності як духовному ядрі завершеного в собі художнього твору. Завершеність ідеї як змісту твору є також і завершеністю форми, а недоліки художньої форми виявляють незадовільний характер самої ідеї, оскільки остання складає внутрішній смисл зовнішнього явища і стає в ньому реальною для себе самої.

Діалектика особливого та універсального в мистецтві формує особливу взаємодію цілісних художніх вимірів національного та загальнолюдського. Саме обмеження сфери побутування мистецтва жорсткими рамками тієї чи іншої локальної спільноти у свій час створило умови, в яких функціональне значення відносно даної спільноти постало з усією очевидністю як найважливіше виправдання його існування. Замкненість мистецтва на потребах та особливостях певного обмеженого культурного організму локалізувала і сам феномен художньої творчості. Самоцінність кожної національної художньої традиції на загальнокультурному рівні забезпечує міжкультурне художнє взаємозбагачення, збереження культурної ідентичності.

Інший аспект художньої автентичності стосується не стільки відображення творчої індивідуальності, скільки його приналежності певній культурній традиції, тобто репрезентації ментальних особливостей культури в образотворчості. Даний аспект тлумачення художньої автентичності відсилає до глибинних зв'язків мистецтва з культурою, її традиційним корінням, специфікою системи цінностей, світобачення, притаманною тому чи іншому

хронотопу. Йдеться про художню репрезентацію сутнісних особливостей локального культурного ареалу. На основі спільного глибинного культурного коріння формується певна художня традиція, з лише їй притаманною образністю.

Традиція, яка регламентує процеси індивідуальної творчості, залишається формотворчим елементом мистецтва лише тією мірою, якою вона формує простір для імпровізації, творчого вираження індивідуальності художника, а також інтерпретативного простору, тобто забезпечує відкритість та пластичність художнього. В протилежному випадку, з творчого художнього канону вона перетвориться на скам'янілий штамп, втрачаючи, таким чином, свою власне культурну дійсність. Малахов В.А. стверджує, що автентичність мистецтва розгортається, передусім, у двох сферах – традиційній та особистісній. Відмінність між ними частково характеризується опозиціями „старе – нове", „вічне – скороминуще", „анонімне – авторське", „канонічність творчості – свобода художнього замислу" тощо. У гармонії традиційно-особистісних начал формується художня своєрідність мистецтва тієї чи іншої культури, ментальної традиції.

Ментальний, національний виміри автентичності мистецтва визначаються їх зв'язком із народною творчістю. Завдяки колективній природі фольклору, формуванню естетичного досвіду багатьох поколінь, викристалізовувались особливі художні мотиви та форми, ментально близькі тій чи іншій культурі, а також забезпечувалась їх консервація та трансляція в процесі історичних змін на загальнокультурному рівні. Крім того, художня своєрідність народної творчості нерозривно пов'язана із розвитком професійного мистецтва. Ментальну специфіку мистецтва формує постійне (свідоме чи ні) звернення до фольклору, освоєння його художнього досвіду та принципів вираження. Відтак, якщо мистецтво є образною самосвідомістю культури, частиною його сутності, то художнє є самосвідомістю мистецтва, зосередженням його смислів. Художній твір – це так чи інакше відображення ментальної своєрідності життя, репрезентація змін національного характеру народу, оскільки „нація є одним із

параметрів культури” [105, с. 412]. Духовна своєрідність нації найбільш повно та виразно виражена в мистецтві, оскільки жодна інша сфера не вловлює тонкі психологічні прошарки колективної свідомості, а отже, найповніше виражає ментальну своєрідність культури. У творі відображені художньо осмислені національно-своєрідні психологічні культурні структури, представником та носієм яких є художник.

Мистецтво творить символи, які вкорінені глибоко в національній свідомості та колективному несвідомому, праісторичній пам’яті народу і є важливим аспектами вираження ментальної самобутності тієї чи іншої культури, її ідентичності на рівні міжкультурної комунікації. Автентичність мистецтва тісно пов’язана з історичним корінням і являє собою цілий комплекс проблем, певну багатолику і, водночас, цілісну структуру. Кожний етнос і кожна нація в загальносвітовому людському потоці творення життя у притаманних їм формах і особливостях мають свою специфіку. Тому й не послаблюється художній інтерес до етносу, його образних особливостей мислення, бачення світу, психології звичаїв, традицій, а також породжених у їхньому лоні естетичного та художнього світовідношення. Серед багатьох властивостей, притаманних різним людським спільнотам, слід назвати передусім ті особливі риси, притаманні етнічним утворенням, загальною характеристикою яких є традиційність. Саме традиційна стійкість, її витривалість та збереження сутнісної основи за будь-яких несприятливих умов, асимілятивних впливів тощо є сутнісною основою етносу. Йдеться про стійкість не лише у розумінні протистояння асиміляції, вироблення своєрідного етнічного „інстинкту” самозбереження природних родових ознак, мови, традицій, народних джерел художнього світосприйняття, моральних уявлень, а здатність національної культурної традиції вбирати в себе і перетворювати в особливу цінність органічний сплав естетичного досвіду своїх поколінь й культур інших народів.

Мистецтво, таким чином, зосереджує у собі художні прагнення народу, репрезентує ментальну специфіку сприйняття світу в символічній формі.

Художнє, в свою чергу, наділене глибинним культурно-історичним корінням, з якого розвиваються нові надбання і досягнення. Завдяки традиції мистецтво зберігає в собі ознаки етногенезу, свою національну своєрідність, автентичність, утворюючи цілісний образ етносистеми. Водночас, автентичність мистецтва на рівні зосередження ментальної своєрідності культури, долає етнічну замкненість, законсервованість останньої як метаетнічна загальнолюдська художня система. Художнє відкрите для зовнішніх впливів, завдяки яким воно збагачує свою смислову основу, розширяє спектр своїх проявів.

Загальнолюдське у мистецтво приходить через етнічне та національне. Бо як не існує повної ізольованості самої в собі етнічної одиниці, що якимось чином не включалася б в загально історичні процеси, так не існує і загальнолюдського поза його конкретним виявом. Те, що з історичної точки зору і певного естетичного досвіду виявилось загальноприйнятним як цінність, тобто репрезентує поступ людства у його духовно-культурному становленні, належить до загальнолюдських надбань. Кожна етнічна грань в загальному вселюдському художньому процесі є частиною всезагального. З діалектичної точки зору твори різних традицій, естетично рівноправні та самодостатні тією мірою, в якій вони як „продукт" відмінних ментальних типів культури, ідеалів, особливостей смаку і т.д. є сутнісним вираженням особливого світовідчуття. „Культура – як певна історична цілісність – формує свій „орган" мистецтва таким, яким він у своїх художніх властивостях життєво необхідний для неї як вираження, опосередкування та оформлення естетичної свідомості суспільства" [226, с. 48]., що складає національний вимір автентичності мистецтва на загальнокультурному рівні. Звідси формується визнання та рівноправне прийняття „іншого" в умовах мультикультуралізму та толерантності на рівні „Я – Ти" (М. Бубер). Існує певна спільність загально історико-культурного та художньо-естетичного процесів, куди включено всі локальні культурні утворення, етнічні, національні чи міжнаціональні спільності.

Етнічне, національне та загальнолюдське в мистецтві співвідносяться між собою і в тому, як використовуються художньо-мовні засоби. Художнє набуває загальнокультурного значення як певна всезагальність, репрезентована під особливим кутом зору, крізь призму суб'єктивного бачення митця як носія певної культурної традиції. Формуючись на ментальній основі, мистецтво як єдине і цілісне явище у структурі духовного поступу людства незмінно зазнавало впливу міжетнічних зв'язків і в контексті міжкультурної комунікації. В своїй прагенетичній передумові, еволюційності розвитку художньо-метафоричного світосприймання мистецтво поєднує в собі елементи загальнолюдського та етнічно-особливого.

Сила ментальної специфіки світосприймання, самоідентичність в контексті етнічної приналежності, формування на цій основі художньої образності як певної лінгво-семіотичної системи вираження – усе це визначає автентичність мистецтва на рівні вираження його ментальної специфіки. З іншого боку, сама історія диктує обов'язковість урахування художнього процесу як цілого. „Мистецтво допомагає народам порозумітися; обмінюючись національно-етнічними культурними цінностями, людство взаємозбагачується, бо художня мова загальнолюдських інтересів звернена до мудрості і світлих почуттів, що є найвищим сенсом спілкування і співжиття народів різних рас і континентів" [66]. Втім, історія не завжди сприяє тому, щоб мистецтво дедалі більше набувало саме тих рис і властивостей, які б стали, так би мовити, творчо-конструктивним кодом нової цивілізації, тим „іншим" у міжкультурній комунікації, що збагачує сутнісні виміри кожної з культур, розширює художню образність.

В умовах глобалізації та міжкультурної комунікації актуальність загальнолюдського аспекту художнього впритул наближена до проблеми визначення його критеріїв, соціокультурної динаміки, сутнісного осмислення естетичних вподобань, діалогу художніх парадигм, порівняльної характеристики історичних трансформацій мистецтва. Динаміка та універсальність соціальної практики, трансформації сприйняття просторово-

часового континууму, який характеризується мінливістю естетичних ідеалів, художніх цінностей і т.д., надає суб'єкту безмежну свободу творчості за законами краси, з іншого боку, суттєво ускладнює визначення критеріїв автентичності мистецтва. Крім того, смисл художнього твору, навіть якщо він ґрунтується на основі природних подій та явищ, характеризується певним ступенем автономності. Він завжди є переосмисленням, художньо-естетичною трансформацією дійсності, тому його чуттєве втілення в мистецтві формується за власними законами. Тобто, духовне начало твору наділене внутрішньою потенцією свого зовнішнього виявлення. Чуттєва форма ідеї утворює цілісність художнього образу, втіленого на полотні і уже не існує як суто природна об'єктивність. Завдяки взаємопроникненню чуттєвої форми та внутрішнього змісту зовнішній бік твору наповнюється сенсом.

З іншого боку, неповторність та неперевершеність кожного щаблю історії мистецтва є яскравим свідченням багатогранності художнього розвитку, складає художню автентичність, а отже, не може бути інтерпретований як еволюція або регресивний рух до спрощення та убогості. Кожен етап історії мистецтва характеризується певними змінами, характер яких ствердно визначити доволі складно: в одній сфері він „перевершує попередні (епохи), а в чомусь поступається їм; у нього є своя, лише йому притаманна сила і свої слабкі місця, своя обмеженість" [105, с. 395]. Каган стверджує, що усі зміни в мистецтві вкорінені в конкретно-історичних соціокультурних умовах, в яких формується художня творчість. Залежність мистецтва від матеріального виробництва полягає, передусім, у його обумовленості рівнем розвитку техніки, виробничих сил, а також у зв'язку художньої культури із пануючою економічною системою, характером суспільного розподілу праці та обміну. Зв'язок історії мистецтва з розвитком виробничих сил, зі змінами технічного оснащення виробництва, пояснюється тим, що „необхідність матеріалізації поетичних ідей ставить художню творчість в пряму залежність від тих матеріально-технічних можливостей, які надають йому рівень розвитку виробничих сил" [105, с. 395]. Така залежність проявляється досить

нерівномірно: в одних видах мистецтва вона постає з усією очевидністю, в інших є менш помітною, проте завжди відіграє в художньому розвитку значну роль.

Технічні можливості матеріального виробництва зумовлюють характер художнього формотворення. Автоматична механізована техніка безмежно розширяла обмежені можливості ручної техніки оперування просторово-пластичними формами. Крім того, вона здатна задовольняти потреби великої кількості осіб в художньо-сконструйованій предметному оточенні. Каган порівнює статус ремісника в попередні епохи історії розвитку мистецтва зі статусом художника, наголошуючи на спільному інтимно-індивідуальному характері їх творчості. Філософ вважає, що в умовах автоматичного технізованого виробництва, сучасна річ втрачає свою автентичність, а процес її виготовлення перетворюється на відчужене суто механічне виконання робочими чужого художнього задуму. Умови виробництва закономірно проектуються і на мистецтво, „художня творчість замкнулася у межах проектування та конструювання, тобто, в межах уявного а не істинного творення, творення ідеального, а не реального" [105, с. 398]. Наслідком такого втручання, стверджує автор, є втрата значення для естетичної якості твору його унікальності, неповторності, „схопленості" у вигляді живого творчого акту" [105, с. 399].

На нашу думку, дана позиція потребує деякого уточнення. Ми вважаємо, що зміна технічних можливостей творчості, розширення виражальних засобів мистецтва не завжди є показником сутнісних втрат, зміління творчого акту до зовнішньої комбінаторики. Застосування у художньому процесі технічних можливостей, зокрема, новітньої фото-, відео- та комп'ютерної техніки, не применшує ролі автора, а навіть навпаки, вимагає, окрім поетичної ідеї, певних технічних знань для здійснення творчого задуму. Художнє є завжди сутнісним вираженням культури, розкриттям істини найбільш адекватними для цієї мети засобами. Швейцарський контемп-художник Роже Пфюнд стверджує, що мистецтво існує в умовах діалектичної єдності вираження дійсності, в якій воно

формується, і деякої відстороненості від неї, що дозволяє осмислити та узагальнити актуальні процеси. Бачення художника є діалектичним поєднанням вираження духу епохи і деякої відстороненості від сучасних йому подій. Мистецтво не запозичує притаманні традиційній образотворчості ідеї та форми, виражає породжені епохою концепції новими доступними та максимально адекватними їм засобами. В умовах постсучасної культури йдеться не лише про появу нових виражальних засобів, а про оволодіння мистецтва новими смисловими сферами, доступ до яких з'являється лише завдяки виникненню цих засобів.

Зрештою, наявність єдиного стилю епохи, структура якого найповніше репрезентує сутнісні пріоритети та системотворчі принципи даної культури, а також існування великої кількості стильових виражень культури свідчать про діалектичну єдність в ній колективного та особистісного начал. Колективний аспект автентичності відображений в художній традиції, що історично сформувалась та викристалізувалась протягом поколінь у самобутнє явище. Співвідношення традиції та індивідуального самовираження на рівні суб'єктивної творчості є втіленням гармонійної єдності консервативно-впоряковуючого начала і прагнення нового, пошук інших шляхів художнього освоєння світу та засобів для їх об'єктивації. Художня діяльність спрямована на сутнісне відображення культурно-історичної єдності індивіда та оточуючої його дійсності: „в мистецтві людина ставиться до речей з точки зору своєї сутності, але сутність людини якраз і виявляється в його здатності в будь-якому предметі знайти відповідну міру. Таким чином, мистецтво постає як наглядне відображення діяльності людини і культури в цілому" [106, с. 58].

Так, на основі певної всезагальної спільності, єдиного відчуття часу, духу епохи формується історичний стиль епохи, який характеризується певними загальними рисами на міжкультурному рівні, які, водночас, набувають особливого прочитання на локальному рівні тієї чи іншої культури. Явище історичного стилю ґрунтується на глибинній смисловій єдності культури. Смисл поняття стилю багатозначний та рухливий. Ще Гете писав, що саме

слово „стиль” належить до тих, якими хоч уже давно користуються, які начебто теоретично обгрунтовані і визначені, але щоразу вживаються в особливому сенсі. Він підкреслив, що поняттю „стиль” притаманні різноманітні смислові відтінки. В найзагальнішому розумінні поняттям „стиль” означують певні етапи в розвитку мистецтва, що характеризуються певною загальною спільністю (смисловою, образною, формотворчою) в різних видах мистецтва. Різноманітні смисли, які в різний час застосовувались до поняття „стиль”, відображали різні аспекти його багатогранної сутності, але жоден із них не вичерпує його значення.

Застосування поняття „стиль” в контексті дослідження природи художнього зумовлене смисловою близькістю деяких їх аспектів. Історія осмислення сутності стилю досить суперечлива, що зумовлює проблему визначення даного поняття. Категорія „стилю” відносно нова, виникає на стику різних сфер культури, а відтак характеризується смисловою багатозначністю. Художній стиль утворюється як на основі особливостей об’єктивної дійсності, характеру історичної епохи, суспільних відносин, своєрідності національного життя, так і на основі індивідуального бачення митця, його манері мислити, відчувати, відгукуватися на дійсність. Іншими словами, по відношенню до змісту і форми, стиль є деяким організуючим началом. Стиль виражає і втілює єдність та цілісність всіх елементів форми. Кожен твір представляє, таким чином, єдиний оформлений поетичний світ. Зрозуміти стиль твору означає осягнути формотворчі сили цього світу та їх єдину індивідуальну структуру. У системі прийомів, яку ми називаємо стилем, розкривається те, що можна назвати умовно духом епохи або духом деякого художнього напряму, тобто його світовідчуттям. поняття стилю означає не тільки фактичне співіснування різних прийомів, хронологічне, або просторове, а внутрішню взаємну їх обумовленість, органічну чи систематичний зв’язок, що існує між окремими прийомами. Стиль твору – це єдина перцепція, якій підпорядкований поетичний світ. Так, у І.В. Гете, німецького естетика, йдеться про те, що стиль є категорією, що виражає сутнісні виміри твору, вільні від несуттєвих деталей,

що набувають власної характерної форми. „Коли мистецтво завдяки наслідуванню природі, завдяки зусиллям створити для себе єдину мову, завдяки точному й поглибленого вивчення самого об'єкта набуває нарешті все більш точні знання властивостей речей і того, як вони виникають, коли мистецтво може вільно оглядає ряди образів, зіставляти різні характерні форми і передавати їх, тоді-то вищим ступенем, якою вона може досягти, стає стиль… стиль перебуває на найглибших твердинях пізнання, на самій суті речей" [58, с. 27].

Російський естетик А.Ф. Лосєв говорить про існування історичних стилів (з позиції культурно-соціальних відношень), індивідуальних, стилів матеріалу (кам'яний, мраморний і т.д. стилі), психологічно-настроєвих, ідеологічних та ін. і пропонує власне визначення стилю: „Стиль є такою художньою формою, що несе в своїй організації відбитки співвіднесення з тим чи іншим інобуттям… Стиль — діалектично необхідний, і в ньому — остання реальність художнього лику" [160, с. 151]. Вслід за А.Ф. Лосєвим, М.М. Бахтін, представник російської теорії культури, стверджує сутнісну значущість стилю „художній стиль працює а моментами світу, цінностями світу і життя, його можна визначити як сукупність прийомів формування та завершення людини і її світу" [12, с. 169]. Отже, художній стиль, по-перше, є принципом конструювання і, по-друге, принципом конструювання саме всього потенціалу художнього твору в цілому. Зводячи все попереднє воєдино, ми могли б дати таке формулювання художнього стилю. Він є принципом конструювання всього потенціалу художнього твору на основі його надструктурних завдань і первинних моделей.

Стиль є вираженням тематичної та інтонаційної спільності культури. Історичний стиль— якісна визначеність змісту і форми культури певного періоду в контексті її художньо-естетичного значення, котре охоплює всі культурні явища певного тривалого відрізку історичної часу. Мистецтво прагне більшою чи меншою мірою охопити світ в усій його мінливості, специфічності. Відбувається своєрідна „концентрація вічності" в певній історичній миті,

сприйняття часу не як лінійності („хроносу”), а його метафізичної глибини („каєрос”).

Формування історичного стилю відбувається на стику сутнісних особливостей культурного хронотопу. Стиль епохи інваріантний і припускає різноманітність своїх проявів, по-різному відповідних суті часу. Стиль – це вираження духу часу, культури як цілісної системи, видимий знак естетичної єдності. Він є відносно стійкою, образною мовою епохи, котра виражає особливості її культури, специфіку уявлень про красу, систему цінностей, відношення до світу в цілому; ідейна і художня спільність образотворчих прийомів в мистецтві певного періоду, художньо-пластична однорідність предметного середовища, що складається в процесі розвитку художньої культури як єдності, гармонійної цілісності. Специфічна властивість історичного стилю – вираження сутнісної специфіки епохи, її принципової відмінності від попередніх. Іншими словами, історичний стиль репрезентує сутнісний стрижень свого часу, „автентично нове”, „збирає” найбільш адекватні культурні прояви в єдину цілісну художню систему.

Бодрійяр розрізняє „автентично нове” („істинно нове”) і „не автентично нове” („демонічно нове”). Перше стосується репрезентації сутнісних характеристик свого часу в усій їхній глибині та повноті. Це розкриття вічних істин, які раніше були приховані. В контексті діалектики сакрального та профанного в культурі, Б. Гройс бачить шлях створення нового інноватівним обміном між ними, в процесі якого цінне перетворюється на нецінне і навпаки. При цьому відбувається сутнісна зміна смислових значень тих чи інших феноменів, докорінна трансформація їх статусів. Натомість „не автентично нове” відображає лише „симптом нового”, зміни поверхневої атрибутики уже відомого. Демонічно нове утворюється з руйнування традиції, симуляції нового, іншим словами, здійснення „програмно аморального акту” [67].

Разом з тим, художній образ, котрий опирається на всезагальну ціннісну систему, здійснює її суб’єкт-суб’єктну трансляцію, продовжує свій розвиток як рухливе динамічне ціле, реактуалізоване активним сприйняттям реципієнтів і є

невід'ємною частиною його смислової основи. Формотворчими принципами духовно-практичної активності людини, які пов'язані з її залученням в процес сутнісного розвитку мистецтва, є сам процес її створення, сприйняття, екзистенційне осмислення, оцінка і т.д.

В загальнокультурному контексті художнє постає як смислове ядро мистецтва, виражене у його автентичності як ментальній своєрідності або історико-хронологічних особливостях, об'єктивованих у „автентично новому" (Б. Гройс). Автентичність мистецтва є „дзеркалом" культури як цілого (М. Каган), в єдності та взаємозалежності усіх компонентів. Це певний культурний код, що репрезентує ідентичність мистецтва деякого хронотопічного проміжку в загальнохудожньому контексті, в процесі взаємного розкриття в діалозі культур. Долучення до іншої культури, віддаленої в історичному, етнічному чи класовому сенсі, здійснюється, передусім, через „ворота" мистецтва, увійшовши в котрі, кожен відчуває її своєрідність, її специфічний дух, „аромат", її неповторну чарівність" [105, с. 313].

Специфічність художнього хронотопу опирається, передусім, на фізичні простір та час. Втім, ця залежність не є безпосередньою: вона ґрунтується на ролі предметно-перетворювальної діяльності, що трансформує константи об'єктивного буття в форми суб'єктивного світовідношення. Емоційно-смислову структуру даної діяльності в її культурній проекції, перш за все, відтворює мистецтво. Зокрема, для розуміння простору і часу художнього образу важливою є форми їх прояву, які вони набувають в самій культурно опосередкованій діяльності людини.

Актуалізуючи певний час та простір, суб'єкт, „ніби знову „перекидає" їх на зовнішнє буття, але вже в якості категоріальних форм (художньо осмислених та узагальнених феноменів) його синтетичного осмислення" [166, с. 108]. Художня трансформація простору постає в якості форми соціокультурного буття, що характеризує особливості системи міжособистісної комунікації і сутнісні виміри відношення „людина – світ", в які органічно „вплетена" дана діяльність. Безпосередньо схоплений художніми образами унікальний

ціннісний світ даної культури, притаманний їй порядок смислотворчих цінностей, у свою чергу, зумовлюють характер власне художнього простору, автентичність мистецтва, породженого даною культурою. „Завдяки останньому образи мистецтва набувають здатності фіксувати в модусі вічності, зберігати для прийдешніх часів смислотворчі цінності культури, вводячи їх, якщо можна так висловитись, в сталий духовний простір людського буття" [166, с. 111].

Сутність художнього у преображенні іманентного буття, його конкретних проявів доступними йому засобами, і, як наслідок, у вихід за межі фізичної дійсності. Разом з тим, відкрита структура художнього забезпечує як трансляцію певної інформації, так і її наповнення зовнішніми впливами, наділяє її можливістю сутнісної трансформації, завдяки чому досягається тривала актуальність символічного тексту того чи іншого твору, його „власна сучасність" (Г.-Ґ. Ґадамер). Мистецтво як образно-емоційне відображення та оцінки дійсності, спосіб вираження естетичного відношення до неї вказує на тотожну собі природу художньої дійсності, яка характеризує спадковий характер світового художнього процесу. Художнє, таким чином, набуває сенсу лише в процесі комунікації із глядачем в момент сприйняття, яке розгортається в системі певних соціально-культурних координат, індивідуальних світоглядних особливостей.

Однак, попри очевидність впливу культури на художньо-естетичне освоєння дійсності, не зважаючи на виявлення багатосторонніх зв'язків художнього та суспільно-історичного розвитку людства, стверджувати цілковиту детермінованість художнього процесу від зовнішніх умов та контекстів не коректно. Зумовленість мистецтва тими чи іншими факторами, його зв'язок з різними сферами буття та сутнісна залежність від них є досить відносними. Незмінною основою, на якій ґрунтується художня творчість, є свобода саморозвитку мистецтва, наділення його власними внутрішніми закономірностями. Каган називає цей процес поєднання традиційного та інноваційного внутрішньою логікою розвитку, в якій формується художня цінність. Вона проявляється так само глибоко та багатогранно, як і його

соціокультурна детермінованість. Співвідношення цих факторів не є сталим, а характеризується постійною активністю, мінливістю та нестабільністю.

У художньому образі відображення дійсності відбувається як її перетворення, художньо-естетична трансформація. Навіть іконічний знак в художньому контексті як найоб'єктивніший образ (наприклад, фотографічний) не є копією натури. Він – образна модель реальності, ізоморфна дійсності, що відображає (преображує) деякі зв'язки дійсності, художньо трансформуючи їх та створюючи ідеальні образи: „мистецтво „подвоює" реальний світ світом уявним", особливою „художньою реальністю" [105, с. 270]. Найвища реалізація роді художнього в мистецтві полягає у поглибленні іманентного, дотворенні-розкритті оточуючої людину дійсності тими ланками і ситуаціями, яких неможливо віднайти у безпосередньому повсякденному досвіді, і які розкриваються у процесі творчого містичного озаріння в моменти творчості (співтворчості).

В свою чергу, форма, матеріальна основа твору постає для реципієнта в якості „безпосереднього об'єкта, що приховує за собою ще один об'єкт – оточуючий світ чи психологічне переживання самого художника" [233, с. 33]. Дослідник ставить питання про існування твору для реципієнта, зміст, смисл якого для нього не розкриті, однак відоме визнання артефакту іншими глядачами. Існування художнього знаку, як і будь-якого іншого, передбачає діалектичну єдність матеріальної та духовної природи. Автор проводить паралель із іншомовним словом, яким користується певна група людей, але для інших воно не несе жодної інформації: „ми не можемо заперечувати, що це саме слово, а не просто сукупність звуків або графічних ліній на папері, котрі не мають ніякого сенсу, оскільки відомо, що воно містить певне значення для інших людей" [233, с. 33].

Шитов переконаний, що особливе значення в сприйнятті мистецтва та актуалізації художньої цінності є безпосередня комунікація з оригіналом, в процесі якої загострюється вплив образу на глядача. Репродукція чи реактуалізація образу в пам'яті, стверджує автор, не має безпосередньої

достовірності і реальної динаміки істинного явища, що зумовлює реальне існування та найповніше здійснення художнього: „образ в пам'яті не може конкурувати із образом безпосередньо сприйнятої матеріальної основи твору. Перший завжди блідий та нестійкий (якщо не враховувати деякі винятки), менше деталізований і узагальненіший, ніж другий. До того ж він не такий переконливий та реальний" [233, с. 39]. На нашу думку, реакуталізація художнього образу в пам'яті реципієнта є, безумовно, відмінною від його безпосереднього сприйняття, проте не вторинною порівняно із ним. Таким чином, вважає Шитов І.П., художнє здійснюється лише в процесі його сприйняття. В іншому разі мистецтво, як і всі культурні простори перетворюються на безглузде нагромадження порожніх матеріальних форм, „останки". Дане твердження наголошує на суб'єктивній природі формування критеріїв визначення художнього, особливо актуальних за образної строкатості контемпорарі арту. Виникає ситуація своєрідної „приватизації художнього", за якої всезагальна суб'єктивність судження смаку трансформується до визнання на індивідуальному рівні. Ми вважаємо, асоціації, аллюзи з приводу того чи іншого твору є сферою його дотворення, що не суперечить природі мистецтва і є її повноцінною частиною.

Специфіка естетичного почуття в процесі сприйняття художнього полягає у суб'єктивному сутнісному розкритті рівнів його прояву відповідно до індивідуальних психологічних та світоглядних особливостей реципієнта. Відтак, гетерогенна природа художнього проявляється також як внутрішня неповторність бачення кожної конкретної особистості, що полягає не лише в чуттєво-раціональному осмисленні художнього твору, а й в актуалізації тих особливих зв'язків, які виникають лише між нею та твором у процесі сприйняття. „Стверджуючи неповторність своєї оцінки реципієнт правий у тому, що лише констатує особливі властивості об'єкта, котрі проявляються саме в її індивідуальному сприйнятті цього об'єкта" [233, с. 47]. Таким чином, здійснення художнього відбувається у двох взаємопов'язаних сферах,

об’єктивного існування твору та суб’єктивним переживанням глибини його образності.

Художнє переживання як і переживання художнього ґрунтується на особливій загальозначимості судження, яке не пов’язує предикат прекрасного з поняттям об’єкту, розглянутого в усій його логічній сфері, і все-таки поширює цей предикат на весь загал тих, хто виносить судження. Відтак, художнє вимагає всезагальної суб’єктивності у своєму сприйнятті, що реалізується як потреба у схваленні кожним, в той час як конкретне судження є вирішальним для самого реципієнта. При чому саме судження смаку не вимагає згоди кожного індивіда, оскільки не є логічним фактом, результатом раціонального аналізу, а лише передбачає в кожному цю згоду як конкретні випадки, доведення котрого відбувається завдяки згоді інших. (творчість фотохудожника: його пропозиція судження смаку – окремий предмет, мить тощо – реакція-згода або заперечення глядачів. Т.ч.. проявляється діалектика конкретного та всезагального в природі художнього).

Відповідно до кантівської теорії судження смаку, ми можемо зробити висновок, що художнє не передбачає поняття і не осягається ним, а безпосередньо пов’язане із суб’єктивним уявленням про предмет, яке не може бути помислене. Вищим художнім взірцем смаку постає певна ідея, сформована в свідомості, яка і є основним критерієм визначення художньої значимості, дозволяє судити про все, що є об’єктом смаку, що слугує прикладом судження смаку і навіть про смак кожного. Художнє є особливою формою існування естетичного, котра характеризується частковою інтелектуалізованістю судження смаку і ґрунтується на існуванні історично змінного поняття ідеалу як адекватного втілення ідеї. При чому, внутрішнє індивідуальне формування ідеалу передбачає існування ідеї норми як індивідуального бачення та розуму як сили перетворення конкретної інформації про світ у чуттєві образи. Ця ідея деякої естетичної норми не виведена із пропорцій, взятих з досвіду в якості певних правил. навпаки, лише на основі цієї ідеї формуються правила суджень. Ідея прекрасного, за Кантом, присутня в усіх речах як досконалий прообраз,

принципово недосяжний. Кантівська ідея норми споріднена із поняттям художнього як узагальненим образом дійсності, що характеризується онтологічною вкоріненістю та метафізичним відсиланням до істини.

Втім, суб'єктивний характер судження смаку передбачає певну всезагальність сприйняття, що надає абстрактному поняттю художнього значимості зразку, „ідеальної норми", яка визнається суб'єктивно-всезагальною (необхідною для кожного ідеєю), і тією мірою, якою йдеться про єдність суджень різних осіб, може вимагати повного схвалення. Всезагальний характер судження смаку в контексті сприйняття художнього твору зумовлений цілим рядом історико-культурних контекстів, а також особливостями архетипної пам'яті, які на рівні актуального досвіду та підсвідомого сприйняття сягають спільного онтологічного коріння, що зумовлює всезагальність наріжних основ буття, репрезентованих в мистецтві.

Критика суджень естетичного смаку наближає до осмислення художнього, осягнення його основних, найбільш важливих рівнів. В умовах постсучасної культури критерії художності максимально субєктивізуються, а амплітуда інтерпретаці виходить далеко за межі видимого спектру. „Відбувається інтенціоналізація свідомості відповідно до категоризації сприйняття, котра, як відомо, дозволяє реципієнту бачити в творі, що має знак мистецтва, те художньо значиме, що можуть не бачити в ньому багато інших. При цьому немає жодних підстав стверджувати, що побачене в його змісті відсутнє, оскільки воно виявляється в ньому як суб'єктивна реальність" [226, с. 6].

З іншого боку, постає небезпека потрапити в „дурну безконечність" естетичної терпимості, ризик „в марних пошуках критерію проголосити „демократію" та „плюралізм" художніх вподобань" [226, с. 50] перетворитися на свою протилежність, на всезагальний несмак. На нашу думку, необхідний діалектичний підхід до визначення проблеми художнього з метою запобігання абсолютизації односторонніх, часто протилежних тверджень. „Послідовно проведений плюралізм – це „самотність" ізольованого, „похованого" в собі смаку, це і небезпечний забобон бюрократизму, який демагогічно підносить

свою самовдоволену відокремленість, посилюючи в ній момент випадковості, як універсальну необхідність і насаджує в статусі всезагального" [226, с. 52]. Застосування діалектичної методології, що дає принцип виведення особливого за межі конкретних проявів художнього у всезагальне поняття, абсолютну ідею художнього, формує вектор опосередкування та розвитку.

У процесі сприйняття мистецтва, що ґрунтується на суб'єктивних особливостях судження смаку, світовідчуття кожної конкретної людини та ін., відбувається не лише відображення художніх якостей твору, а також процес їх формування та прояву. Якщо художнє формується внаслідок єднання об'єкта та суб'єкта в процесі сприйняття, то естетичне почуття як результат даного сприйняття є переживанням процесу єднання, в якому для самого реципієнта нівелюється межа між суб'єктом та об'єктом сприйняття. Естетичне почуття та насолода від твору – це „переживання народження художнього у творі, або відчуття процесу прояву його художніх якостей" [233, с. 45]. Шитов І.П. стверджує, що відчуття прекрасного не є модифікованим відображенням єдності об'єктивного та суб'єктивного, а саме переживанням процесу „переломлення" в акті сприйняття.

Художнє, сформоване на основі певних вражень, емоційних переживань тих чи інших явищ дійсності, що являють собою ті узагальнені переживання, що виникають у різних реципієнтів з приводу одного об'єкта, а отже, набувають загальнокультурного характеру. Так, Бранський В.П. стверджує, що конкретні побутові емоції перетворюються на художні внаслідок особливого естетичного узагальнення: „мистецтво полягає в умінні надати індивідуальним переживанням загальнозначущого характеру" [30, с. 50]. Специфіка художнього узагальнення, на відміну від, наприклад, наукового, полягає в тому, що художньо узагальнюється не сам об'єкт, а емоційне відношення до нього. Іншими словами, художнє фіксує свій предмет у метафізичних вимірах його існування.

У формуванні художнього образу універсальним формотворчим елементом постає гештальт, певна „ливарна форма", яка із конкретного явища

дійсності формує узагальнений образ. Гештальт є особливою трансформуючою потенцією, котра однаковою мірою притаманна процесу створення артефакту будь-якого жанру та стилю. Художня унікальність передбачає особливий синтез елементів на основі гештальту, внаслідок чого досягається особлива рівновага та гармонія елементів, гнучкість і неповторність образу, які у своїй сукупності складають його автентичність. Гетерогенна природа та складна структура художнього образу є системою контрастів та впорядкованих елементів, що утворюють багаторівневу ієрархію. У цій системі проявляється композиційна домінанта у вигляді контрасту, що переважає над узгодженим з ним рівновагою. Таким чином досягається гармонія образу, який адекватно виражає те узагальнене переживання, яке прагне передати художник.

Специфіка гармонійного образу, переконує В.П. Бранський, полягає в тому, що він є цілісною структурою, яка не потребує зовнішніх трансформацій, в іншому разі, руйнується його виразність, втрачається автентичність. Дослідник доводить, що художнє проявляється у образі, котрий характеризується замкненою композицією. На нашу думку, таке твердження є дещо некоректним стосовно сприйняття та розпредметнення художнього образу, де він проявляється як відкрита структура. Художній образ не є носієм конкретної інформації. Його символічна природа передбачає багаторівневе інтерпретаційне розгортання.

Головні вимоги гармонійного образу, за В.П. Бранським, є, передусім, кореляція контрасту та рівноваги, а отже, не відповідність „чистій єдності". На його думку, гармонія – „це не „гладенька", а „колюча" єдність" [30, с. 96]. По-друге, в гармонійному образі головна ідея чітко відділена від другорядних, що забезпечує адекватність прочитання. При цьому жанрові та стильові відмінності є другорядними у досягненні гармонії, що має абсолютний, універсальний характер. „Художній образ може витримати найсміливіші новації і будь-які трансформації його структури, крім однієї – відмови від гармонії" [30, с. 104]. Образ є особливою умоглядною моделлю, виразність якої має не лише індивідуальний, але й загальнозначимий характер („умоглядна

модель із загальнозначимою виразністю”). Показником та критерієм його істинності є не відповідність фактам об’єктивної дійсності, а адекватності художньо осмисленого узагальненого переживання відповідним емоціям художника, а також у свідомості реципієнта, що може служити основним критерієм автентичності твору. Іншими словами, ступінь художньості образу визначається мірою його виразності, загальний пафос якої виражений у сентенції Бранського: „істинність в мистецтві означає щирість, а омана – фальш” [30, с. 127]. Завдяки щирості вираженого емоційного відношення до дійсності в процесі комунікації „автор – художній твір – реципієнт” досягається співпереживання. Останнє можливе завдяки переходу від „мисленнєвого коду” (за Бранським В.П.), яким є художній образ на рівні суб’єктивного переживання до його матеріального втілення. Об’єктивація образу перетворює його на особливу реальність, відмінну як від суто об’єктивної дійсності природних матеріальних форм, так і від суб’єктивного світу довільних умоглядних утворень нашої свідомості. „Код повинен бути доступним глядачу, інакше розкодування буде неможливим” [30, с. 133].

Відтак, будь-який акт творчого самовираження сутнісно пов’язаний з виходом за рамки наявної системи функціональних взаємозалежностей та закономірностей. Стверджуючи самоцінність творчого виявлення митця, а отже, безкорисний характер художньої творчості, „від надлишку буття” (Босенко О. В.). Мистецтво постає ціннісно орієнтованою комунікацією, котра передбачає наявність певного практичного „надзавдання”, що визначає його конкретну соціальну спрямованість. Єдність в художній творчості моментів самовираження та комунікації, що ґрунтується на відповідному ціннісному виборі, дозволяє визначити образотворення як моральну діяльність, вільну творчість. „Глибинні процеси оновлення суспільного життя орієнтують художників на вирішення все складніших завдань, пов’язаних з виявленням та утвердженням смислотворчих начал існування людини” [166, с. 161].

Синкретична природа художнього передбачає цілісне сприйняття оточуючого світу, об’єктивоване у особливій багаторівневій системі

символічних образів, що в своїх граничних проявах створюють можливість виходу на онтологічний рівень, забезпечують усвідомлення всезагального, абсолютного через його конкретні прояви.

Отже, онтичний рівень здійснення художнього передбачає, передусім, визначеність мистецтва культурним контекстом, з приводу якого воно виникає. Художнє осмислення дійсності передбачає її сутнісне відображення, вираження суб'єктивного відчуття часу та місця, узагальнення конкретних проявів світу у всезагальних образах, які, в свою чергу, конкретизуються реципієнтом в процесі сприйняття, інтерпретації і освоєння відповідно до світоглядних та ментальних особливостей індивіда, суджень смаку. На основі проведеного аналізу можна виділити, принаймні, три основоположні визначення автентичності мистецтва на онтичному рівні: локально-історичний, національний та індивідуальний, які проявляються в специфіці стилю епохи, етнічних особливостях художнього твору та індивідуальній манері митця.

Природа онтичних вимірів автентичності мистецтва характеризується амбівалентністю ідейного та формального. Формально-технічна складова твору, іманентність форми мистецтва відображає культурно-ментальну змістову реальність, репрезентує її. Художньо осмислене етнічне не є обмеженим і локальним феноменом, навпаки, несе в собі ту філософічність вселюдського, яку можна охарактеризувати як начало буття в мистецтві. Цінність і специфіка етнічного для мистецтва полягає в цілісності засвоєних праісторичних образів, розвитку традиції, формування ментального психотипу тощо. Водночас, враховуючи те, що кожен народ так чи інакше був включений у загальносвітову систему фольклоро- і міфотворення, то саме цей феномен духовно-естетичного синкретизму послужить одним з найпереконливіших підтверджень того, як етнічне, перебуваючи в постійному русі і трансформаціях, зберігає сутнісне ядро незмінним в загальнокультурному контексті. Ментальна специфіка мистецтва викристалізовувалась в лоні народного художнього світосприймання, колективної фольклорної творчості,

об’єктивувались в специфіці мови, одягу, звичаїв, обрядовості, а також стала незмінним сутнісним стрижнем подальшого розвитку художніх процесів.

Отже, онтичний вимір художнього – необхідна точка відліку вектору-зв’язку конкретних явищ художньої дійсності з їх онтологічним корінням та трансцендентними вимірами, репрезентованими в мистецтві. Це рівень здійснення мистецтва у його формально-технічній, ідейно-змістовій специфіці, а також особливостей художніх емоцій, на основі яких формується художній образ. Це сфера реалізації власне художніх зрізів мистецтва, втілених в гармонії ліній, кольорів, змісту та форми. Рівень фізичної дійсності – основа буття художнього твору, з приводу якої він створюється і стає її частиною, існує як явище в просторі і часі. Існування художнього неможливе без посилання на історико-культурні контексти його становлення, оскільки мистецтво і, зрештою, уся сфера художнього та естетичного перетворилися б на безпідставну утопію, відірвану від реальності гру, забаву. З іншого боку, акцентування реалізації художнього тільки на онтичному рівні зведе його роль до ілюстрування, узагальненої описовості, візуального подвоєння дійсності, розчинення мистецтва в повсякденності.

2.2. **Онтологічні адеквації художньої автентичності мистецтва**

Виявлені особливості реалізації художнього на онтичному рівні художнього є підставою для виходу на онтологічний рівень, де здійснюється „перетворення внутрішнього світу людського суб'єкта" [166, с. 94]. Художній текст завжди є більшим за фізичну структуру, що передає конкретну інформацію. Знаково-символічна структура художнього містить інформацію, що відсилає до іншої реальності, репрезентованої в творі, до ідеального виміру і забезпечує, таким чином, трансценденцію суб'єкта. Специфіка власне художньої інформації полягає у „неможливості перекласти її на будь-яку іншу знакову систему, неможливість її „перекодування" навіть на іншу художню мову" [105, с. 280]. Художнє нерозривно пов'язане із образно-пластичними знаками, що його втілюють, „значущою плоттю самої духовності" [105, с. 291], і є певним іманентним шляхом переходу в сферу трансцендентного.

Художня цілісність твору як єдності зовнішнього та внутрішнього, іманентного і трансцендентного потребує, щоб ідея та форма в художньому були „всередині себе тією єдністю, яка утворює поняття цілого. Завдяки цьому реалізується свобода цілого, оскільки його боки (зовнішній та внутрішній) є адекватними один одному, тому що ціле втілюється в кожному з них" [52, с. 145]. В мистецтві долається протиріччя між суто природним та духовним, а тілесність стає прекрасною, трансформується в одушевлений пластичний художній образ. Саме особливий шлях долання фрагментарності, розірваності дійсності, розмежування духовного та чуттєвого, зовнішнього та внутрішнього втілюється у природі художнього, лежить в основі поняття автентичності мистецтва.

У сфері художнього функціонує особливий тип знаку – символ. Вся еволюція художнього бере початок із розвитку символічного мистецтва, зокрема зі шляху подолання суперечності та невідповідності між духовним та чуттєвим. Гармонізація зовнішнього та внутрішнього стала частиною художньої свідомості, внаслідок чого символотворення перетворюється на

органічний синтез ідеї та її втілення на користь духового начала, репрезентованого у символі. „Конкретна одиничність природних та інших явищ повинна, передусім, трактуватись негативно і застосовуватися лише в якості наглядної прикраси для неосяжної могутності абсолютного значення” [52, с. 29]. Сфера художнього – простір Істини, її катафатичне ствердження.

Саме поняття „символ” є одним із найбагатозначніших в системі семіотичних наук. Ще Соссюр протиставив символи конвенційним знакам. Дослідник наголосив на іконічності символу, на його репрезентативній природі. Символ не лише транслює певну інформацію. Він відсилає до реальності іншого порядку. Дослідник поклав початок традиції тлумачення символу як певного знакового вираження вищої і абсолютної незнакової сутності. Вслід за Соссюром, в продовження тлумачення природи символу, Лотман визначив, що сутність знаку має „підкреслено раціональний характер і інтерпретується як засіб адекватної трансформації плана вираження в план змісту. У випадку символу – його зміст ірраціонально мерехтить крізь вираження і відіграє роль моста із раціонального світу в світ містичний” [161, с. 191].

Становлення та поступове формування художнього, його розвиток як складної символічної системи, глибинного онтологічного, метафізичного зрізів буття бере початок від культових зображень та текстів. Символ завжди містить у собі дещо архаїчне, але, разом з тим, „ніколи не належить певному синхронному зрізу культури – він завжди пронизує цей зріз по вертикалі, переходячи з минулого в майбутнє. Пам’ять символу завжди давніша за пам’ять його несимволічного текстового оточення” [161, с. 192]. У цьому контексті у символі діалектично поєднані його трансцендентна та іманентна природа. З одного боку, пронизуючи культури „по вертикалі”, символ реалізується як нагадування про давні („вічні”) основи культури. З іншого, символ активно корелює з культурним контекстом, зазнає змін під його впливом і трансформує в свою чергу культурні контексти.

Гегель, досліджуючи артефакти ранніх культів, доводить, що перші етапи формування складного механізму символічної репрезентації стали результатом

інтуїтивного відчуття розриву людини з абсолютом і відсутності можливості його безпосереднього долання. Раннє символотворення, що визрівало в лоні культу і мало сакральний характер, довгий час складало глибинний духовно-культурний пласт, особливий вимір присутності *іншого*, можливість виходу за межі іманентного буття. Починаючи з епохи Відродження символотворення поступово трансформувалось, вбирало повсякденні виміри, набувало автономного значення і секуляризувалось в художньо-естетичний вимір існування індивіда. Художньо-символічна форма наділена тими якостями, які лише натякають, наштовхують на споріднений з ними глибинний сенс. Всезагальна діалектика буття – поява, зростання, смерть та відродження із смерті – утворюють зміст для символічної форми. „Прагнення пізнавати один бік у іншому, доводити до споглядання та уявлення через зовнішній образ внутрішнє – смисл зовнішніх образів через поєднання одного з іншим, – це прагнення викликає надзвичайно сильний потяг до символічного мистецтва" [52, с. 62]. Символічний художній твір через певні форми вказує на інше, що лежить поза ними, але нерозривно пов'язане зі своїм матеріальним втіленням.

Кожна існуюча в історії культури лінгво-семіотична система формує власне поняття символу, свою символічну систему. „Навть якщо ми не знаємо, що таке символ, кожна система знає, що таке „її символ" і потребує його для функціонування її семіотичної структури" [52, с. 191]. Специфіка художнього символу полягає у особливій виразності його здатності виходу за власні межі, присутність певного смислу, інтимно поєднаного з образом, але не тотожного йому. „Предметний образ і глибинний смисл виступають в структурі символу як два полюса, немислимі один без одного (бо смисл втрачає поза образом свою явленість, а образ поза смислом розсипається на свої компоненти), але, водночас, вони і різняться між собою, породжуючи між собою напругу, в якій і полягає сутність символу. Переходячи в символ, образ стає „прозорим"; смисл „просвічується" крізь нього, будучи даним саме як смислова глибина, смислова перспектива, що вимагає нелегкого „входження" в себе" [1, с. 155.].

„Мистецтво несе інформацію про ціннісні смисли дійсності, втягнутої в культуру, в її переломленості в людському сприйнятті” [105, с. 252]. Через емпіричне освоєння оточуючої дійсності завдяки естетичному осмисленню та преображенню художній образ є вектором руху від чуттєвого до духовного. Художній твір моделює глибинні процеси життя людського духу, тобто „сутнісні, стійкі, глибинні, а отже, істинні” [105, с. 258] координати буття. Каган наголошує на глибинному, сутнісному значенні художнього, на його онтологічному смислі, звертаючись до його історичного зв’язку із міфологічним та сакральним контекстом формування мистецтва, художньо-образними за своєю структурою. Символічна природа художнього спрямована на те, аби „занурити кожне конкретне явище в стихію „першопочатків” буття і виразити через це явище цілісний образ світу” [1, с. 156]. Відтак, художнє постає своєрідним конденсатором всіх принципів знаковості і одночасно виводить за її межі в різні сфери семіотичної та глибинної позасеміотичної реальності.

Символічна природа мистецтва найбільшою мірою здатна здійснити, продемонструвати глибину зв’язків людини зі світом, розкрити внутрішній сенс її буття в ньому. Художній символ наділений не суто раціональною інформацією, а емоційним, ірраціональним значенням, тому має особливий, неусвідомлений перетворюючий вплив на чуттєвому рівні. Художнє узагальнення спрямоване не на конкретний об’єкт дійсності, а на враження від нього, на незмінну сутнісну основу явища. Означник та означуване в контексті художнього образу пов’язані складною багатозначною референцією. Художнє розкривається як еманація ейдетичного наповнення твору і створює особливу онтологічну напругу в момент сприйняття „іншого”, до якого відсилає символ.

Автентичне мистецтво зберігає свою позачасову актуальність, переконливість та значимість. „Твори художнього максимуму відповідних культур, втілюючи абсолютну ідею в її зовнішньому бутті, завжди сприймаються як кидок в майбутнє, як онтологічна таємниця, призначена для розгадки часом” [133, с. 171]. Відтак, проблеми, які розглядає онтологія

мистецтва розгортаються у двох площинах. Перша стосується вивчення способу буття художнього твору як чуттєво-матеріального об'єкту. Йдеться про онтологічний статус мистецтва, ступінь об'єктивності його змісту, форм його залежності (незалежності) від реципієнта і історико-культурного контексту. Інтегративний, ідейний смисл, доводить Кривцун, утворюється внаслідок складної взаємодії образно-тематичної структури із зовнішньою та внутрішньою формами твору. Інший аспект онтології мистецтва стосується його глибинних смислових рівнів, алатейї, міри причетності художнього образу до істини, репрезентації. Кожне звернення до художнього твору, кожна спроба його осмислення не просто по різному оформляє існування цієї теми в мистецтві, а й відкриває в ній різні онтологічні, змістові ракурси, експлікує глибинні зв'язки людини зі світом, наріжними засадами буття. Тому сутність художнього виходить далеко за межі об'єктивної дійсності та фізичних явищ: істинне буття мистецтва полягає в його духовному існуванні.

Художнє, втілене в образі, формується на стику багатьох культурних координат, які, внаслідок складної багаторівневої референції, символізації, утворюють багаторівневу систему значень, що розкриває онтологічний смисл просторів культури. Єдність різних рівнів узагальнення, на яких сполучаються художній, соціальний, традиційний та сучасний контексти, а також онтологічний, екзистенційний та метафізичний сенси складають діалектику образно-філософського узагальнення. Мистецтво, – переконаний Зись А.Я. – це епоха, схоплена в почуттях. Йдеться про зосередження духу місця та часу, його сутнісне осмислення. На онтологічному рівні здійснення художнього усе розмаїття культурних проявів постає узагальненою цілісною структурою глибинних сутнісних зв'язків, у якій долаються фундаментальні антиномії, що неминуче наповнюють людське існування, долається відчуження людини, відбувається гармонізація стосунків між людиною і світом в цілому.

На онтологічному рівні прояву художнього твір постає „згустком духовності" (Каган). Це етап визначення сутнісного боку мистецтва, його стосунку до сущого, Істини, Блага та Краси як основних координат існування

мистецтва. На даному рівні розкриваються специфічні глибинні смисли художнього, репрезентуються домінанти світовідношення епохи, ціннісні пріоритети тощо, являючи у чуттєвому образі „видимість того, що не підвладне смерті” [2, с. 44]. Кривцун переконаний, що сам факт нових наближень до відомого твору – інсценування, трактовки, варіації – є свідченням онтологічної невичерпності прихованих в ньому „резервів смислу”: звідси поширене судження, що справжній смисл художнього твору є сукупністю всіх історичних смислів, для яких він дає привід. Саме нерозгаданнічть, таємниця, загадка, метаморфоза художнього тексту дозволяють кожній новій епосі „вкидати” в твір свою онтологічну проблему.

Глибинні смисли художнього відсилають до метафізичної природи мистецтва. Істина, яку репрезентує мистецтво, виходить далеко за межі його змісту. Вона є тим не-сущим, не-буттєвим, котре зосереджене у мистецтві як його „інше”, „більше” і натякає про свою присутність наявністю аури, „далечіні, що враз стає близькою як ніколи” [13, с. 59]. Взаємопроникнення істини та естетичної форми підносить артефакт до рівня, на якому зміст та смисл не мають значення, що споріднює художню творчість та сприйняття із містичним одкровенням. Це внутрішня потенція твору-в-собі визначає його автентику. Беньямін стверджує, що автентичність сучасного мистецтва приходить на зміну традиційній сакральній цінності. По мірі секуляризації культової цінності мистецтва, уявлення про його унікальність стають все більш невизначеними, критерії суб’єктивізуються. Унікальність культового зображення витісняється емпіричною унікальністю автора твору а бо його художніх досягнень. Таке заміщення від самого початку передбачає певну втрату, онтологічне смислове зміління: „поняття істинності не перестає бути ширшим поняття автентичної атрибуції” [13, с. 83]. Незалежно від функції поняття автентичності в спогляданні залишається однозначною: із секуляризацією мистецтва автентичність мистецтва займає місце культової цінності.

Рефлексія мистецтва не обмежується аналізом матеріального носія, чуттєвої оболонки мистецтва і ролі реципієнта в процесах смолотворення. Через художнє переживання людина проникає в сутнісні характеристики буття. Естетична теорія ХХ століття розширила трактовку проблем онтології мистецтва. Так, Е. Гуссерль, М. Гайдеггер, Р. Барт та ін. поставили головне питання про те, яким чином людина через художні образи може наблизитись до глибинних структур буття. Йдеться про співвідношення художньої символіки із сутнісними основами буття. Адже мова мистецтва містить у собі „не лише суб'єктивне бачення автора, а й символіку буття, притаманному тому світу, в якому він народився і творив. Персональна і культурно-історична міфологія взаємопереходять одна в одну" [133, с. 170]. Втім, суб'єктивна позиція автора, або реципієнта не визначають сутності символіки художнього твору. В процесі історичного буття твору формується його культурна аура, яка утворює певний художній контекст, що визначає особливості його подальшого розпредметнення. „Навколо роману, картини, п'єси, симфонії, від яких в захопленні публіка, нагромаджується не одна, а безліч дійсностей. Їх художні символи здатні мобілізувати нові резерви смислу під впливом не лише входження твору в нові культурно-історичні простори, а й тих питань, які задає художньому тексту будь-яка індивідуальна суб'єктивна свідомість" [133, с. 171].

Цілісний образ культури, який репрезентує мистецтво, робить відчутним у конкретному переживанні присутність її глибинних рівнів, перетворюють її історію на єдину нелінійну часотриваліть, гармонійний процес розгортання подій, „час і простір, наповнений змістом". „Прослідковуючи у строкатій матерії культурного розвитку „наскрізні" тенденції, що пробиваються крізь всі зміни та структурні зрушення і забезпечують спадковий характер цього розвитку, істинне мистецтво дозволяє і нашу сучасну культуру приймати в усій монументальності її історичних основ, її національних та загальнолюдських витоків, які незримо пронизують сучасне життя" [166, с. 146].

Притаманна мистецтву символічність та алегоричність змісту розкриває внутрішній зв'язок між смислом та образом, що більшою чи меншою мірою присутній в кожному художньому творі. Об'єктивна дійсність, репрезентована у символічній формі, постає в іншій якості (якості іншого), виводить, таким чином, реципієнта із автоматизму сприйняття оточуючого середовища і розкриває глибинні виміри дійсності. Художня трансформація в процесі складного ланцюга референцій експлікує метафізичний зріз повсякденності, перетворюючи буденні предмети та явища на багаторівневу образно-смислову структуру, котра містить у собі певну всезагальність, *інше,* виводить за межі іманентного буття. Через художній образ розкривається абсолютне, відбувається наближення до духовної сутності буденних речей. „Мистецтво починається із втілення речі як буття-в-собі в образі для її безпосереднього усвідомлення, ставить її перед духом у предметній формі" [52, с. 26].

Метафізичний зріз є глибинною реалізацією художнього, найвищою формою здійснення мистецтва, при якій відбувається „виведення потаємності у відкритість", „здійснення істини" [221]. Художній твір уже не просто виражає, або репрезентує, він „істинствує" (термін Гайдеггера), тобто „розкриває те, що не саме себе творить, ще не існує в безпосередній даності" [221, с. 225]. Гайдеггер звертається до давньогрецький поняття „техне", яким узагальнює предметну творчість, котра незалежно від статусу її результатів (практичного чи кантівського суто естетичного без утилітарної зацікавленості), має спільну метафізичну природу і є причетною до істини, являє її у особливій формі, виводить із потаємності у актуальне буття. В широкому сенсі поняття „техне" охоплює сферу виготовлення та застосування речей, яка характеризується унікальністю та особливістю, притаманною рукотворній речі, а також її причетності до істини, яка „дозволяє нам вступити у вільне відношення до того, що зачіпає нас самою своєю суттю" [221, с. 222].

Власне художні виміри „техне" належать „ви-творенню„ і пов'язані із поняттям „поезіс". Мистецтво є поетичним мисленням в образах, особливою формою розгортання істини, розкриття потаємного. Явлення „іншого", втілення

духу в мистецтві є частиною природи художнього. Художня автентичність античного мистецтва в його внутрішніх, сутнісних вимірах, в його ейдетиці, в тому, що „чуттєвим баченням ніколи і ніде не сприймається… „ідея" є квінтесенцією почутого, сприйнятого на дотик та смак, взагалі всього, що тим чи іншим чином сприймається" [221, с. 229]. Художнє, таким чином, концентрує у собі духовний бік чуттєво сприйнятого, особливе образне бачення та якісне сприйняття світу. Відтак, проблема художньої автентичності твору є питанням сутнісної репрезентації духовного первообразу, ейдетики образу.

На метафізичному рівні мистецтво розкриває свою сутність, своє „більше" (терм. Адорно). „Твори мистецтва і стають творами мистецтва саме завдяки створенню цього „більше"; вони створюють власну трансцендентність, а не просто є ареною, на якій ця трансцендентність розгортається" [2, с. 116]. Природа мистецтва полягає у зосередженні трансцендентного начала у розкритій, явленій формі. При чому, художнє, що складає основу структури даного взаємозв'язку, формує уявлення про те, що в структуру не входить. Поняття аури, розроблене Беньяміном, частково пояснює особливий вплив явленої в мистецтві істини, відображає суть явища, котре виходить за його рамки. Аура є натяком на присутність „іншого" в творі. Мистецтво, яке позбавлене цього „іншого", існує лише на онтичному рівні, в межах причинно-наслідкової фізичної дійсності як порожня оболонка. Твір підноситься над зовнішнім світом завдяки власній, притаманній лише йому речовинності, його художній об'єктивації. „Мистецтво набуває красномовності шляхом сутнісного розгорання речі та явища, пробудження у них творчого духу" [2, с. 120], що характеризується особливою метафізичною напругою, про яку йдеться у Ф. Ніцше. Так, в праці „Народження трагедії з духу музики" художнє, наче античний ерос, є основою єднання аполонічного та діонісійського начал в культурі. Така одвічна боротьба протилежностей забезпечує поступальний рух мистецтва, котре наче „народження, що залежить від двох статей, які перебувають у постійній боротьбі і лише періодично примиряються" [186, с. 29].

Ніцше обґрунтовує існування аполонічного та діонісійського начал як відносно автономних, але водночас тісно взаємопов'язаних, художніх світів, що репрезентують бінарні опозиції культури: порядку та хаосу, міри та надлишку, екстатичного жаху, блаженного захоплення та солодкої ілюзії. Він звертається до метафізики художнього як потужної сили мистецтва, що структурує культурний простір, сприяє розширенню свідомості реципієнта: „кожен відчуває себе не лише поєднаним, примиреним, цілісним зі своїм ближнім, а й єдиним із ним, наче розірване покривало Майї і лише його клапті ще майорять перед таємничим Першоєдиним" [186, с. 35]. В діонісійстві розкривається художня могутність природи, це світ, що „злетів із завіс" [186, с. 150]. Він перетворює людину, спонукаючи її до виявлення найвищих духовних можливостей.

Опозиційні прагнення аполонічного та діонісійського начал завжди перебувають поряд. Вступаючи в антагонізм, вони спонукають один одного до нових потужних проявів. Сентенція „Аполон не міг жити без Діоніса!" [186, с. 34] репрезентує ту єдність протилежностей, котра забезпечує еманацію художнього. Описана Ніцше боротьба хаосу та порядку, втілена у цих метафізичних стихіях, є символом творчості, акту художнього творення як такого, у якому нестримний містичний творчий порив, що оволодів митцем, прагнучи виходу назовні, об'єктивації в художньому творі, зазнає впорядковуючого впливу матеріальних засобів вираження. Подібна інтенсивна та потужна емоційно-чуттєва напруга виникає і в реципієнта в момент сприйняття мистецтва. Глядач перебуває у стані містичного осягнення глибинних основ буття.

Метафізична втіха відсилає до онтологічного ядра, при безперервному знищенні явищ. Мистецтво є вираженням сутності світу. Художник на універсальній мові мистецтва виражає ті порухи волі, які є ядром наявного буття. Лише тоді ейдетика та образність твору буде виразною. Знайдена аналогія між світом явищ та мистецтвом повинна формуватись несвідомо, поза раціональною сферою, виходячи з безпосереднього осягнення сутності світу і

не повинна бути свідомим і навмисним наслідуванням за посередністю понять. В іншому випадку мистецтво виражатиме не істину та внутрішню сутність, не власне волю, а буде лише незадовільним наслідувань їїї явищ, зовнішніх фізичних проявів. На прикладі музики Ніцше доводить, що мистецтво переконує нас у вічній радості існування, яку людина повинна шукати не в обєктивній дійсності, а поза її явищами: „метафізична втіха вириває нас на мить із вихру мінливих образів. Ми дійсно перетворюємось на короткі миті самим Первосущим і відчуваємо його невгамовне жадібне прагнення до життя, його радість життя" [186, с. 149]. Художнє, таким чином, має містичний характер діонісійства, описаниго Ніцше. На метафізичному рівні своєї реалізації художнє викликає захват від сутнісної незмінності, вічності буття. Діонісійство Ніцше подібне містичному ірраціональному пізнанню, можливому лише завдяки інтуїтивному єднанню із трансцендентною субстанцією.

Поступова втрата звязку із традиційним корінням, орієнтація на „нове" спричинили експансію споживацтва на усіх рівнях культури: від різноманітних галузей матеріального виробництва та вжитку до усіх вимірів духовності. Блискавична зміна образів різного характеру суттєво позначилася на їх сутнісній глибині. Одвічне прагнення людини до трансцендування не знаходить сфери для реалізації, повсякчас наштовхуючись на ілюзію. Симулятивна природа сучасного мистецтва зумовлює втрату ним онтологічної та метафізичної глибини. Воно перетворюється на „бліду подобу дійсності", а відтак є безконечно убогішим за самі явища об'єктивної дійсності, що в свою чергу, звужє також сприйняття самої дійсності. У сучасних образах „явище стає ще біднішим, ніж воно є насправді, в той час як діонісійство збагачує його та розширяє в картину світу" [186, с. 180]. Мистецтво поступово втрачає функцію метафізичної втіхи і пропонує натомість „серпанок ілюзії", яким воно покриває речі, спокушаючи невибагливого реципієнта-споживача. „Відчуття пригнічення від тягаря існування нівелюється вишуканими засобами збудження. Із цих збуджуючих засобів складається все, що називається культурою" [186, с. 156].

Найвищий рівень реалізації художнього дозволяє „збутися" також реципієнту, наділяючи його долею участі в розкритті істини, „тому що дозволяє людині побачити вище достоїнство своєї сутності і повернутися до нього" [221, с. 236]. Між художником і реципієнтом формується духовний простір співпереживання та співтворчості, особливий вимір спів-буття. Однак різниця між переживанням автора та спалахом онтологічного озаріння, які виникають в реципієнта може бути доволі суттєвою. Адже в творчості долається будь-які прояви суб'єктивності, зникає самототожність автора, „для автора наступає смерть" (Р. Барт). Онтологічна глибина художнього поглинає іманентність автора, сприяє десакралізації його постаті: „автор стає нижчим на зріст, наче фігурка у глибині літературної сцени" [10, с. 387]. Митець із Деміурга перетворюється на медіума між трансцендентним та іманентним, скриптора, за посередництвом якого являється образ: „його рука, втративши зв'язок із голосом, … окреслює деяке знакове поле, у якого немає точки відліку" [10, с. 388].

Художнє особливим чином впливає на індивідуальну свідомість, емоційно-чуттєвий стан особистості, на сокровенні глибини її духовної сутності. Специфіка впливу художнього не вичерпується катарсисом та естетичним задоволенням. Його гетерогенна природа в свою чергу зумовлює смислову та чуттєву поліфонічність його осягнення. Втім, попри всю багатоманітність впливів художнього на реципієнта, спільним є особливе відчуття первоначала, з якого „починається художнє пробудження і трансформація душі в онтично-онтологічному аспектах" [191, с. 126]. Іншими словами, цінність художнього образу у його здатності розпалити поетичну емпатію у того, хто сприймає, „проникнення в дух буття через канали художніх форм" [133, с. 173]. Мистецтво, художні образи є лише шляхом, місцем перебування людини, в якому їй відкривається істина сущого в його цілісності, тобто безумовне, абсолютне. „Величне мистецтво є величним не завдяки високій якості створеного, а тому, що воно є „абсолютною потребою" людини" [224, с. 86].

Художнє „спалахує, наче щось безконечне”, народжується, „від надлишку буття” (О. В. Босенко). Воно характеризується багатозначністю та полісемією. Умовою невичерпності художнього твору є багатосмисловість, закладена у формі. Кривцун стверджує, що таємниця екзистенційного притягання великих шедеврів полягає в умінні майстра „всебічно відтворити глибинну онтологічну стихію бутя, що „так чи інакше стирає межі між низьким та піднесеним, тривіальним та прекрасним, натуральним та чарівним і, в решті решт, між людським та божественним” [133, с. 175]. Художнє завжди є складним переплетенням культурних контекстів, ціннісних пріоритетів епохи, суб’єктивних переживань автора і т.д. і, водночас, є більшим за них, підноситься над цим переплетенням. До дійсності мистецтва належать і художні твори і усі ті, що „переживають” ці твори. Художник – лише одна зі складових цілісного буття мистецтва. „Художній твір – не людина, а дещо надособистісне. Він – така річ, в якої нема особистості і для якої особистісне не є критерієм. Особливий смисл істинного мистецтва саме в тому, що йому вдається вирватися на волю із тісноти та глухих кутів особистісної сфери, залишивши далеко позаду всю тимчасовість та недовговічність обмеженої індивідуальності” [241, с. 103].

Художній образ, за Юнгом, не є похідною величиною. Мистецтво, передусім, це творче преображення умов, обставин, контекстів, в яких воно виникає. Мислитель переконаний, що художній твір необхідно розглядати саме як образотворення, котре вільно розпоряджається власними вихідними умовами. Смисл мистецтва, його специфічна природа, сутність приховані в ньому самому, а не зовнішніх конечних обставинах: „воно є самосутністю, яка використовує людину та її особисті обставини просто в якості середовища живлення, розпоряджається її силами відповідно до власних законіві робить себе тим, чим хоче стати” [241, с. 104]. Художнє у Юнга постає як „автономний комплекс”, феномен, що характеризується відносною самостійністю розвитку, норовливістю і навіть примхливістю. „Мистецтво є основним здійсненням всього сущого; суще, оскільки воно суще, є самостворюваним, створеним” [224,

с. 73]. Відтак, твір завжди більше, ніж вкладений в нього зміст автора. Художнє багатозначністю своєї мови запевняє: „я маю намір сказати більше, ніж реально кажу; мій смисл вищий за мене” [241, с. 111]. Саме тому мистецтво має значно більший вплив, ніж просто естетичне задоволення, а зачіпає нас глибше.

Суто естетичне задоволення Р. Барт визначає як особливий тип інтелектуально-духовної практики, що передбачає певний час і місце для його сприйняття (затишок, задоволеність тощо). Таке задоволення, стверджує дослідник, може бути вербалізоване. Таке задоволення скороминуще, залежить від звичок, настрою, від обставин. Воно хитке, поверхневе і швидкоплинне. Іншим є відчуття онтологічної глибини художнього в момент сприйняття мистецтва: „задоволення – ущент; мова – ущент; культура – ущент” [10, с. 505], це „скандал (осічка), як продукт розриву з минулим, як ствердження чогось нового” [10, с. 477]. Такий „текст-насолода” характеризується „скороспілістю”: насолода ніколи не наступає вчасно, вона визріває поступово, наче плід. Задоволення, стверджує Барт, приносить вдоволення, відчуття насиченості, комфорту, натомість насолода – це потрясіння, яке доводить до безпам’ятства. Про текст-насолоду неможливо говорити: „ви можете говорити лише „зсередини” його самого, на його власний лад, вдаючись до безоглядного плагіату, доводити, наче істерик, існування бездонної прірви насолоди” [10, с. 478]. Така насолода – це метафізична пристрасть. Її сплеск збирає воєдино все людське єство і повертає його до первинних основ. Метафізична пристрасть є тим, через що і в чому ми самоствердуємось і проникливо оволодіваємо сущим навколо нас і в нас. За Гайдеггером, пристрасть – наповнений ясністю, сплеск сущого, що концентрує нас на самих собі. Художнє породжує відчуття наростання сили, відчуття повноти. Це здатність-піднятися-над-собою, як таке відношення до сущого, в якому саме суще осягається як більше існуюче, багатше, прозоріше і істотніше. „Почуття як собі-відчуття є тим, як ми плотствуємо; плотствувати не означає мати плоть, як колоду, повішену на душу: в собі-відчутті плоть із самого початку включена в нашу самість, при чому так, що вона проникає в нас самих” [224, с. 101].

Онтологія художнього зосереджена в особливій образності мистецтва, архетипах, в яких кристалізувалась частина вічних переживань, які повторюються від епохи до епохи, в різних культурах, за різних обставин. Кожне звернення до архетипів через художній твір вражає та захоплює реципієнта, „пробуджує голос значно гучніший, ніж наш власний. Той, хто говорить праобразами, говорить на тисячу голосів, він полонить і підкорює, він піднімає описане ним із одноразовості і тимчасовості в сферу вічно сущого, він підносить особисту долю до долі людства” [241, с. 118]. Художнє розгортання архетипу є реактуалізацію його глибинних смислів відповідно до історико-культурних трансформацій, завдяки чому сутність праобразу розкривається реципієнту. Художнє, таким чином, акумулює у собі дух часу через призму вічних образів. Сучасний художник, за Юнгом, відшуковує у глибині несвідомого ті праобрази, які заповнюють метафізичну порожнечу життя, компенсують актуальне онтологічне зміління і духовне збіднення.

Художня символіка на архетипічному рівні наштовхує на „впізнавання істинного світу, яке повертає здатність польоту” [50, с. 279]. Художнє має особливий перетворюючий вплив на реципієнта: відбувається двостороння активність як з боку мистецтва як певна смислова трансляція, так і з боку глядача як сприйняття символічного тексту, його дотворення відповідно до індивідуальної специфіки світобачення, а також трансформація останньої внаслідок сприйняття. Г.-Ґ. Ґадамер тлумачить комунікацію „твір – реципієнт” як можливість торкнутися до світу гармонії, зустріч зі світом як єдиним цілим, спробу визначення свого онтологічного статусу в ньому. Пізнання символічного смислу художнього передбачає, що одиничне, особливе постає як „уламок буття”, здатний поєднатися в єдине гармонійне ціле з відповідним йому уламком, є необхідним щоразу особливим фрагментом-доповненням життя індивіда.

За Г.-Ґ. Ґадамером, твір не стільки вказує на певну реальність, скільки зосереджує її в собі, тобто є формою „приросту буття”. Дослідник уникає категорії витвір як носія певного значення, надаючи перевагу натомість

поняттю „формація”, „структура” для визначення особливого статусу художнього. Між задумом і докладеними зусиллями, з одного боку, і результатом, з іншого, відбувається певний метафізичний стрибок, саме завдяки якому твір і є унікальним явищем. Ґадамер переконує, що мистецтво не лише розкриває певний смисл, а об’єктивує цей смисл в твердь, „щоб він не розтікався, не вислизав, а був закріплений і збережений в жорсткій структурі” [50, с. 300].

Специфіка онтологічного рівня художнього полягає у діалектичній природі символу, який, з одного боку, приховує референт, який розкривається в процесі заглиблення у символічний простір і час, з іншого, зберігає невловимість, перетворюючи художнє на метафізичне „мерехтіння” істини. Лише розкодування знакового тексту розкриває глибинні основи буття, демонструє, що за матерією художнього смислотворення проглядаються первинні імпульси всесвіту. Художня символіка є автономною семіотичною системою, яку неможливо „без остачі” редукувати у нехудожній текст, перекласти на мову уже освоєних понять: „під маскою мистецтва приховується і вгадується стихія буття, виразити яку поза цією мовою неможливо” [133, с. 176]. Художнє зосереджує в собі загострене переживання дійсності. Згусток художньої символіки утворює особливий ландшафт, який сприймається онтологічно багатшим ніж світ повсякденний.

Поряд із онтологічним поглибленням простору, художньому процесі відбувається особливе осягнення часу, який із лінійної тривалості фізичної дійсності, „порожнього часу” (Г. – Ґ. Ґадамер) постає в якості „вічного повернення”, циклічної величини, часу наповненого. Через художнє людина долає крайнощі метафізичної порожнечі нудьги та занятості. „Твір, як живий організм, визначається не хронометрованою тривалістю його тимчасово-лінійного існування, а своєю власною часовою структурою” [50, с. 312]. В момент зустрічі з художнім реципієнт активно бере участь у трансцендуванні. Він занурений у особливий спокій, який не підвладний нудьзі, перебуває поза

нудьгою. Ґадамер називає стан доступним нам конечним відповідником вічності, Абсолюту.

Так, із „сировини" оточуючої дійсності людина створює особливий духовний вимір художнього. Мистецтво концентрує у собі духовні цінності в пошуках Абсолюту як основи і мети буття, кодуючи у художній символіці трансцендентний світ абсолютних значень. „Щоразу, вступаючи у змагання з Космосом, прагнучи проникнути в Абсолют по каналах художніх форм, художник кожної епохи винаходив нову мову і нові прийоми висловлювання, виражав граничну мить буття, фундаментальні смислові якості світу" [133, с. 398]. В художньому онтологічному прозрінні зосереджена можливість преображення світу, долання поверхневості і прорив до нової метафізичної реальності із хаосу дійсності. Художнє є знанням про суще, яке направляє кожне вторгнення людини в саму сутність буття. Це розкриття сущого як такого. Осягнення онтологічних глибин художнього виводить людину за межі раціонального сприйняття і зіштовхує з іншим. Існує деяка недосказаність художнього, в якій відчувається поклик невичерпного Всесвіту.

Людській природі притаманний прагнення осягнути духовні основи буття: „цей погляд не принесений ззовні, проте є тим його найсокровеннішим надбанням, яке є дуже вразливим, і яке дуже легко можна спотворити і яке тому потребує постійного завоювання, реактуалізації" [224, с. 197]. Звідси виникає необхідність повторного здобуття такого художньо-містичного досвіду, постійного оновлення і збереження згаданого погляду, реактуаліізації одкровення, можливого в сфері художнього, як явлення безконечно далекого буття. Прекрасне в мистецтві, торкаючи нас як суще, в той же час розчиняє нас в погляді, зверненому на буття. В прекрасному є та двонаправленість, завдяки якій воно вступає в найбезпосереднішу чуттєву видимість і при цьому підносить до буття: воно є чимось чаруюче-звабливим. Отже, саме прекрасне вириває нас із забуття буття і не дає загаснути нашому погляду, зверненому на буття. „За своєю глибинною сутністю прекрасне постає в сфері чуттєвості як найяскравіше, найбільш блискуче, в його сяйві, неначе проблискує саме буття"

[224, с. 198]. Гайдеггер переконаний, що в своїй сутності істина і краса належать до одного і того ж – до буття; вони сходяться в одному, вирішальному: розкривати буття і зберігати його відкритим. Прекрасне підносить над чуттєвим і повертає в істинне. Відтак, мистецтво – це істинна задача життя, його метафізична діяльність.

Ми вважаємо, що істинне здійснення художнього полягає у його онтологічній глибині як потенції всього. Звідси суб'єктивізація сприйняття мистецтва, у процесі якого відбувається прийняття особисто-особливого. Онтологічний вимір художнього є своєрідним ансамблем образів, що утворюють вимір значень, де реципієнт знаходить індивідуально-актуальні і, водночас, всезагальні смисли відповідно до своїх онтологічних потреб. Художнє постає тією рефлексією з приводу сущого, яка створює вектор трансценденції, містичний вихід на абсолют.

Відчуття присутності іншого в творі супроводжується особливою метафізичною напругою, що характеризується зосередженням як внутрішньої духовної потенції індивіда, так і його чуттєвих сил. Звідси потужний трансформуючий вплив художнього на реципієнта, внаслідок його катарсисної дії, можливості трансценденції.

В умовах постсучасної культури гостро постає небезпека втрати метафізичної глибини мистецтва. Художнє зупиняється на онтичному рівні, перетворюється на зовнішню прикрасу, розвагу. Однак внутрішня потреба трансценденції, притаманна духовній природі людини зумовлює симулювання глибини сучасного мистецтва, створення ілюзії його аури, що не задовольняє онтологічних потреб індивіда, наповнює кожен акт сприйняття твору метафізичним розчаруванням. Відтак, природа художнього зумовлює необхідність виходу розуміння феномену за межі наявного буття на онтологічні засади буття, розкриття істини як вершини його здійснення.

Висновки до розділу 2

Онтичні та онтологічні адеквації мистецтва перебувають у тісному взаємозв'язку. Рівень культурної зумовленості мистецтва, його автентичне культурне буття реалізовується на онтичному рівні. Онтичний вимір художнього реалізується на трьох основних рівнях – особистісно-індивідуальному, ментальному та історичному. Автентичність мистецтва має конкретно-історичний характер, тобто зумовлена розвитком актуальних культурних процесів в історичній визначеності їх категоріально-типологічного, раціонального та чуттєвого змісту. Іншими словами, онтичні адеквації художньої автентичності мистецтва акумулюють світоглядні домінанти епохи та специфіку культурного топосу, в якому вони сформувалися. Мистецтво формується на межі багатьох культурних сфер, вбираючи у себе безліч смислових відтінків, репрезентує не певний зріз культури, а відображає її цілісно, у взаємодії усіх основних складових і тенденцій її розвитку. Продуктом онтичного буття мистецтва в контексті певної культури постає стиль, що виражає тематичну та інтонаційну єдність культури. Крім того, саме матеріальне буття твору належить сфері онтичності. Онтичність постає тим виміром буття твору, на якому завершується процес його створення і починається процес різноманітних контактів із реципієнтом, реальне буття в культурі, що зумовлює діалектику художнього смаку та проблеми співвідношення у ньому суб'єктивного та всезагального. Специфіка судження смаку в контексті сприйняття художнього твору визначається різноманітністю історико-культурних контекстів, а також особливостями архетипної культурної пам'яті, що сстановить невід'ємну частину автентичного буття мистецтва на онтичному рівні.

Представники класичної парадигми мистецтва переконані, що онтичні адеквації твору є об'єктивацією в художньо-образній формі наріжних засад буття, чуттєвим втіленням онтологічної природи мистецтва. Мистецтво, таким чином, є зримим буттям „Іншого", істотність якого розкривається у символічні формі художнього твору.

Некласичний художній дискурс критикує традиційні претензії мистецтва на істинність, нехтує онтологічною глибиною, прагненням трансценденції. Онтлогічна природа мистецтва витісняється поліонтичними адеквaціями. Поліонтичність стає одним із модусів автентичності сучасного мистецтва завдяки постмодерному культурному прагненню до цитування, повсюдності ігрових практик, а також в умовах віртуалізації мистецтва. Актуальні художні практики розширюють межі онтичності, освоюючи нові, переважно віртуальні, сфери реалізації. Відтак, онтичні та онтологічні адеквації мистецтва в умовах сучасної культури змінюють свій статус і значення.

РОЗДІЛ 3
ТРАНСФОРМАЦІЯ ПАРАДИГМИ ХУДОЖНЬОГО В КОНТЕКТСІ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ

3.1. Індустрія культури в контексті кітчевих вимірів моди

Важливим фактором трансформації мистецтва та уявлень про його автентичність є зміни загальнокультурного контексту. В. В. Бичков переконаний, що сучасна культура вступила в активну фазу біфуркації – глобального вибухоподібного переходу (стрибка) до дечого принципово іншого. Зовнішні причини культурних метаморфоз пов'язані, передусім, із ринковою моделлю функціонування культури, а також піком техногенної цивілізації, що призвели до сутнісних змін в духовному світі людини, її менталітеті, психіці, системі цінностей, в усій сфері її екзистенції. Значні історико-культурні зміни, трансформації художнього світовідчуття, докорінні зміни образної структури мистецтва зумовили складну ситуацію в сучасній художній культурі, яку В. В. Бичков називає „пост-культурою". На відміну від Культури (з великої літери), що ґрунтувалась навколо певного метанаративу, репрезентувала деякий духовний центр, „Велике Інше", пост-культура відмовляється від попередньої традиції: мімесису, ідеалізації, символізації, репрезентації і характеризується децентрованою багатоманітністю. „Врешті, ми маємо те, що маємо, – безмежну стихію пост-культури, в якій панує річ, що вирвалась з-під контролю утилітаризму, і тіло, позбавлене сутності, обмежене сенсорикою" [35, с. 299]. Пост-культура на рівні ratio ініціює нову поліканальну багаторівневу естетику, що ґрунтується на елітарній конвенціональності, яка, зокрема, виключає зі сфери художнього його фундаментальний принцип відображення. Відтак, культура і мистецтво сьогодні опинииись на межі духовного і цивілізаційного, що зумовлює кризу їх актуального буття.

Існування мистецтва в умовах споживацької культури, розвиток якої визначається ринковими пріоритетами, зумовлює його специфіку сьогодні. „Нинішній успіх митця – вміння продатися. Іншими словами, витиснення

максимуму „капусти” зі сприятливої, однак завжди тимчасової ринкової ситуації. Але отримання стипендій чи грантів неможливе без кон’юнктурного намагання сподобатися і конформістського „попадання в струю” [4, с. 29]. Художній процес все більше поступається власною автономією, перетворюючись на частину споживацької системи „попит – пропозиція”.

Мистецький акт і художня форма все частіше стають сьогодні товаром. Через уподібнення вже існуючим художнім формам виникає специфічне явище, симптоматичне для епохи симуляції та споживання – кітч. Т. Адорно пише, що кітч оминає будь-яку дефініцію. Він відкидає усі однозначні твердження, вислизає від будь яких дефініцій. Функціонуючи на межі художньої та ринкової сфери, кітч постає в якості втіленої єдності двох, на перший погляд протилежних, прагнень пост-культури – споживання та естетизації, і водночас, репрезентує новий рівень, нову можливість актуальності мистецтва.

Адорно переконаний, що однією з його невід’ємних характеристик кітчу є фікція і, тим самим, нейтралізація неіснуючих реально почуттів. Кітч пародіює катарсис. Але таку ж фікцію створює „істинне” мистецтво, яке претендує на вирішення значних завдань і високих цілей. Відтак намагання провести межі між естетичною фікцією та емоційним сміттям кітчу позбавлене сенсу. „Кітч, наче отруйна речовина, є домішкою у будь-якому мистецтві, якої воно намагається позбутися” [3, с. 346].

Він пов’язаний із продукуванням і споживанням мистецтва як речі та процесом фетишизації мистецького об’єкта, відчуттям спонтанного задоволення і щастя. Кітч актуалізує амбівалентну природу актуального мистецтва, пов’язану із його художніми вимірами і утилітарною функціональністю, відповідністю конкретним потребам та інтересам і відображенням споживацького уявлення про реальність. Класична традиція інтерпретує факт втрати автономності та індивідуальності мистецтвом в ім’я позахудожніх інтересів як де естетизацію. Т. Адорно стверджує, що саме така різниця в ставленні до мистецтва – від естетичної свободи до використання естетики – й визначає природу масової культури й кітчу. На його думку,

деестетизацію художнього явища зумовлюють, принаймні, два чинники. По-перше, мистецька річ відтепер – лише річ серед інших речей, і її фетишизація може замінити естетичне сприйняття. По-друге, мистецький твір розглядається як явище процесів творення та рецепції. Отже, нарцисичне самоспоглядання може підмінити сприйняття твору. „Досконале, сама краса, промовляє: хіба я не прекрасна? І тим самим знущається над собою, спотворюючи власну сутність" [3, с. 447]. В такому разі і сам реципієнт не прагнутиме доступитися до незацікавленої естетичної самототожності твору, а навпаки – задовольнятиметься відлунням. Індустрія культури експлуатує цей механізм, використовуючи нарцисизм та інфантилізм як форми деестетизації модерної свідомості.

Сам термін „кітч" з'явився у 1860 – 1870-і роки в Німеччині (Мюнхені), супроводжуючи появу нової баварської буржуазії. Тоді пдприємці, виконуючи їх замовлення, почали виготовляти копії відомих і дорогих речей: спочатку (і здебільшого) творів декоративного мистецтва, а згодом і живописних полотен, скульптур, меблів. Ці твори a priori не мали власної художньої цінності, а розглядалися лише як елемент статусності, звідси і сама, дещо зневажлива, назва поняття („кітч" – від англ. kitchen – кухня; тобто річ, що крім кухні нікуди не годиться). Деякі значення, що існували ще на етапі формування терміну і відображені в німецьких етимологічних словниках, залишаються в ньому до сьогодні: негативна оцінка (часто згадування слів „сміття", „бруд", а також звукова імітація, в якому шиплячий звук символізує перебільшене негативне ставлення); підробка під щось цінне і новомодне. Цікаво, що кітч XX століття, швидше, навпаки, продається як штучно зістарений, зроблений „під антикваріат". Можливо, це пов'язано із загальним відчуттям епохою своєї історії, що породжує моду на нове чи старе.

Поширення кітчу, яке відбувається внаслідок індустріального примноження речей, із вульгаризації на рівні предмета різних знаків, запозичених з усіх областей (минуле, нео, екзотика, фольклор, футуризм) і з невпорядкованої ескалації „готових" знаків, має власну основу як „масової

культури” в соціокультурній реальності суспільства споживання. Воно є мобільним суспільством: діяльність широких верств населення відбувається по всій довжині соціальної драбини. Суспільні маси здобувають високі соціальні статуси і, водночас, висувають власні культурні вимоги, які покликані лише демонструвати їх статус. „Покоління „вискочок” на всіх рівнях суспільства вимагають власного „культурного набору”. Тому немає сенсу звинувачувати публіку у „вульгарності” або індустріалів у „цинічній” тактиці, спрямованій на збут різного сміття” [18, с. 144]. Даний аспект важливий в процесі висвітлення виникнення кітчу, його природи, однак не пояснює причин його швидкогорозповсюдження в геометричній прогресії. Проблема поширення кітчу вкорінена у попиті на нього, харакетрному для суспільства з високим рівнем соціальної мобільності. За таких умов кітч стає засобом для переходу на вищий щабель, як соціальна перепустка.

Кітч як об’єкт, що виник внаслідок наслідування іншому, пов’язаний також із особливою антиестетичною функцією. Автентичності, прекрасному кітч протиставляє власну псевдоестетику симуляції автентичності та прекрасного. Кітч створює видимість справжнього, оболонку, сутнісне наповнення якої відсутнє. Він відтворює об’єкти, імітує матеріали, форми, або довільно комбінує їх, однак глибинні смислові структури йому не доступні. Він є певною технологічною пародією, наростом із непотрібних функцій, безперервною симуляцією функцій без реального практичного референта. Естетика симуляції нерозривно пов’язана із соціальною роллю кітчу виражати прагнення, соціальні класові очікування, включення в коло певного соціального рівня. „Джерело кітчу – категорична згода з буттям, але яка основа буття? Бог? Людина? Боротьба? Любов? Чоловік? Жінка? Оскільки погляди з цього приводу різні, відповідно існують різні кітчі: католицький, протестантський, іудейський, комуністичний, фашистський, демократичний, феміністичний, європейський, національний, інтернаціональний” [139, с. 276].

У 1930-х роках один із найвпливовіших теоретиків мистецтва К. Грінберг вперше назвав кітчем ті елементи сучасної популярної культури, які здавалися

йому пустими, позбавленими глибинного сенсу та художньої цінності як зроблені на потребу масам. Таким чином, він не лише закріпив за словом „кітч" той спектр значень, яким користуються сьогодні: дешева копія, набір кліше, помпезність і претензійність. Він також абсолютизував поняття „гарного смаку" та „справжньої краси", повною протилежністю яким став кітч. Подібного переконання дотримується також Х. Зедльмайр. Так, він впевнений, що злам в сфері художнього, внаслідок якого формується кітч, виникає від хибного висновку про необхідність безпосереднього творення прекрасного-в-собі, спотвореного прагнення „матеріалізації блиску замість просвітлення матерії" [92, с. 206]. Він стверджує, що „вислизання" художнього із метафізичного задуму є падінням до рівня претензійного кітчу, що суперечить автентичному твору, там, де немає свідомого інтендування краси, а відбувається містичний процес явлення істини.

Традиційне розуміння художньої автентичності відсилає до принципів соціального відчуження та його подолання через естетичну сублімацію та мистецтво. Класичний дискурс сповнений відчуттям онтологічної напруга, що виникає між реальністю, суб'єктом та мистецтвом і визначає самість індивіда. Актуальне мистецтво все частіше асоціюється із зовнішніми речами, перетворюється на симулякр, на фетиш, а напруга внутрішнього сприйняття, духовне відчуття твору зникають. Новий статус мистецтва зумовлюють саме явища повторення, копіювання, репродукування. При цьому змінюються природа й функції мистецького зображення та сприйняття. Зокрема, культура в добу індустріалізації стає продуктом не індивідуальної творчості, а масових, кооперативних зусиль, які можна зіставити з індустріальним процесом праці. Мистецький твір стає відомим через своє тиражування (копії), а не оригінал. Йдеться про формування навколо художнього твору певного інформаційного поля через його репрезентацію в ЗМІ, яка, врешті витісняє сам твір. При зустрічі з оригіналом відбувається впізнавання уже баченої копії. Автентична реальність мистецького твору перебуває під загрозою зникнення. Безкінечне

тиражування реалізує цю небезпеку повною мірою і створює симульовану реальність, формується своєрідна фантасмагорична структура реальності.

Відтак, центральною ідеєю масової культури, яка повсюдно проникає в актуальні арт-практики, стає повторюваність та копіювання. Кітч твориться уподібненням, копіюванням, а характеризує його повторюваність, адже сучасна пересічна людина доби культурної індустрії сприймає те, що дубльоване, подібне, нагадує про вже відоме. Тут діє принцип повторення. Механічна репродукція актуалізує проблему кризи традиційного уявлення про автентичність мистецтва, руйнуючи часову і просторову індивідуальність мистецтва. Якщо раніше реципієнт мав свободу образного сприйняття та відчуття різниці між мистецьким світом і реальним, то тепер межа між ними стирається. Саму реальність глядач сприймає, впізнаючи в ній вже відомі або бажані образи і схеми, які культурна індустрія нав’язує його свідомості. Під впливом індустрії формується відповідний тип особистості – споживач інтелектуально-речової продукції. Такий процес усереднення, гомогенізації відбувається як на індивідуальному, особистісному рівні, так і на рівні окремих соціальних, ментальних груп, і зрештою, на міжкультурному, глобальному рівні.

Явище повторної естетизації, яке експлуатує кітч, описане в некласичному дискурсі. Постмодерні підходи до визначення природи кітчу спираються на практику постструктуралізму і деконструктивізму. Зокрема, запропоновані Ж. Дерріда поняття „критичної ре-афірмації” відповідає поняттю повторної естетизації. Дана концепція веде до нового розуміння природи кітчу. Концентрація афірмативної культури дала поштовх до нової морфології культури на сонові споживання, сформованої у ХХ столітті, що набула форм масової культури. В центрі даної системи опиняється не незацікавлений реципієнт, як у сфері художнього, а споживач, який естетизує сам процес обміну цінностями, зокрема й мистецькими. При цьому смислове наповнення такого об’єкта залежить від ідентичності аудиторії реципієнтів, її духовного та інтелектуального рівня. Даний аспект є свідченням процесу втрати меж

значень, закріплених за об’єктом, ьа естетизацією реальності, в якій „люди, вражені безкінечними видозмінами і перестановками, котрі унеможливлюють для глядача існування якого-небудь сталого сенсу” [75, с. 33].

Окрім механізму відтворення і репродукування, передумовою кітчу стає поява певного стилю, ″unity style″, „нестилю”. Це явище є фактично запереченням стилю як такого, його відсутністю, іронізуючи над самим припущенням, що масова культура має якийсь стиль. В культурній індустрії поняття „оригінальний стиль” означає його домінування серед споживачів порівняно із іншими. Масова індустрія вивчає популярні стилі минулих епох, авторів і творів, а потім відтворює їх. Адорно називає таку репродукцію „травестією”, за якої руйнується відмінність між оригінальним і підробленим стилем: вони виглядають ідентичними (загальне може підмінити часткове, підробка – оригінал).

Поверхневі прикраси, чуттєва сльозливість замість глибини смислу, шукань і рефлексій, прості готові відповіді замість складних питань – такий діагноз винесений кітчу академічним мистецтвознавством. Якщо художня творчість розширює межі естетичного, то кітч, навпаки, адаптує вже готові естетичні продукти життєвим потребам, формуючи при цьому свою власну естетику. Крім того, кітч пов’язаний із продукуванням і споживанням мистецтва як речі та процесом фетишизації мистецького об’єкта, відчуттям спонтанного задоволення і щастя. „Там, де говорить серце, розуму не личить сперечатися. В імперії кітчу панує диктатура серця” [139, с. 277]. Почуття, які викликає в людині кітч, повинні бути бесумнівними і всезагальними, однаковою мірою стосуватися усіх. Саме тому кітч виникає на основі уже існуючих художніх, образних комбінаціях, які довели свою „безпрограшність” у впливі на реципієнта, або ж на тих життєвих ситуаціях, які не залишають байдужими нікого: невдячна донька, покинуті, одинокі батьки, радісні діти, щаслива усміхнена родина, спогади про першу любов, захід сонця тощо. Вище перераховані стандартні кітчові кліше сьогодні використовуються повсюдно у культутріндустрії. „Кітч викликає дві сльози зворушеності, які набігають одна за

одною. Перша сльоза каже: як це чудово, діти, котрі біжать по траві! Друга промовляє: як чудово замилуватися разом з усім людством цими дітьми, які біжать по траві! І лише третя сльоза робить кітч кітчем. Братерство всіх людей на землі можна буде заснувати лише на кітчу" [139, с. 278]. Річ у тім, що кітч не передбачає рефлексії з приводу власних образів. Інформація, закладена у них, виключає недовіру, сумніви і питання з приводу інформації, котру транслює в своїй образності кітч. Адже тієї миті, коли викривається симуляція кітчу, кітч опиняється в контексті не-кітчу. Втрачаючи свою авторитарну силу, він стає зворушливим, як звичайна людська слабкість.

Воррінгер наголошує на онтологічній природі кітчу. Він переконаний, що потреба у кітчу вкорінена в природі людини. Дослідник аналізує прояви даного феномену в повсякденному житті. Він виявляє щиру сентиментальність кітчу, індивідуальне прагнення Блага, специфічну форму об'єктивації Краси. Сюжетність, змістова простота та яскравість вираження, притаманні кітчу, зумовлюють його популярність серед широких мас населення. Змістова простота, смислова доступність визначають легкість прочитання та прийняття на підсвідомому рівні. Відтак, за Воррінгером, природа виникнення кітчу і мистецтва мають спільне коріння, відбувається в творчому пориві, „від переповнення буттям". „Щирий" кітч, про який йдеться у В. Воррінгера, існує з найдавніших часів як органічна частина синкретичного художньо-естетичного цілого. Трансформація природи кітчу бере початок з моменту його виокремлення з художньої сфери у ринкову. Кітч перетворюється на комерційну одиницю. Контекст, в якому він формується та функціонує, відмінний від умов, в яких розвивається „„щирий" кітч. Якщо перший створений на потребу очікування мас, спокушає, зваблює, існує як ринкова одиниця, то другий звертається до індивідуальності, потребуючи об'єктивації значно більше, ніж сприйняття.

Так, різниця між професійним художнім використанням кітчу і його створення несвідомо або навмисне, керуючись простим уподобанням є досить великою. Свідоме, добре зрежисоване використання кітчу отримало назву кемп,

що постає такою собі рафінованою мистецькою грою в погане мистецтво. Величезна кількість різноманітних дрібничок та побутових прикрас – всі ці речі, що населяють житло, можна було б назвати сміттям і знехтувати проблемою осмисленням ролі та статусу кітчу. Але феномен кемпа якраз і є в його дивовижній здатності подобатися і дарувати непідробну радість простотою речі. Кемп в сфері художнього постає формою підкреслення різного роду марґінальності. Детальніше розглядаючи семантичний аспект кітчу в контексті феномену кемпу, очевидним стає той факт, що його основна відмінність від мистецтва – в тому, що кітч, не будучи естетично цінним в елітарному розумінні, замінює красу на її знак. Потрапляючи в певний контекст – у будинок, якщо це предмет дизайну, в ансамбль одягу, якщо це прикраса, і т.д., – кітч символізує красу, певним чином означує її. Завдяки своїй наглядості і яскравому плану вираження, він легко виконує функцію знаку, якщо існує необхідність доказу соціальної, інтелектуальної, естетичної чи навіть гендерної повноцінності. Це саморепрезентація певної частини інтелектуалів, які дистанціюються від будь-яку претензії на владу. Або причетність до іншого соціального прошарку. При чому, кемп здійснює пародійну критику самого феномену критики того ж кітчу та симуляції в сфері художнього, розкриваючи негативний аспекти даних явищ. Кемп як форма пост-культури репрезентує в контексті актуальних художніх процесів найновішу форму контемпорарі-арту.

Відтак, блиск, простота, сентиментальність, сюжетність, пародійність тощо, якими характеризується кітч, залежно від контексту, в який він потрапляє, отримує інше значення, виконуючи певну роль (часто навіть художню). Учасники сучасних художніх процесів часто і цілком свідомо використовують у власних творах кітчові образи. Починаючи від Енді Уорхолла кітч стає одним із художніх засобів естетичного збагачення. Сьогодні художник використовує кітч з метою певного розширення свідомості; він – user кітчу. Критерії визначення мистецтва та явищ позахудожнього порядку вкрай суб’єктивізовані, а межа між ними – знівельована. В усіх інших випадках кітч спрацьовує на рівні певного духовного рефлексу як автоматичної відповіді

розуму на образний подразник кітчу. Він спокушає, „перекриваючи реальність своїми образами і відображає, передусім, бажане, а не справжнє” [75, с. 21]. Задоволення від сприйняття подібних образів, яке Т. Адорно називає ерзацним, пародіює катарсис. Псевдо-катарсис і ерзац-задоволення наштовхують на візуальне сприйняття реальності, спокушаючи яскравими формами.

В умовах масової культури, діалектика потворного асимілює категорію прекрасного; в цьому контексті, „кітч постає як прекрасне у вигляді потворного, татуйованим в ім’я такого ж прекрасного, яким він колись був і якому він відтепер суперечить через відсутність свого партнера” [3, с. 73]. Т. Адорно переконаний, що існування кітчу, метою якого є розвага, виправдане саме по собі, і в суспільному відношенні є лише вираженням повсюдної присутності, всюдисущого характеру репресії масової культури. У якості моделі естетично вульгарного (власне позаестетичного) є рекламний плакат, на якому дитина куштує шоколад з таким виразом обличчя, ніби вчиняє гріх. На подібному принципі побудована підбірка реклам у стрічці Ж. К. Дароффа „99 франків”, у якій демонструються не тільки і не стільки товари, як процес їх створення, і, що найважливіше, розкривається прихований зміст, симулятивна та маніпулятивна природа рекламних образів. „Архетипи вульгарного, яке мистецтво емансипованої буржуазії, втілюючи його в образі клоунів та прислуг, іноді геніально тримало в лещатах, перетворилось у насмішливо вишкірених рекламних краль, яким ті, хто знають, що їх намагаються обдурити за допомогою всього того блиску і розкоші жіночої краси, замальовують чорним ці надто блискучі зуби і в святому незнанні виставляють напоказ ту істину, яка розкриває суть всього цього блиску культури [3, с. 347].

Ринковість і комерційність – напевно, одні з найважливіших для розуміння соціального функціонування кітчу категорії. Буття актуального мистецтва остаточно нівелює межу між „чистим”, автентичним мистецтвом, „мистецтвом для мистецтва” і кітчем, які однаковою мірою функціонують в ринкових умовах. Стирання межі між високою культурою й так званою масовою, поява нових видів текстів, що їх навіяла культурна індустрія, яку так пристрасно

засуджували ідеологи модерну, починаючи з Лівіса, Ортега-і-Гассета, й завершуючи Адорно та Франкфуртською школою. Натомість представники некласичного дискурсу „зачаровані ось цим „деградованим ландшафтом мотлоху і кітчу: тепер постмодерністи вже не цитують подібного матеріалу, а інкорпорують його до власної суті" [85, с. 24].

Мистецтво сьогодні позбувається буття в собі, і як і кітч залежний від оцінки, прагне викликати емоції і, відповідно, здобути успіх на ринку. З одного боку, кітч модифікує, пристосовує до себе онтологічні виміри художнього, перетворюючи їх на власну автономну сферу гіперреального, з іншого, сам розчиняється в художньому, маскуючись „під нього". Так, наприклад, якщо в романтизмі естетична сублімація завдяки піднесеному виводить людину за межі людського, то масова культура її адаптує. Позбувшись сакрального змісту, піднесене редукується до кітчу. Кітч імітує романтизм, коли зводить сублімацію до певного опосередкованого загальнолюдського ідеалу краси. Такий ідеал пристосований, комфортний, „домашній". Масова культура і кітч як її квінтесенція здійснюють підміну в самому процесі сублімації. Замість нового метафоричного ланцюга, що виникає в її процесі, кітч повертає до звичного сприйняття. Кітч виявляється своєрідним вірусом, який проникає, використовує певні ефекти і змінює суть самої сублімації. Різноманітні культурні артефакти привласнюються як готовий продукт, коли їх репродукують і перетворюють на кітч.

Окрім механізму сублімації, кітч запозичує у романтизму ідею прекрасного, об'єктивацію якої ставить в пріоритет і матеріалізує в конкретних речах. Він фетишизує об'єкти і твори мистецтва, ніби замикаючи в них „сліди" присутності нескінченного і сакрального. Можливо, цим зумовлений ефект ностальгійності, який втілює і експлуатує кітч. Закони касовості давно відомі „кітчмейкерам" і використовуються ними в поп-індутрії: захоплююча фабула, неприховані ідея і мораль, емоційні механізми. Пристрасне бажання до всього торкнутися руками, не дати твору бути тим, чим він є, „ретельно" приготувати його за власними шаблонами та критеріями, зменшити дистанцію між ним і

споживачем – ось безпомилковий симптом цієї тенденції. [3, с. 28] Полюсами „розмистецтвення" стають два процеси – з одного боку, витвір мистецтва перетворюється на річ серед інших речей, з іншого – він стає засобом виявлення психології того, хто його сприймає. Те, чого твори не містять у собі, їх споживач замінює на ехо себе самого, яке доноситься до нього з твору. Саме цей механізм запускає індустрія культури, нещадно експлуатуючи його. Мистецтво перетворюється на своєрідне виробництво по заміщенню духовних порожнеч штучними замінниками-протезами, орієнтоване на отримання прибутку. Таке продукування симулятивних еквівалентів мистецтва „розвиватиметься і далі, допоки в нього вкладатимуться капітали, а удосконалення технології допоможе приховати той факт, що воно уже померло" [3, с. 30].

Кітч перетворює сферу художнього на форму дозвілля, розвагу, відпочинок. „Соціальна потреба у розвагах і тому, що зветься відпочинком, „розслабленням", виношується суспільством, члени-невільники якого в протилежному випадку важче несли б тягар свого монотонного існування і які в години виділеного їм і суворо регламентованого дозвілля навряд чи змогли б сприймати щось інше, окрім того, що нав'язує їм індустрія культури" [3, с. 448]. Розважальне мистецтво навіть піднесеного характеру, що подає себе у виключно благородній манері, стало вульгарним після того, що існує на основі товарного обміну, впіймало у свої сіті і художнє виробництво, перетворивши його в форму товару. Адорно стверджує, що вульгарним є те мистецтво, яке принижує людину, опускаючи планку своїх художніх вимог на догоду уже без того приниженим людям, мистецтво, яке доводить і підтверджує необхідність та правомірність їх теперішнього становища, замість того, щоб повставати проти цього.

Тут розкривається ще один важливий аспект сутності кітчу – вдавання неіснуючих почуттів, а отже, їх нейтралізація, нівелювання а також симуляція естетичного феномену, присутності істини, аури. Кітчем можна назвати те мистецтво, яке не може, або не хоче, щоб його сприймали серйозно, але, разом

з тим, намагаються демонструвати свою серйозність. Стирання відмінності між високою і так званою масовою культурою, відмінності, на якій ґрунтувалась специфічність модернізму, Утопічна функція якого полягала принаймні частково, у збереженні царини автентичного досвіду на противагу навколишньому оточенню, яке складалося з посередньої та не інтелектуальної комерційної культури.

Саме ця засаднича відмінність нині, схоже, перебуває у пункті зникнення. Сучасні митці все рідше цитують матеріали, фрагменти і мотиви масової чи популярної культури, вони якимось чином інкорпорують їх до такої міри, коли чимало наших старих критичних і оціночних категорій (твердо заснованих на радикальній відмінності між модерністською та масовою культурою) вже не здаються функціональними.

В епоху споживання та інформаційного суспільства мистецтво, здебільшого, залежить від брендингу, процесів репрезентації того чи іншого товару споживання (навіть якщо йдеться про об’єкти художньо-естетичної сфери), іншими словами витіснення реального об’єкту інформацією про нього. Здебільшого саме „розкрученічть” постаті митця у ЗМІ, різноманітні PR-кампанії художніх проектів тощо визначають успіх художніх творів. В цьому полягає процес віртуалізації мистецтва: коли сам факт існування твору витісняється подіями та інформацією навколо нього, що стають пріоритетними. В художню сферу проникає мода. Саме у моді із найбільшою очевидністю постає взаємозв’язок художньо-естетичного, ігрового начал і їх соціальної обумовленості.

Саме слово „мода” (fashion) використовується, здебільшого, для означення предметів одягу і стильової складової зовнішнього вигляду. Однак сфери впливу моди виходять далеко за межі предметного середовища, проникаючи в усі сфери життя індивіда. Мода об’єднує досить широкий спектр явищ, наділених різними рівнями значень і характеризуються підвищеною мінливістю в будь-якій сфері культури. Вона диктує вибір продуктів у супермаркеті, професії, музики, телепередач, книг тощо. Навіть популярність різноманітних

духовних практик (найбільшою мірою східних практик на Заході, як, наприклад, йога у фітнес-центрах) також опинилась під владою моди, як правило лише нею і вичерпавшись. Наша лексика наповнена „модними" словами, які теж досить часто не мають усвідомленого сутнісного наповнення. Мода стає для людини своєрідною перепусткою до соціальної участі і захоплює весь час і простір життя людини.

Феномен моди довгий час недооцінювався в філософських та культурологічних дослідженнях. Моду часто вважали другорядним явищем культури. Проте в контексті новітніх трансформацій суспільства і культури саме мода відграє важливу роль. Універсум модної поведінки, діяльності, споглядання набуває в наш час особливих ознак. Так, мода як соціокультурний і естетичний феномен стає структуро-утворюючим витоком інновацій в європейській культурі. Більш того, мода теж трансформується, змінює свій імідж, що обумовлює непередбачені зміни в духовній та матеріальній культурі. Світ моди і світ культури в цілому мають певні риси ідентичності. Категорії „старе" і „нове" як загальні критерії оцінки вже не є достатніми, щоб оцінити ті зміни, які відбуваються в сучасній культурі. Вивчення механізмів ідентифікації в світі моди дає можливість більш коректно описати феномен ідентичності людини і світу в постіндустріальній культурі.

Мода як певна цілісність культурних інновацій і певний регулятив культури схожа на такі універсалії культури як традиція, звичай, смак. Естетосфера моди інтегрує в актуальному чуттєвому просторі формоутворень культури „традиційне" і „новаційне", вишукані установки естетичного смаку і часом брутальні іміджі масової культури. Мова моди всеосяжна. Нормативність і демократизм, елітарність і утилітарність, самодостатня естетична цінність існують в світі моди як рівнопорядкові цінності. Це специфічна сфера буття культури, де функціонують свої системотворчі механізми, які являють собою і певні інваріанти культуротворчості.

Світ моди конституюється у досить мобільному, динамічному просторі культури. Мода засвідчує свою присутність ніби у мікроінтервалах культурного

життя. Як відомо, мода фіксує динаміку і зміни, інновації, але тією ж мірою вона відображає впорядкованість, лад, систему мір і цінностей культури. Онтологічно суттевою є саме єдність інновацій і впорядкованості. Філософсько-естетична експлікація феномена моди є актуальною потребою часу. Мода як системне явище, співмірне феномену творчості в його широкому світобудівному розумінні, потребує детального філософського аналізу.

Вивчення моди має і особливу актуальність у зв'язку із новітніми практиками культуротворчості, які виникли і сформувалися наприкінці століття. Так, постмодерністська орієнтація з її постулатами „глобального плюралізму" і „радикальної еклектики", „маргінального простору культури" тісно пов'язана з феноменом моди, якщо взагалі не вважати постмодерн певною культурною модою. Мода тут демонструє безмежний поліморфізм, мінливість, спорадичність формоутворень. Але, якщо мода втрачає світобудівні інтенції, то вона швидко перетворюється на антисвіт, мімікрує в широкому діапазоні культурних настанов від кітчу до псевдошедеврів постмодерну. З'ясувати стратегії витворення антимоди в сучасній культурі означає також і зрозуміти інтенції формотворень у культурі взагалі, бо ще ніколи мода і культура в цілому не були так наближені один до одного.

Мода – символічний продукт, який не має власного матеріального змісту. Її вплив на предмет передбачає наділення його спектром додаткових значень, що формують його тимчасову цінність. Основна ознака, що визначає природу феномену моди в усіх його проявах є мінливість, прагнення нового, бажання надактуальності. Р. Барт визначив моду як один із феноменів неоманії, що з'явилася у нашій цивілізації, ймовірно, разом із формуванням капіталізму: відповідно до духу часу нове стає цінністю з розряду набутих в процесі присвоєння того чи іншого об'єкту, статусу тощо. Але в нашому суспільстві нове у моді виконує чітку антропологічну функцію, яка випливає із діалектичної природи моди – її одночасної непередбачуваності і систематичності та циклічності. [11].

Ж. Ліповецкі звертає увагу на те, що тема моди не популярна серед інтелектуалів. Він пише, що мода прославляється в музеях, але в серйозному інтелектуальному середовищі вона серед маргіналій. Вона існує на вулицях, в промисловості, в ЗМІ, але їй нема місця в теоретичних пошуках наших мислителів. В онтологічному, культурному аспектах мода вважається чимось другорядним, позбавленою смислової глибини. Той факт, що мода вважається поверхневим явищем, перешкоджає формуванню концептуальних підходів до неї. Найбільш ґрунтовні дослідження феномену моди належать Р. Барту, Ж. Бодрійяру, Ж. Ліповецкі, Ю. Кавамура.

Вплив моди на сучасні художні процеси визначається як витіснення глибинної онтологічної символіки в мистецтві зовнішньою привабливістю, що відповідає розтиражованим в ЗМІ актуальним тенденціям. Так, сучасне мистецтво визначається не стилем, що формується на основі сутнісних особливостей культури, і, в свою чергу, впливає на її художнє вираження, „чеканить епоху". Стиль як динамічний стрижень, що пронизує культуру по вертикалі, сьогодні поступається мінливій моді, що вражає кількісним розмаїттям та зовнішньою строкатістю, проте позбавлена глибинного онтологічного коріння.

Загалом, в існуючих працях мода в контексті художніх процесів постає, з одного боку, як імітація, симуляція художньої цінності, статусності важливості, глибини, з іншого, як наслідок одвічного бажання людини бути носієм нового, долаючи швидкоплинність часу. Явище імітації стосується усіх сфер впливу моди і розвивається з міметичної естетичної концепції до симулятивної, від бажання (необхідності) уподібнення певному прообразу шляхом наслідування до симулювання подібності без орієнтації на деякий художньо-естетичний „авторитет". „Імітація розростається до розмірів соціальної хвороби і вже натовп шикується в шеренгу та йде ледь помітною стежкою, протоптаною нечисленним авангардом" [103, с. 43]. Далі цей натовп рухається в невідому напрямку з невідомою метою, зосередившись на самому процесі псевдоциклічності моди. В умовах гіперреальності мода перетворюється на

певну нав'язливу ідеологію, сукупність переконань, хибність чи істинність яких не мають значення. „В нас виховали віру в те, що мода – це таємнича богиня і наш обов'язок в тому, щоб беззастережно виконувати її веління, не замислюючись над їх природою, оскільки передбачається, що сенс цих вимог знаходиться поза межами нашого розуміння. Ми не знаємо навіщо вони потрібні, або як довго будуть актуальними. Нам відомо одне: їх необхідно виконувати і чим швидше ми скоримось, тим більшу отримаємо винагороду" [103, с. 69]. Так, художній стиль перетворюється на модну швидкоплинну тенденцію, яку наслідують актуальні митці. В мистецтві повною мірою функціонують поняття „тренд", „хот кутюр", обґрунтувати, пояснити чи зрозуміти причину актуальності яких неможливо, однак необхідно виконувати їх вимоги. Мистецтво перетворюється на „гру в мистецтво", симулятивна природа якої витісняє онтологічну.

Мистецтво опинилось у сфері моди, як одиниці „чистого" товару, еквівалентного тільки собі самому. В знаках моди немає більше ніякої внутрішньої детермінованості, притаманної художній символіці, і тому вони мають свободу нескінченних підстановок. В моді ліквідація цінностей відбувається особливо радикально. „Під владою товару культура продається і купується – під владою моди всі культури змішуються в одне ціле в тотальній грі симулякрів. Під владою товару любов перетворюється на проституцію – зникає саме відношення суб'єкта і об'єкта, розсіюючись в нічим не скутій cool-сексуальності" [21, с. 170]. Суспільство спектаклю повністю перебуває під владою моди, яка здатна перевести будь-які художні форми в нескінченну повторюваність, прецесію симулякрів ціною відміни минулого і водночас тотальну і моментальну реутилізацію минулого. „Форми помирають і воскресають у вигляді привидів" [21, с. 170]. Тут має місце вже згадана нами псевдо-циклічність, яка із сакрального циклічного часу, власної автономної актуальності, сучасності твору, про яку писав Г.-Ґ. Ґадамер, який розривав світський вимір і занурював у містичний час художньої події, сферу трансцендентних сутностей, перетворилась на очікування шансу повторного

життя в еру симуляції, що отримало прояв у циркуляції модних знаків, порожніх форм. Мода лише залучає до повторного обороту цикл видимостей, повторність уже мертвих форм, зберігаючи їх у формі знаків.

Сучасний український письменник Юрій Іздрик стверджує, що сьогодні можна говорити про ще один, особливий вид моди – моди елітарної, іншими словами, інтелектуальний снобізм. Не зважаючи на те, що мода легко дозволяє маніпулювати мистецтвом в комерційних інтересах, вона глибоко проникла в його сутнісні виміри, трансформуючи його природу. Мода живе в мистецтві, а не лише займається тим, що вихолощує з нього смисли. Так, світський живопис Пікассо, нагадує експерименти haut couture, що створює сукні лише за допомогою голки, якою заколюється тканина, котра закутує тіло всього на один вечір, а не застосовує крій та шиття в традиційному сенсі слова. Мода – це одна із тих фігур, один із тих художніх засобів, завдяки яким історичний рух збуджує органи відчуття, а через них і витвори мистецтва, при чому мікроскопічними, ледь помітними, і найчастіше таємно від себе самої, дозами. „Звичайні патякання проти моди, які ототожнюють перехідне з мізерністю та непотребом являють собою не лише втілення ліричності, звернене до внутрішнього світу, світу душі та почуттів, але і скомпрометовані як в політиці, так і у сфері естетики нездатність відмовитись від самої себе, до уступок своїх прав та скам'янілу прихильність до індивідуальної буттєвої даності" [3, с. 259].

Тісний зв'язок моди з промисловим виробництвом, інтересами ринку, мають руйнівний вплив на природу художнього. По мірі того, як мода знищує такі естетичні табу як проникнення у внутрішній світ людини, духовні виміри культури, позачасовість, незалежність від актуальних проблем та потреб сьогодення. Мистецтво, філософія втратили себе, поступившись відчуттям власної гідності на догоду всезвгвльній вартості. „З тих пір як естетичний суб'єкт в полемічному завзятті відколовся від суспільства і пануючого в ньому духу, мистецтво вступає в зв'язок з таким, нехай неістинним, об'єктивним духом завдяки моді" [3, с. 450].

Однак сфера впливу моди як явища порожнього, поверхового, також тільки зовнішні якості, оболонка. Залишається певна глибинна структура мистецтва, недоступна для моди. Крім того, зважаючи на процеси демасифікації в культурі можна говорити про тенденцію звернення, повернення до традиції, одвічних цінностей, не кажучи вже про звички та уподобання, зумовлені ментально. Спрощуючі, усереднюючі теорії „тотальної реклами", „тотальної моди" як об'єктивованого результату рекламного повідомлення, спрямованого на максимально широку аудиторію, виявляються згубними для тих фірм, що почали їх застосовувати. Таким чином, ті, хто зайнятий „продажем" певних ідей, речей тощо, будуть змушені протистояти високому ступеню розбіжностей та високим вимогам вибагливого смаку. На наш думку, процес пасивної згоди на запропоноване, готове та уже створене є циклічним. Втома, разом із невибагливістю та байдужістю як її невід'ємними елементами, наступним закономірним етапом передбачає відновлення, посилення, а також творення своєї традиційної, культурної, етнічної, державної чи політичної індивідуальності, особливості та неповторності.

Система моди – комплексний засіб ініціації впорядкованих змін в сучасній художній культурі, яка втрачає можливість самостійно забезпечувати існування ідентичності і підтримувати порядок через традицію, звичаї та соціальні норми. Паралельно із розвитком моди відбувається процес втрати мистецтвом онтологічної глибини. Мода невпинно продукує нові цінності, які блискавично змінюють одна одну, а відтак втрачають себе як цінність. Під впливом моди, переконаний Ю. Кавамура, в сфері художнього зникає „патина" („аура" В Беньяміна). Їм на зміну приходить симулятивна міфологізація постаті митця та його творінь. Художнє витіснене виробництвом та споживанням. Дистанція між художником та реципієнтом зводиться до мінімуму. В умовах системи „виробництво – споживання" їхні ролі різняться не принципово.

У цьому контексті, новизна – це штучно сформована якість, присвоєна мистецтвом марка споживчих товарів, завдяки якій вони виділяються в масі обезличеної ринкової пропозиції, привертаючи до себе увагу покупця у повній

відповідності до потреби капіталу в реалізації, при чому як би капітал не розширяв сферу свого застосування, пропонуючи нове, він завжди опинявся у програші. Нове – це естетичний знак розширеного відтворення, який в усій повноті відображає його можливості та перспективи. Мистецтво в умовах розвиненого товарного виробництва може лише ігнорувати тенденції суспільства, яке живе в умовах та за законами ринку, або відкупатися від нього кітчем. Постсучасна культура втрачає обов'язковість присутності духу у собі. Еманація культури відбувається на трьох рівнях дійсності, „для публіки high-, middle-, lowbrows для зручності споживання"[3, с. 448].

Суттєве спрощення мистецтва на усіх рівнях виливається в кризу його автентичності. Чим глибше мистецтво вкорінюється в сутність сучасної дійсності, тим ближче воно до порожнечі, прирікаючи себе на безсильну згоду з реальністю, а отже, втрату істини. Мистецтво ризикує перетворитись на „маячню, щойно в істини, зосередженої в ньому, вислизає з-під ніг земля" [3, с. 484]; воно стає нижчим на зріст, втрачає своє глибинне призначення – явлення істини. Культурне сміття навмисно фабрикується, щоб обдурити споживача, – мистецтво, мовляв, як розвага на дозвіллі, повинне бути зручним і обов'язковим; споживачі змиряються з обманом. В такій оманливій і одночасно чужій для мистецтва свідомості розгортається фіктивний момент мистецтва, його ілюзорний характер в буржуазному суспільстві – ″mundus vult decipi″ (світ прагне обману) є його категоричним імперативом, звернений до сфери художнього споживання.

Отже, значною мірою на сучасні художні процеси впливають явища кітчу та моди, сформованих на стику художньо-естетичного виміру, сфери ринку та симуляції. Мистецтво опиняється у кризовій ситуації. Художнє губиться в середовищі циркуляції симулякрів. В умовах нівелювання меж між мистецтвом, кітчем, симуляцією, визначення критеріїв художнього ускладнюється. В загальному потоці сучасного мистецтва стираються відмінності, зникає особливе, втрачається аура („патина") художнього твору. Сьогодні кітч і мода є

частиною процесу культурної глобалізації, що має характер уніфікації, обезличення, нівелювання відмінностей і передбачає транскультурну мобільність, в тому числі товарів, інформацію про них тощо. Сучасне мистецтво визначається, здебільшого, не єдиним художнім стилем, котрий відображає культуру, „чеканить" епоху, а розмаїттям форм, в якому провідна роль належить інформації *про* автора, міфологізація ЗМІ його постаті, творчості, мода на самі художні форми (медіа-арт, нет-арт тощо). Онтологічна глибина художнього стилю поступається мінливій циркуляції форм, оболонок, яскравому, але швидкоплинному спалаху псевдо-художніх „зірок". Втім, культурна цілісність модних інновацій корелює зі світоглядними та стильовими настановами часу. В культурі ХХ століття мода набуває ознак окремих видів мистецтв висока (мода, перфоменс, театр моди) і демонструє одвічну масову стихію модної поведінки, зумовлену сучасною культурою і затребувану споживачами культуріндустрії.

3.2. Симулятивно-ігровприрода сучасного мистецтва

ХХ – початок ХХІ століття явило принципово нову ситуацію в культурі та мистецтві, яку можна відкрите, некласичне сприйняття світу. Якщо попередні, традиційні стилеві форми, напрямки, течії ґрунтувались на певному ідейному центрі, конкретному естетичному принципі, то постсучасна культура опиняється в середовищі метафізики децентризмів, заперечуючи попередню традицію. Сьогодні культура перенасичена різного роду художніми формами, нагромаджені в строкаті звалища суперечливих образів. Найбільша відмінність сучасних художніх процесів полягає в тому, що найрізноманітніші художні течії розвиваються не послідовно, а паралельно і сприймаються як рівноправні, доповнюючи поняття художнього новими рівнями смислів та значень. Попередні способи художнього наративу виявились вичерпаними, попередній художній час перетворилось із стрімкого потоку, що підштовхував вперед інтригу, в стоячу воду, в глибинах якої здійснюються повільні і майже невловимі процеси розпаду; добре знайомі почуття змінили свої форми і назви. Усвідомлення вичерпаності попередньої традиції художньої механіки мобілізувало внутрішні зусилля мистецтва щодо становлення нових прийомів художнього бачення, зокрема, виходом за межі одновимірності простору дійсності, створення альтернативних художніх світів. Визначальну роль в художній творчості відіграє її ігрова природа. „Гра і абсурд – найважливіші складові пост-культури; її вітальне ядро, серце, мозок і енергія; і саме вони повязують її з Культурою, що минає, з традиційними цінностями при, здавалося б, демонстративному їх запереченні” [35, с. 305].

Останні декілька років характеризуються відчуттям кінця різних явищ (кінця ідеології, мистецтва чи соціального класу; „кризи» ленінізму, соціальної демократії і т.д.). усе це разом, можливо, утворює те, що дедалі частіше називають постмодернізмом. Докази його існування ґрунтуються на гіпотезі щодо наявності якогось радикального розриву, який загалом бере початок із кінця 1950-х чи початку 1960-х років.

Цей розрив найчастіше пов’язаний із ідеєю послаблення або вимирання сторічного модерного руху (чи з його ідеологічним чи естетичним запереченням), що вичерпався і виснажився. Натомість – нова естетика текстуальності, стирання межі між високою культурою й так званою масовою, поява нових видів текстів, що їх навіяла культурна індустрія, яку так пристрасно засуджували ідеологи модерну, починаючи з Лівіса, Ортега-і-Гассета, й завершуючи Адорно та Франкфуртською школою. „Натомість постмодерністи були зачаровані ось цим „деградованим ландшафтом мотлоху і кітчу: … тепер постмодерністи вже не цитують подібного матеріалу, а інкорпорують його до власної суті” [85, с. 24]. Сучасне мистецтво відображає загальнокульутрну ситуацію, що припускає наявність та співіснування низки цілком різних, та все ж залежних рис. Пост-культура є тим інформаційно-образним полем, у якому досить різні культурні імпульси торують свій шлях як еквівакації, автентичність мистецтва здобуває поліонтичних адекватій. Світ та суб’єкт перетворюються на множину текстів та симулякрів.

„Вислів „сучасне мистецтво” – використовують його за теперішніх умов в похвалу чи негативно – формує уявлення, ніби в якийсь момент „нашого часу” в самому мистецтві чи за його посередництвом виникло дещо „абсолютно нове”, щось таке, що принципово відрізняє його від усього „старого мистецтва” [92, с. 247]. Тобто це ті напрямки в мистецтві, котрі відображають сутнісні особливості епохи, її світоглядні виміри, вбирають культурні контексти тощо. Ґлобалізаційні процеси, технізація, віртуалізація, втрата єдиного вектору розвитку культури і поширення метафізики децентризмів визначають специфіку сучасного мистецтва. Відтак, проблема автентичності актуального мистецтва постає особливо гостро. Адже сьогодні інформаційний простір перевантажений величезною кількістю образами різного характеру, які „виникли із позбавлених культури вимог, знівелювали загальну картину духовного поступу, зробили її невпізнаваною” [92, с. 95]. Метафізика децентризмів відобразилась в мистецтві розпадом картини як цілого на окремі „чисті” художні сфери. Макрокосм зв’язку мистецтв поступово зникає,

„втрачає актуальність також мікрокосм „картини”, яка була внутрішнім принципом площинних образотворчих мистецтв, великим мистецтвом цієї епохи; вона розкладається в усіх напрямках на усі свої складові” [92, с. 103].

Контемпорарі-арт – це специфічна сфера художньої діяльності, що характеризується сутнісною, принциповою новизною смислів, ідей, форм, засобів тощо (інсталляція, перформанс, цифровий живопис, або медіа-арт). В буквальному перекладі термін „контемпорарі” (від англійського contemporary) означає сучасний, актуальний, одночасний. В естетиці та мистецтвознавстві поняття „сучасне” та „актуальне (контемпорарі-арт) мистецтво” часто вживаються як синоніми. Однак більшість дослідників схильні розрізняти ці поняття. Контемпорарі-арт прийнято тлумачити як новаторське сучасне мистецтво. При чому, йдеться не про мистецтво „сучасне нам”, тобто таке, що створюється, так би мовити, в сучасний нам період. Основну відмінність контемпорарі-арту складає його сутнісна надновітність, радикальна новизна ідей та технік максимальне сутнісне вираження „тут-і-тепер”.

В суспільній свідомості сформувалося двояке відношення до актуального мистецтва. З одного боку, прихильники академізму критикують контемпорарі-арт за нехтування класичної традиції, ігровий характер, шокування, зовнішню „несерйозність”, відсутність онтологізму. Відповідно апологети контемпорарі-арту переконують у протилежному. Так, швейцарський контемп-художник Роже Пфюнд стверджує, що кожна нова робота – це виклик. Йдеться не про формальну, зовнішню новизну артефактів, а її сутнісне відображення, „автентичну новизну” (Б. Гройс). Мистецтво – це завжди репрезентація духу часу, „епоха схоплена у образах”. Отже, контемпорарі-арт відображення гетерогенного постмодерну, критика „нового”, його дзеркало.

„Справжнє, по-справжньому живе міститься там, де створюють щось нове” [92, с. 58]. Йдеться не про позбавлені духовності кількісні прагнення у сфері естетичних новацій. Мова про виключне значення ціннісних пріоритетів епохи, світоглядних та ментальних особливостей культурних координат в процесі виникнення того чи іншого художнього твору, духу епохи, „ущільненого” та

художньо переосмисленого в мистецтві. Той чи інший художній твір, хоч і має свою „власну сучасність” (Г.- Г. Ґадамер), яка не залежить від лінійної історичної часотривалості, однак його автентичність, особливості виражальних засобів завжди породжені певними історично та культурно зумовленими обставинами.

Сьогодні, стверджує Х. Зедельмайр, ми є свідками „децентралізації мистецтва”. Художній плюралізм постмодерну зумовлений гетерогенною природою епохи. Зовнішньою волею включення в кураторський проект нехудожнє стає художнім. Дана тенденція відмінна від реді-мейду, оскільки ґрунтується на створенні певного образу, художня цінність якого формується лише внаслідок включення в арт-проект, в обхід створення певної художньої концепції. Очевидна віртуалізація художнього як такого, в процесі якої на передній план виходить презентація твору, нав’язливе симулювання навколо нього аури. Актуальне художнє середовище інтерпретується, швидше, як взаємодія окремих креативних „монад”, які індивідуально розвиваються в межах окремих стилів та жанрів. Художній простір насичений цими частинами, як повітря його невидимими складовими, але ступінь їх важливості, вектор спрямування, смисл створеного на сучасному ступені дистанціювання невідомі. „Такі „арт-монади” можуть бути об’єднані зусиллями кураторів в єдині програми і простори, однак це єднання – не концептуальне, а мозаїчно-декоративне” [126, с. 28].

Х. Зедельмайр в концепції „втрати середини” проаналізував тенденцію розпаду на фрагменти, цитати, окремі світи суперечливих смислів, характерну як для сучасного мистецтва, так і для контемпу. Він як прихильник класичного мистецтва, належить до противників радикальних змін, що відбуваються у сучасній культурі взагалі та її художній сфері зокрема. На нашу думку, стверджувати однозначно руйнівний характер процесів, притаманних сучасному мистецтву, не зовсим коректно. Мистецтво оперує тими ідеями, образами та виражальними засобами, які адекватні його часу, його епосі, ментальним особливостям культутри. Відкритість мистецтва, з одного боку, є

репрезентацією складної та багатогранної культурної ситуації, моделлю постмодерністського мислення, головною характеристикою якого являється плюралізм, одночасність неодночасного. З іншого ж боку, ця ж обставина відкритості, розмивання меж, всеприйняття та жанрово-стилістичного розширення сучасного мистецтва дає підстави вести мову про втрату ним глибини, онтологічного коріння.

В дійсності, сучасне мистецтво, вільне від будь-яких рамок, ризикує перетворитись на „щасливу випадковість" (Х. Зедельмайр), розпадаючись на цитати. Сьогодні більшість традиційних жанрів мистецтва втрачають актуальність. Під сумнівом опиняється сам світ видимого: „усі порядки коливаються і розсипаються, скасовується оформлення, образ рветься і перетворюється на плинну, хаотичну субстанцію, що перетікає з одного стану в інший" [92, с. 140]. Зедельмайр констатує порушення рівноваги в сучасному мистецтві, „втрату середини", внаслідок чого з мистецтва зникає гуманізм а, натомість, з'являється, хаос, смерть та пекло: „зображення світу, спотвореного цими трьома силами, і є *саме* матеріалом „нового" живопису" [92, с. 141].

З іншого боку, як переконує Т. Адорно, через ідентифікацію сучасного автентичного мистецтва з похмурою об'єктивною реальністю виражається прагнення суб'єкта подолати негатив, здобути рівновагу, гармонію. В дійсності, сучасна творчість все частіше звертається до естетики потворного, оперує шокуючими образами, спрямованими на очищення свідомості реципієнта від тиску похмурої дійсності. Апологети трансавангарду доводять, що „живописання блаженних картин несправжнього щастя – шахрайська позиція, що потопає у потоках солодкої брехні" [3, с. 32].

Хаос, смерть та пекло, притаманні сучасному мистецтву, відмінні від традиційного мистецтва жахливого, відомого в історії культури. Відомі художники, що творили у цьому напрямку – Босх, Брейгель, Грюневальд та ін., – піднесли жах на один рівень із просвітленням, при цьому ні на мить не покидаючи сферу художнього. Натомість, сучасна естетика жаху, як і більшість ціннісних культурних явищ, утворює кон'юнктуру з очевидною „цинічною

грою і свідомим блефом, холодною експлуатацією мистецтва, це карикатура на Апокаліпсис" [92, с. 143]. Попри негативний пафос художньої образності сучасного мистецтва, воно зберігає свій загальногуманістичний потенціал, що постає одним із критеріїв його автентичності сьогодні. Воно може бути насичене „демонічним" духом, але органічно не приймати зла. І це та межа, яка відділяє художні твори як від „шедеврів" рафінованого естетизму (рафінованого, передусім, в сенсі втрати необхідної моральної перебірливості), так і від дріб'язку маскультури.

Однак, наближення до сутнісних вимірів актуального мистецтва шляхом зіставлення останнього із попередньою художньою традицією не можливе. „Мистецтво не може бути виміряним жодною уявною „вірністю природі" або „правильністю" зображення. Було б повною нісенітницею вимірювати напрямки мистецтва XIX та XX століття мірками художніх форм XVI, XVII або XVIII століть, коли прагнення вірності природі (в певному сенсі) було очевидним " [92, с. 205]. За умови сучасних стрімких змін інформаційних потоків одні визначення, адекватні за певних культурно-історичних умов, швидко втрачають актуальність. Канонічної дефініції художнього не існує, а критерії його визначення доволі відносні, особливо в ситуації постмодерну. Специфіку художнього твору неможливо визначити ні виражальним засобами, ні об'єктом зображення. „Вважати, що образ огидний, вже саме по собі не художньо, це широко розповсюджена псевдо-думка художнього міщанства, яке не бажає розуміти, що і огидне і моторошне можуть бути явлені „в світлі краси" [92, с. 205].

Сьогодні в мистецтві формуються умови нового плюралізму, за яких вимоги щодо єдиного стилю, осмисленого порядку, ієрархії втрачають актуальність, поступаючись множинності проявів художнього. Крім того, труднощі визначення зумовлюють також безліч псевдохудожніх явищ, як лише зовні наслідують сучасне мистецтво, „бур'ян несправжнього паралізує паростки справжнього" [92, с. 249]. Навіть сама ідея прекрасної природи мистецтва як основний критерій визначення художнього також наштовхується

на ряд проблем. З'являється небезпека формування хибних висновків про необхідність безпосереднього творення та продукування „прекрасного" в собі, „матеріалізації блиску замість просвітлення матерії" [92, с. 206]. Виникає простір для формування нав'язливого у своєму пафосі та строкатості кітчу. Критерії художності, автентичності мистецтва вкрай суб'єктивізовані в умовах постсучасної культури. Плюралізм сучасного художнього процесу спричиняє ситуацію розмивання меж жанрової специфіки мистецтва, нівелювання відмінності між мистецтвом та явищами поза художнього порядку тощо.

Тісно пов'язане із кітчем в контексті актуальних художніх практик явище пастішу. Пастиш – це імітація індивідуального, унікального, неповторного стилю, використання лінгвістичної маски, говоріння мертвою мовою. Проте це нейтральна практика такого наслідування, практика, що не має властивих пародії прихованих мотивів і є позбавленою сатиричного імпульсу, сміху та переконання в тому, що поряд із ненормальною мовою, якою ви на мить скористалися, і досі існує якась здорова лінгвістична норма. Отож, пастиш є порожньою пародією, сліпою статуєю: він наслідує інший цікавий та історично оригінальний феномен, практику порожньої іронії.

Унаслідок колапсу високомодерністської ідеології стилю – який є так само унікальним, як і ваші відбитки пальців, так само незрівнянним, як і ваше власне тіло – виробники культури тепер змушені звертатися до минулого: імітувати мертві стилі, говорити за допомогою усіх масок і голосів, збережених в уявному музеї сучасної глобальної культури.

Актуальне мистецтво передбачає співіснування різних точок зору, позицій, цінностей, які втілились в плюралізмі художніх методів. Сьогодні нівелюються межі між елітарним та масовим в культурі, стираються опозиції „суб'єкт – об'єкт", „ціле – частина", „зовнішнє – внутрішнє", „історія – сучасність" тощо. Виникає простір для міжкультурного діалогу і, водночас, небезпека перенасичення культурного простору безмежною кількістю образів, що продукуються сьогодні, втоми від галасу і строкатості, спекулятивних симулятивних процесів на ґрунті творчої свободи та плюралізму. В дійсності,

стан культури сьогодні багато в чому характеризується низкою кризових процесів, які набувають все більших масштабів. Руйнуються її внутрішні зв'язки і закономірності, стирається відмінність між побутом і мистецтвом, природнім, справжнім та штучним, спродукованим.

Сучасному мистецтву притаманна цитатність, гра смислів, децентрація композиції, розірваність сюжетних ліній. У творчому процесі активно використовуються новітні технології. Саме мистецтво стало тією сферою, де став можливим гармонійний міжкультурний, міжстилістичний, міжціннісний тощо полілог, що втілився в плюралізмі художніх методів, сприяючи зближенню, взаємозапозиченню, взаємовпливові та засвоєнню різноманітного художнього досвіду. Аналізуючи феномен цитування, котрий чи не найбільшою мірою характеризує актуальні художні процеси, Т. Адорно стверджує, що сучасне мистецтво прагне того, „чого ще не було, але все, чим воно є, уже було. Воно не в змозі перестрибнути через тінь минулого" [3, с. 198], тому змушене вдаватися до пошуків серед уже створеного і того, що вже відбулося ідеї, форим, засоби для переосмислення.

Новим мистецтвом стверджується відкритість художнього твору, викликаного новим світорозуміння, відмінним від усіх попередніх. Було зроблено акцент на множинності, полісемії в мистецтві, на зміщенні акценту в творчому процесі на реципієнта як співтворця, роль якого здобуває все більшого значення. У цьому контексті необхідно згадати поняття інтертекстуальності, введене Ю. Крістєвою для позначення міжтекстуальних відношень і завжди є частиною широкого культурного тексту. Вона стверджує, що будь-який текст, так чи інакше, є мозаїкою цитацій, результатом єднання і трансформації деякого іншого тексту. Пізніше на термін **„**інтертектсуальність" активно спирався Ролан Барт: **„**Текст – це розкавичена цитата, текст існує лише в силу міжтекствоих відношень, в силу інтертекстуальності" [10, с. 428]. Барт переконаний, що кожен текст є інтертекстом, в якому інші тексти присутні на різних рівнях у більш чи менш впізнаваних формах: тексти попередньої і актуальної культури, являючи собою нову матерію, зіткану зі старих цитат.

Розуміння Ю. Крістєвою і Р. Бартом тексту, зокрема художнього, як зосередження інформаційно-образних одиниць, які входять в нього не залежно від волі автора актуалізє особливий зріз проблеми автентичноті мистецтва, пов'язаний із реактуалізацією уже відомого, на якому ґрунтується актуальний художній дискурс. Принципова еклектичність і цитування є домінуючими рисами постмодерної культурної ситуації, що „вбирає" в себе будь-які елементи всього накопиченого досвіду, прочитує їх зручним способом і корелює з буд-якими іншими текстами.

Вслід за Ю. Крістєвою та Р. Бартом вводить поняття „інтертекстуальний діалог" італійський мислитель У. Еко, визначаючи його як феномен, суть якого полягає в тому, що в даному тексті ехом відгукуються попередні тексти. Філософ підкреслює, що текст містить велику кількість потенційних значень, жодне з яких не може бути домінуючим. Текст лише представляє реципієнту поле можливостей, актуалізація яких залежить від його інтерпретативної стратегії. Таке розуміння тексту наголошує на його децентрації, відсутності певного пріоритетного значення та смислу і нон-фінальності як процесу конституювання смислу під час сприйняття. Це вимагає певної інтелектуальної, духовно-чуттєвої готовності реципієнта, задіяного в семіотичну гру впізнавання відомого. Звідси поширена концепція двох типів читачів: наївний або недосвідчений читач, який не бачить цитат в силу відсутності достатніх знань, і досвідчений читач, який отримує насолоду від впізнання знайомих цитат, від побудови інтертекстуальних зв'язків.

У своїй статті „Інновація та повторення", У. Еко перелічує форми повторення (retake, remake, серія, сага, інтертекстуальний діалог), які за допомогою *гри* вже відомими складовими створюють щось нове. „Справжня проблема полягає в тому, що найцікавішими є не стільки ізольовані варіації, скілько „варіативність" як формальний принцип, сам факт того, що можна варіювати до безконечності. Така безконечна варіативність наділена всіма характеристиками повторення і лише частково – інновації. Але саме цей аспект безконечності процесу надає нового смислу методу варіації. Те, що повинно

бути оцінене – пропонує постмодерністська естетика – це та обставина, що серія можливих варіацій потенційно безконечна" [235, с. 61]. Принцип варіативності поєднує в собі такі характеристики постмодернізму як плюральність і нон-фінальність, адже стає прийнятним паралельне існування багатьох варіантів одного і того самого, процес створення яких є безкінечним. Варіативність одночасно є і однією з головних характеристик постмодернізму і найважливішою ознакою гри, тому саме гра, на нашу думку, виступає адекватною метафорою для культури постмодерну.

Текст, як стверджує Ю. Крістєва, Р. Барт, У. Еко та інші, містить величезну кількість потенційних значень, жодне з яких не може бути домінуючим. Текст лише представляє реципієнту широке поле невичерпних комбінацій, актуалізація яких залежить від обраної інтерпретаційної стратегії. Втім, в калейдоскопі значень важливий сам калейдоскоп, його складання і сприйняття результатів, створених шляхом гротескних порівнянь, різноманітних інверсій та каламбурів. У ситуації самодостатньої „гри в бісер", що сприяє перенасиченню культурного простору образами різного характеру, завали яких людство уже не в змозі розібрати, питання про критерії художності цих образів, автентичності мистецтва взагалі постають особливо гостро.

Такий підхід до теперішнього за допомогою мистецької мови симулякра чи пастишу стереотипного минулого наділяє теперішню реальність чарами й дистанцією глянцевого міражу. Цей чарівливий новий естетичний модус виник як завершений симптом зникнення нашої історичності, симптом нашої живої можливості відчувати історію якимось активним чином. Ми дедалі більше виявляємося нездатними формувати репрезентації нашого власного нинішнього досвіду.

Мистецтво рухається до симулякра, специфічна функція якого криється у дереалізації усього художнього простору, художнього процесу. „Світ втрачає свою глибину й загрожує перетворитись на блискучу поверхню, стереоскопічну ілюзію, наплив, позбавлених щільності образів" [85, с. 55]. Однак тепер ми повинні підтвердити те, що саме цей надзвичайно гнітючий глобальний

простір, що призводить до деморалізації, є „моментом істини» постмодернізму. Те, що було назване постмодерністським „піднесеним", - лише момент, у якому цей зміст став експліцитним, підійшов якнайближче до поверхні свідомості у формі зв'язного нового типу простору.

Доказ на користь деякої автентичності в цих відкрито ідеологічних виробництвах залежить від попереднього судження: те, що ми називаємо постмодерним простором, не тільки є культурною ідеологією чи фантазією, а має справжню історичну реальність у формі третьої великої експансії капіталізму на земній кулі. Викривлені й невідрефлексовані спроби новітнього культурного виробництва дослідити та виразити цей простір потрібно також розглядати як цілу низку підходів до репрезентації нової реальності.

На відміну від традиційного мистецтва, для якого імпліцитно теж характерна відкритість, сучасні арт-практики прагнуть експліцитної відкритості, доведеної до межі, коли багатозначність, невичерпна можливість втручаються вже в самі засоби для досягнення певного естетичного результату. Не лише зміст, а й сама форма в актуальному мистецтві стають багатозначними, що є відображенням загальної тенденції нашої культури в напрямку тих процесів, в яких замість однозначної послідовності подій, стверджується „поле ймовірності", неоднозначність з метою стимулювання щоразу нового діяльнісного інтерпретаційного вибору.

У цілому, в сучасному мистецтві простежується тенденція поляризації усіх його вимірів, як ідейно-смислових (естетика жаху та пафосно-піднесений кітч), так і формально-технічних. Так, наприклад, прагнення до відособлення чистих сфер (чистий малюнок, чистий живопис тощо), створення та використання нових штучних матеріалів („металізація" та „скам'яніння" життя та мистецтва) та інші „симптоми" є свідченням, на думку Х. Зедельмайра, складного діагнозу – „втрати середини". Йдеться, передусім, про руйнування балансу між духом та чуттєвим його втіленням, що зумовлено певними світоглядними змінами на суспільному та індивідуально-особистісному рівні. Посилюється ігровий аспект

сучасного мистецтва основною ознакою якого є зосередження на зовнішньому ефекті, швидкоминущому враженні.

Поняття гри нерозривно пов'язане з мистецтвом і концепцією художнього. Гра є однією з основних категорій в сучасній естетиці. Цілком закономірно можна вважати, що найбільш яскраво ігровий аспект проявляється в мистецтві. Ігрове начало в мистецтві по-різному проявляється на рівні художніх форми та змісту, а також на сутнісному рівні. На рівні художньої форми ігрове начало виявляється в самому процесі винаходу художніх засобів іносказання: метафор, мовних умовностей, спеціальних алогізм, що обіграють несхожість правил поєднання компонентів дійсного світу і світу художнього вимислу.

Гра має особливе значення в сучасному мистецтві. При чому гра іронічна. Концепція ігрової культури сьогодні – одна із найпоширеніших культурологічних концепцій. Значення гри в сучасному мистецтві досить велике: вона стала майже універсальною властивістю мислення сучасного художника постмодерністського простору. В сучасній естетичній думці стало хрестоматійним посилання на роман Г. Гессе „Гра в бісер", де описується модель суспільства, захопленого грою, зрозумілою лише небагатьом. У Гессе йдеться про трансляцію та обмін особливим знанням, відомим лише посвяченим. У нього гра – сакральне містичне дійство, об'єктивоване у певну художню форму. Однак, феномен сприйняття іронічного ігрового актуального мистецтва протилежний інтерпретації Гессе. Сучасні довільні метаморфози в мистецтві відбуваються під знаком гумору, легкості сприйняття і впізнавання. З одного боку сучасне мистецтво звільнилося від ряду пережитків, здобуло естетичну свободу та художню демократію, з іншого, втратило онтологічну глибину, вдовольняючи лише миттєві потреби людини.

Іронічний характер ігрової природи сучасного мистецтва руйнує метанаративи, сформовані в процесі історико-культурного поступу, створюючи власний строкатий іронічно-гротескний світ актуального художнього простору. Сучасне мистецтво ігнорує усі традиційні художні, культурні, історичні, моральні норми, створюючи реальність іншого порядку, художньо-естетичний

інтелектуальний колаж. Важливою особливістю створеної художньої реальності є її інтелектуально-ігровий характер. При цьому гра уяви, поєднуючись із установкою на іронію, притаманною для естетики постмодернізму породжує гру художньої образності, художньої семантики, яку можна сприймати як серйозно, так і взагалі не сприймати, не приймати, а можна і самому брати участь в грі, проникаючи в лабіринт авторських загадок, подвійних та потрійних смислів, системи кодів и знаків.

Втім, гра зі знаками, використання образів маскультур, актуальне мистецтво саме ризикує перетворитися на кітч, симулякр. Радикальне та шокуючи залишається таким доволі не довго. Специфіка актуального мистецтва в його граничній скороминущості, швидкій втраті актуальності і витісненні актуальнішими, новітніми образами та ідеями. Витіснені образи, знаки, що втратили актуальність, маркетологи перетворюють на арт-товар, віддають рекламі, політиці. Мистецтво виродилось (хтось скаже: вознеслось, суть не в оцінці) в дизайн – в соціальний і в такий, звичайний дизайн, а головне, стало менше художників як типу особистості, як внутрішньої мотивації, хворобливого надриву. Мистецтво – магічна діяльність, а логіка актуального мистецтва змушує займатись художника корпоративним позиціонуванням, що є просто іншою професією.

Актуальне мистецтво опиняється на межі власної радикальності. Воно відійшло від наріжних засад людського буття, вдаючись до симуляції новизни. Ідея мистецтва як антимистецтва, як інструмента політичної та соціальної боротьби були доведені до межі і вичерпані. В цьому контексті можливості створення автентично нового, істинно нового уже немає. На думку учасника сучасних художніх процесів, найбільш радикальним могло б стати сьогодні повернення до принципу власне мистецтва, а не до принципів радикалізму, прогресивізму тощо. Наприклад, сьогодні радикальними є класична і консервативна вимога повернутись до художнього твору, яку вже ніхто не може виконати. Згасання аури, заперечення традиції, нехтування онтологічним корінням не компенсується появою безмежної кількості формально-змістових

можливостей, що сьогодні стали предметом рефлексії. Т. Адорно переконаний, що розширення художнього простору в багатьох сферах обертається змілінням у інших.

По мірі того, як саме суспільство все більше втрачало гуманістичний потенціал, в мистецтві, в силу його власного закону розвитку, все більше блідли принципи, які воно черпало з ідеї гуманності. Сьогодні все важче говорити про живопис, оскільки все важче його відшукати. Епоха медіа-образів, концептуального мистецтва та перфоменсів. В більшості випадків актуальне мистецтво прагне не вираження та репрезентації, а споживання, динамічної циркуляції, що не лишає слідів (наслідків) свого існування. Мистецтво перетворюється на спрощену естетичну форму ірреального обміну. Бодрійяр впевнений, що найбільш відповідний їй дискурс – це дискурс, в якому нема чого споглядати, це еквівалент предмету, який предметом уже не є. Проте предмет, який не є предметом, не є нічим. Навпаки, він не перестає переслідувати реципієнта своєю іманентністю, своєю пустою імматеріальною присутністю.

Художній твір ніколи не був механічним відображенням позитивних чи негативних умов світу. Мистецтво – це витончена ілюзія, гіперболічне дзеркало. В світі, повному байдужості, мистецтво просто зобов'язане посилювати цю байдужість у художньому відображенні. Обертатися навколо порожнечі образу, який образом не є. Все частіше за зовнішньою строкатістю, новітніми засобами, хай-тек методами тощо прихована спроба заповнити онтологічну порожнечу образів, сприяючи вихолощенню ілюзій нашої уяви. В більшості випадків (Bad Painting, New Painting, інсталляції и перформанси) мистецтво відмовляється від самого себе, і, в першу чергу, від свого імені. Реципієнт позбавлений навіть можливості бачення цих образів, перспективи та мотивації наблизитися, доторкнутися до них. В прямому сенсі, актуальне мистецтво його просто не стосується, оскільки залишає байдужим. І саме мистецтво цілковито байдуже до себе саме як мистецтво, впадає в симуляцію, в насмішку. Воно тепер є метамовою банальності. Чи може ця потерпіла

драматизм симуляція розвиватись безконечно? Якими б не були її зовнішні форми, з якими ми маємо справу, насправді ми перебуваємо в психодрамі зникнення і процесі перетворення цупкої матерії реальності на прозору.

Посилаючись на В. Беньяміна, Ж. Бодрійяр запропонував концепцію аури симуляції. Так, дослідник розмежовує автентичну та не автентичну симуляцію, істинну і хибну. До першої, автентично, істинної симуляції Бодрійяр відносить симуляцію як засіб, що має на меті розкриття істинних, глибинних вимірів буття людини. В якості прикладу автор згадує творчість Енді Уорхолла. Зокрема, він порівнює його перші роботи („Мило Кемпбел", 1965), миттєві спалахи симуляції і всього сучасного мистецтва. В одну мить товар-об'єкт, товар-знак піддається іронічній сакралізації. Але, коли той же Уорхолл пише свої „Супові Коробки" в 1986, він перебуває уже не в спалаху, а в стереотипі симуляції. Якщо спочатку художник натрапив на концепцію оригінальності оригінальним способом. В 1986 він був на зворотному шляху, перетворивши автентично нові твори, істинну симуляцію, на їх протилежність. В першому випадку весь естетичний травматизм вторгнення товару в сферу мистецтва був охоплений в його цілісності, в усій сутнісній глибині. Істинну симуляцію Бодрійяр називає мистецтвом симуляції, деякою іронічною якістю, котра звертається до ілюзій та видимостей світу, щоб зруйнувати їх, зірвати „покривало Майї" з істини. Неавтентична, хибна симуляція наділена негативною енергією, спрямованою на самознищення, на руйнування художнього, перетворюючи мистецтво на банальність, щоденне приниження, позбавлене сенсу повторення всіх форм культури.

В дійсності, йдеться про образи різного роду. Перші – істинні, вкорінені в бутті. Другі – привиди, образи, що не мають референта і зводяться до жонглювання порожніми формами в замкненій системі. Мистецтву, як класичному, так і сучасному, притаманне так зване подвійне позиціонування: прагнення до нівелювання всіх слідів іманентності, і, разом з тим, опір даному прагненню. Мова про особливу „мерехтливу» природу художнього образу, котрий, репрезентуючи певну реальність, водночас, приховує її. Сучасне

мистецтво, що твориться в умовах інформаційної культури та епохи новітніх технологій, абсорбує та піддає художньому перетворенню та преображенню нехудожні та позаестетичні за своєю природою та суттю явища дійсності. Воно відокремлюється від сущого ланцюгом опосередкованих смислів, що складають символічну природу художнього твору і розкриває багаторівневу структуру повсякденного, буденного, наділяє їх особливим звучанням, демонструє присутність у ньому „іншого". Бодрійяр впевнений, що необхідно, аби образ щоразу брав щось із реального світу, аби приховати це дещо у собі. При цьому важливо, щоб таке зникнення залишалось живим – в цьому, переконаний дослідник, таємниця мистецтва і спокуси. В іншому випадку, художній простір ризикує перетворитись на звалище нагромаджених образів, в яких нема що споглядати. Йдеться про симулякри, які в буквальному сенсі не залишають слідів і не мають художніх та естетичних наслідків. В кожному з них зникає референт і смисл існування первообразу взагалі. В цьому і полягає сутність симуляції. Образи, позбавлені зникнення, таємниці, приречені на фіктивне існування, на візуальну ефемерність, вони приречені на рекламу, на те, щоб змушувати вірити, змушувати бачити, змушувати оцінювати. Розвиток постсучасної культури в умовах „суспільства спектаклю", перетворюють усі її прояви на видовище, шоу, рекламу, товар. Все сьогодні прагне бути побаченим, сфотографованим, зареєстрованим, прочитаним, виявленим. Технічні, промислові, медіа-об'єкти, артефакти всіх різновидів прагнуть набути статусу знаку.

Сьогодні реципієнт сприймає уже не саме мистецтво, а інформацію про нього і, все частіше, авторитетною для нього є актуальність (своєчасність отримання) цієї інформації. Найбільш реактивним і тотальним середовищем розповсюдження інформації, не обмеженої конвенційними рамками, став Інтернет. В мережі існує можливість як створити віртуальний артефакт, так і миттєво повідомити про його виникнення, анонсувати це народження, або подавати його у вигляді арт-серіалу протягом певного періоду. При цьому, в дійсності, актуальним стає уже не саме мистецтво (в традиційному розумінні), а

подія, пов’язана з його виникненням. Художник тепер створює не новий образ, а нову ситуацію. Твору в його матеріальному втіленні може не існувати взагалі. Важлива інформація про нього і механізми його споживання-трансляції та розповсюдження в мережі, ЗМІ і соціумі. Мистецтво опиняється в загальному процесі брендингу, міфілогогізації постаті митця, симуляції величі його та його творінь шляхом включення найрізноманітніших об’єктів в арт-проект.

Крім того, і сам суб’єкт більше не є гравцем, який контролює ситуацію і впливає на процес. Об’єкт набуває особливої могутності і прокладає собі шлях через всі ігри симуляції і симулякрів, через штучність, яку ми самі йому нав’язали. Це певний іронічний реванш: об’єкт стає стороннім аттрактором, в чому полягає межа естетичної авантюри, естетичного покорення суб’єктом світу, що водночас, є кінцем авантюри репрезентації. Мистецтво більше не є художньо-естетичним феноменом, претворюючись на явище іншого порядку. Відчужений від власного ціннісного та смислового коріння, позбавлений метафізичної таємниці і зосереджений на технічній складовій, створений за певним зразком та моделлю твір стає чистим естетичним об’єктом. Сучасні артефакти, штучні об’єкти і образи впливають на реципієнта на підсвідомому рівні. Симулякри також зазнають сутнісних трансформацій, набуваючи ознак матеріальної очевидності. Іншими словами, симулякр перетворюються на фетиш, десимволізований образ-річ, позбавлений сакрального первообразу, який не відсилає до первообразу, іншої реальності, що його породила.

Ці об’єкти опиняються, таким чином, поза художньо-естетичними вимірами, у сфері гіперреальної гри, яка протилежна репрезентації, міметичній естетичній концепції тощо. Симулятивні форми актуального мистецтва відображають культурно-історичні умови, суспільство, в якому вони сформувались. Ці банальні об’єкти, ці технічні об’єкти, ці віртуальні об’єкти, вони стають новими сторонніми аттракторами, новими об’єктами по той бік естетики, трансестетичними, об’єктами-фетишами, без значення, без ілюзій, без аури, без цінності. Вони — дзеркало нашої радикальної втрати ілюзій відносно світу. Актуальне мистецтво являє собою, переважно, цікаве, як основну

категорію естетизму, автономне мистецтво міліє у власних цінностях. „Можна говорити про цікаве освітлення, але неможна – про цікаве сонце… Природа, творіння, людина як творіння – все це для нової естетики, котра звільняє їх від будь-якої цінності, не так цікаво, як породження мистецтва чи техніки” [92, с. 298].

Мистецтво, відокремлене від життя і замкнене на самому собі, ризикує перетворитись із живого культурного організму в гру з фізичними можливостями кольору та форми, жонглювання оболонками. Коли нова естетика проголошує абсолютну автономію художніх сфер, статус художника-творця, медіума зводиться до спеціалізованого виробника товару, для якого світ перетворюється лише на привід для його гри. „„Цікавий художник” завдяки своєму життю та мистецтву демонструє, що чиста інтелектуальність може бути моторошною абстрактністю, і якщо її втілити, то залишиться саме Ніщо, зовсім саме” [92, с. 300].

Симулятивна культура трансформує художнє як духовно-чуттєвий феномен у штучний жест – „заміну чудесного абсурдним” [92, с. 468], виконаний навмисним суто формальним зсувом смислових координат дійсності, внаслідок чого художнє як глибинне онтологічне явище художньо-естетичної сфери дійсності міліє до рівня більш чи менш вдалої технічної комбінаторики. Трансцендентна природа мистецтва, глибоко вкорінена в бутті та людській особистості, все частіше поступається нечисленним спеціалізованим здібностям людини, реалізованими в технічній та технологічній сферах. Новий технічний світ не позбавлений аутентичної краси-для-себе, однак відмінний від краси природної та художньої, діє експансивно та асимілююче по відношенню до них. Відтак, змін зазнає суспільство, природа та мистецтво, їхні функції та роль докорінно трансформуються, набувають нових форм та смислів у технічній сфері, зокрема у середовищі новітніх комп’ютерних технологій, мережі Інтернет та породженій ними особливій віртуальній культурі. Репрезентативна функція мистецтва все частіше поступається симулятивній, що має характер додатку, компліменту і є

„фальшивою копією чуда, яка пропонується у вигляді втішання за відсутність чуда, зводить його до рівня mundus vult decipi (світ прагне обману)" [3, с. 30].

Симулятивно-ігровий аспект сучасного мистецтва найбільшою мірою проявляється в умовах технізації та віртуалізації культури. Швидкий розвиток електронних технологій, найбільшою мірою, екранних, започаткував епоху „когнітивних ігр" із глядачем. У кіберпросторі гра стає основною формою активності реципієнта. Художній простір перетворюється на інтерактивний вимір циркуляції симулякрів, серед яких автор та реципієнт. Глядач занурюється у ілюзію спецефектів (комп'ютерної анімації та 3D образів). Акцентований ігровий характер перебування у віртуальному вимірі виражений у єднанні з комп'ютером (продовженням власної природи віртуальними органами, необхідними для функціонування у кібернетичній сфері), а також в техніці „поверхневого ковзання", яке не потребує від артефакту онтологічної глибини, лише можливості зовнішнього впізнавання, ілюзорного занурення та миттєвого задоволення від них. Глядач як рівноправний учасник втягується до гри з екранними текстами, часом і простором, формами, ролями. При чому відбувається актуалізація усіх внутрішніх потенцій індивіда (ерудиція як спроможність вирізняти складові частини інтертексту, емоційна динамічність), а також активність моторики тощо. За легковажністю гри непомітно відбувається втрата зв'язку образу з референтом, заміна реального гіперреальним образами. Мистецтво втрачає зв'язок із зовнішнім світом, стає самореферентним, співвідносячись лише із іншими симулятивними об'єктами, впадає в утопію, в гру. Образ сьогодні більше не відсилає до жодної з реальностей, втрачає свою символічну природу. Він не репрезентує нічого, лише презентує себе. Сьогодні симуляція полягає в „переважанні виміру самореферентних знаків над світом реального" [38, с. 191].

Отже, сучасне мистецтво як репрезентація духу епохи, сутнісне відображення загальнокультурних трансформацій, неминуче вбирає її специфічні прояви та приховані процеси. З одного боку, трансформуються сама

художня парадигма, онтологічний та метафізичний виміри якої набувають нових можливостей прояву та здійснення. З іншого, ґлобалізаційні тенденції в культурі, її тотальна десакралізація, технізація, віртуалізація і т.д. зумовили зміління глибинного смислового наповнення художнього. Художні образи сьогодні вичерпуються власним існуванням, не відсилаючи до жодної з реальностей: „мистецтво опускається нижче рівня свого поняття, туди, де воно вже не прагне трансцендентності, тобто перестає бути мистецтвом, „розмистецтвлюється" [3, с. 116]. Художнє опинилося в кризовому стані. Традиційні смислові виміри сьогодні втрачають актуальність. Нова художня парадигма перебуває в процесі становлення, лише формується, добуваючи нові рівні і критерії власного визначення в актуальному художньо-естетичному просторі. Симуляція та гра визначають сучасні арт-практики, формуючи нову естетику ілюзії, віртуальності („інфраестетику", або „ультраестетику" (Ж. Бодрійяр)), замкненій на самій собі.

3.3. Мистецтво і техніка: художня автентичність в контексті віртуалізації культури.

ХХ – початок ХХІ століття було відзначене своєрідною „зміною парадигм” в системі культури. Протягом століття відбувалась поступова трансформація природи та статусу мистецтва, його художньо-естетичних функцій, зміна уявлення про художнє взагалі. Зокрема, мистецтво як певна сутнісна автономія, самодостатній культурний організм з глибинним онтологічним корінням поступово позбувається здатності трансцендування на користь компенсаторно-розважальних функцій. Одним з головних поштовхів такої трансформації стало те, що в сфері культури і комунікації, поширення інформації, зокрема художньої, провідну роль здобувають екранні види репрезентації. Постсучасна культура позначена переважанням аудіовізуальної комунікації.

Рефлексію феномену автентичності в ХХ столітті поглибило зростання масового виробництва, тиражування, репродукування, тобто виготовлення дешевих та доступних копій художніх творів. У своїй праці „Мистецтво в епоху його технічного репродукування” В. Беньямін довів, що навіть найдосконалішій репродукції бракує одного елемента: її присутності в часі і просторі, її унікального буття тут-і-тепер. Це унікальне існування твору мистецтва є втіленням його сутнісних смислових трансформацій протягом усього його існування. До них належать зміни у фізичному існуванні твору і його призначенні в контексті традиції, а також в історичних змінах статусу оригіналу. За Беньяміном, сфера автентичності знаходиться поза технічним і не лише технічним відтворенням. Філософ визначає автентичність твору як сукупність всього, що відбувається з ним від моменту створення, тривалості існування, до моменту наділення його статусом свідка історії, невід’ємною частиною якої він став. Репродукування у цьому контексті постає руйнівником „аури” мистецтва, „неповторну появу якоїсь далечіні, що враз стає близькою як ніколи” [13, с. 59]. Саме технічне відтворення того чи іншого твору нехтує історичною тривалістю існування та іншими внутрішніми моментами, що складають поняття аури твору.

Природа репродукції, створеної технічним шляхом, неоднозначна. З одного боку, вона є технічно створеною річчю, позбавленою суб'єктивного творчого начала, приналежності до певних хронологічних та географічних умов тощо. Однак з іншого, копія реактуалізує відтворений об'єкт, віддалений від реципієнта у часі та просторі. Суперечливий характер репродукцій зумовлює, за В. Беньяміном, руйнування традиції, пов'язаної із циклічними змінами криз та оновлень людства. Даючи змогу репродукції у тій чи іншій ситуації вийти назустріч тому, хто її сприймає, ця техніка актуалізує відтворюване. Ці два процеси спричиняють потужний струс успадкованого – розхитування традиції, що є зворотнім боком сучасної кризи в культурі. Суспільна зумовленість нинішнього занепаду аури полягає у двох обставинах, пов'язаних зі зростанням ролі мас у сучасному житті, а саме: „взаємонаблизити" речі у просторовому та людському вимірах є таким же палким бажанням сучасних мас, як і тенденція подолати неповторність всякої слушної миті, вдавшись до її репродукування" [13, с. 60].

Звідси і розроблена В. Беньяміном теорія вирішального перелому в розвитку творчості і сприйняття мистецтва, пов'язаного з відтворюваністю мистецтва технічним способом і, при цьому, за відсутності оригіналу, відмінного від його репродукцій. Втрата художнім твором одиничності, неповторності, аури перетворила текст культури в глобальний інтертекст, у взаємодію багатьох текстів. Сама ідея втручання в дійсність, можливості її перетворення, трансформації, розкриття її прихованих смислів, значною мірою визначають творчість сучасних художників екрану.

Історично зумовлена втрата мистецтвом його одвічного синкретизму, розпад на фрагменти супроводжується нівелюванням розмаїття відтворення зв'язків між людиною та світом, зв'язків різних сфер буття індивіда, яка була доступна творчості історичного минулого. Постала потреба пошуку нових форм об'єднання мистецтв та, як наслідок, відновлення зв'язків людини зі світом і її внутрішнім життям. Нові можливості для таких пошуків надав розвиток техніки. Йдеться, зокрема, про новітній медійний синтез, який став

основою сучасного мистецтва, що поєднав усі види. Розвиток новітніх медіа збагачують сучасне мистецтво цілим спектром специфічних зображально-виражальних можливостей і специфічними межами цих можливостей.

Науково-технічна революція та її завершальний етап – інформаційний бум, – що характеризується стрімким зростанням об'єму і ролі інформації в культурі, має визначальний вплив на всі аспекти індивідуального, суспільного, наукового, художнього, політичного зрізів життя людини. В сучасній культурі умовно можна виділити два шляхи розвитку – „тенденція до всезагальної естетизації і, здавалося б, протилежна їй тенденція до всезагальної технізації" [30, с. 550]. Вказані процеси пов'язані, глобальністю масштабів реалізації (впровадження), а також певною практичною комерційною метою. Йдеться про формування єдиного технічно-естетичного простору, не залежно від культурних відмінностей сприйняття та смаку користувачів, індивідуальних вподобань тощо. Все більше утилітарних сфер набувають художнього (псевдохудожнього) статусу (гастрономічна, моделювання одягу, дизайн інтер'єрів, використання мистецтва в комерційній рекламі або політичній пропаганді), вироджуючись у кітч. Бранський висловлює можливість розвитку такої експансії до світового рівня: „з космосу наша планета може виглядати подібно пасхальному яйцю Фаберже" [30, с. 552].

Постсучасна культура відзначається стрімким ростом технічних відкриттів та вдосконаленням технологічним процесів. Впродовж усього історичного поступу технічні відкриття отримували безпосереднє відображення в мистецтві і теоретичних концепціях. Інформатизація культури суттєво вплинула на розвиток сучасних художніх процесів. Небезпека глобальної технізації культури реалізується сьогодні повною мірою. Проникнення техніки на усі рівні культури, особливо новітніх комп'ютерних технологій, віртуальної реальності, зумовлює формування особливого альтернативного світу – віртуального, симулятивного. Проникнення кіберкультури в мистецтво, з одного боку, є реалізацією функції відображення дійсності, її актуальних проблем та процесів. З іншого, репрезентація витісняється симуляцією, що

позбавляє мистецтво онтологічного коріння та метафізичного розкриття Істини. За глобальною технізацією стоїть утилітарна утопія, специфіка якої полягає в заповненні функціонально-побутових прогалин суспільного життя. Прагнення певного технізованого утилітарного раю (з точки зору утилітарного ідеалу, що поділяється усіма його членами) визначається як звільнення суспільства від праці та пов'язаних з нею турбот за допомогою розгалуженої ієрархії автоматичної техніки. У зв'язку з розвитком електронографії до інтересів дослідників культури і мистецтва входить „комп'ютрене мистецтво" і, передусім, „комп'ютерне мислення". Новітня інформаційна техніка забезпечує реципієнту чуттєве сприйняття вигадки, що створює для художника безмежні можливості формування сконструйованої ним реальності, принципово нові можливості реалізації художньої ідеї та іншу, відмінну від класичної художньої традиції, форму існування художнього образу.

Невпинне розширення творчих можливостей, зокрема, завдяки втручанню техніки в художній процес, з одного боку, збагачує інструментарій художньо-естетичного осягнення дійсності і палітру її образної репрезентації, а з іншого, нівелює межі між мистецтвом та явищами позв художнього порядку, ускладнює визначення критеріїв художнього взагалі. Сьогодні мистецтво наповнюється проявами, не притаманним традиційному розвитку художнього процесу, які водночас складають органічну частину сучасної художньої культури, набувають загальнокультурної значимості як частина глобальних культурних змін. Актуальний інформаційний простір перенасичений різного роду аудіовізуальними образами. Коли нові технології в умовах глобалізації змінюють звичні форми життєдіяльності людини в усіх її видах, традиційний культурологічний та мистецтвознавчий підходи до їх вивчення необхідно переорієнтовувати на комплексний естетичний аналіз сучасних художніх процесів, актуалізується потреба формування нової художньої парадигми, створеної на основі специфіки умов постсучасної культури (технізація, глобалізація, ринок, симулятивність тощо).

Розглядаючи особливості історичного становлення та розвитку медіа-арт-

технологій можна виділити дві визначальні тенденції. Перша пов'язана з фотографією, кіно, ТБ і зумовлюється можливістю медіа відтворювати простір і час в якості простору споглядання. В продовження традиційної художньої традиції, образи тут розташовані за статичною рамою і являють собою насичене видовище, що відкривається для пасивного бачення. Друга пов'язана з перетворенням традиційного живопису у віртуальну реальність, яка ґрунтується на можливостях медіа технологій відтворювати простір і час, створюючи їх сурогат. Метою такого мистецтва є зняття картинної рами, що дає можливість реципієнту зануритись в образ. У цьому контексті можна говорити про перегляд сутності понять „мистецтво", „автор", „твір", „реципієнт". Ідею автора замінює теза про множинність авторства. Глядач перестає просто пасивно споглядати, зустрівшись з інтерактивним він перетворюється на активного співтворця, учасника художнього процесу. У свою чергу, обставина активного залучення реципієнта до сприйняття твору, поле інтерпретацій якого виходить далеко за межі зримого спектру, зумовлює зміну матеріальних властивостей образу, в результаті чого втрачає актуальність ідея замкненого твору мистецтва. Зрештою, і сам твір, як такий, зникає, на зміну йому приходять комунікативні ігри, пластичні інтерактивні образи гіперреальності.

На основі перегляду основних естетичних категорій відбувається їх перетворення. Так, в системі „автор – твір – реципієнт" в умовах технізації культури постає дві фігури: виробник та споживач. Перший, на думку Б. Гройса мало цікавий, тому що виконує певне комерційне замовлення і не виражає власної суб'єктивності. Відтак, медіа-продукція здається нам анонімною. Проте, авторський жест у цьому випадку, при усій його необов'язковості, залишається єдиним, що в цій плинності та мінливості існує. Реципієнт, інша дійова особа в медіа-комунікації, керується, з одного боку, критичною свідомістю, відкидає медіа як продукт масової культури, як сміття, з іншого, діє відносно свого гедоністичного колективного несвідомого, яке пронизує кожного окремого споживача, мас-медіа інтерпретується як зона

неконтрольованих бажань, мрій і агресивних імпульсів, які самі по собі надто кітчеві, щоб пройти естетичну цензуру нормальної культурної свідомості. Тому постає питання про те, чи є образ іще чимось, крім втілення візуального і в яких формах він проявляється, крім сфери чистої візуальності.

В техногенній художній сфері засоби аудіовізуального репрезентації дійсності набувають естетичних якостей, що відповідають художньо-творчим потенціям епохи. Особливо важливим в контексті нашого дослідження постає проблема перетину техногенного та художньо-естетичного вимірів, внаслідок яких виникла екранна культура як новітній феномен сучасності. В сучасному мистецтві посилюється прагнення поліхудожнього сприйняття образів на основі синтезу, надання нових смислів імпровізаційним формам, різноманітним формам оновлення сюжету внаслідок видимої ірреальності. Як принцип нестабільності у механічній послідовності змін функціональної реальності, мистецтво є ментальним простором, де об'єктивується художнє ставлення до сущого. „Працювати з невидимим матеріалом – це означає працювати з людськими відносинами, це робота стосовно людської взаємодії, робота з побудови нових ідей і мови – задля порозумінь людей у діалозі, з використанням більш гнучких, ніж засоби образотворчих мистецтв, матеріалів" [228, с. 67].

У цьому контексті показовим є інтерактивний медіа-проект „Textual GENE/Текстовий ГЕН" (2003 – 2004 рр, США) модель інтертекстуального комунікативного дослідження яким чином наука й технологія все більше впливають на формування культури й мистецтва. Проект є комплексним аналізом культурних та художньо-естетичних трансформацій, свідомості й нових технологій. Його ідея апелює до концепції інтеркультурної комунікації, мови, мистецтва, ідентичності та автентичності, а також до генетичної інформації. Для художньо-науково-технічного аналізу використовується лаканівська теза про мову як фундамент ідентичності. У виставковий простір потрапляє відвідувач, де він друкує на комп'ютері послання рідною мовою до свого віртуального партнера. На екрані з'являється 3D обличчя з текстом, що

покриває його поверхню. Користуючись механізмом Інтернет перекладу, одержуємо текст іншою мовою задля створення віртуального комунікативного партнера, зовнішній вигляд якого формується у відповідності з вищезазначеною лінгвістичною версією. Мова та інші параметри тексту та його комбінації впливають на форму, образ, стать, колір, фактуру і расову приналежність. Відвідувач може грати з текстом, викликаючи відповідні зміни особи свого комунікативного партнера. Однак, реципієнт-користувач, змінюючи характеристики зовнішності співрозмовника, змінює своє власне обличчя, оскільки переклад здійснюється в обох напрямках, репрезентуючи глибоку взаємну інтегрованість культур, сутнісний бік мультикультуралізму та проблему автентичності мистецтва. Така віртуальна мутація сприяє візуалізації культурних трансформацій широкого спектра від збагачення до спотворення.

Проекти електронних медіа сьогодні представлені у дигітальних мистецтвах та Інтернеті у змішаних формах, що включають синтез тексту, зображення, звуку. А також можливість вільної маніпуляції ними. Посилаючись на професійний контекст проектів нових медіа, варто згадати проект Джефрі Шоу ″The Legible City″ (1988 – 1991), який дозволяє відвідувачам мандрувати симульованим містом, сформованими за допомогою комп’ютерної техніки тривимірними літерами, що складають слова та речення під час їзди на звичайному велосипеді. Архітектура, що відтворена з карт існуючих міст, складається з текстів, що відтворюються на великому екрані перед глядачем. Проект встановлює прямий зв’язок між фізичною та віртуальною реальністю, надаючи користувачам можливість контролювати швидкість та напрямок пересування обертанням педалей та керма велосипеда, які пов’язані з комп’ютером, що переводить фізичні дії у зміни пейзажу на екрані. Місто стає „архітектурою інформації”, де будівлі складаються з розповідей, притаманними місцю, пов’язані з ним та залежні від нього, таким чином спрямовуючись на історії нематеріального досвіду, що не безпосередньо доступні через форму будівель, як таку.

Формується віртуальний простір здійснення художнього, штучно створений та оброблений еквівалент реалій, змодельованого, симульованого досвіду і почуттів. Він містить у собі анімаційні уявлення про світ, втілені в ірреальних фантасмагоричних образах. Віртуалізація культури та мистецтва об'єктивні процеси сучасності, прояви яких лише збагачують суспільну дійсність, а й є її новими якостями. Не зважаючи на широке розповсюдження феномену віртуальної реальності (ВР) та вживаність самого терміну, дослідники наштовхуються на ряд труднощів в процесі визначення її сутності. Поняття „віртуальний" (від лат. virtus) означає внутрішню Абсолютну силу, притаманну будь-якому об'єкту дійсності, що визначає його розвиток. В процесі свого історичного розвитку поняття це поняття проникло в різні галузі знання, набуваючи нових смислів та значень. Сьогодні ВР можна визначити як систему відображення інформації, при якій у користувача виникає відчуття перебування в світі, технічно синтезованому.

Віртуальність – новий специфічний модус сучасних художніх процесів. Це нова сфера здійснення художнього, представленого в новому вимірі та якості як нематеріального артефакту. Віртуальний рівень культури є тією її технологічною характеристикою, що дозволяє вивести мистецтво за межі його матеріального існування. Саме на віртуальному рівні художня творчість набуває нових якостей, неможливих в умовах фізичної дійсності. Так, художній образ перетворюється на знак, концепт, мінливу, мерехтливу, пластичну структуру, що змінюється під впливом реципієнта. Водночас, у віртуальній транскрипції, художній твір втрачає певну автономність, інтимність, притаманну йому умовах матеріального існування і набуває якостей тексту, де всі елементи рівноправні і підпорядковані єдиному загальному смислу, вираження якого прагне інтерактивний простір – гіпертекст.

Відтак, можна говорити про принципову, сутнісну трансформацію природи мистецтва у його віртуальному прояві. Змінюється не лише сам спосіб буття твору, а й його вплив на реципієнта, функції та принципи зв'язку з іншими формами духовної та практичної діяльності індивіда, з дійсністю,

людиною. За кожним елементом комп'ютерного мистецтва, створеним в електронному вимірі, стоїть його технічна природа і можливість нескінченних варіацій, які позбавляють мистецтво його автентичності як особливого, одиничного артефакту. Топологічна структура віртуального простору, особливості знаково-символічної логіки формування в ньому художнього твору, перетворює візуальний ряд в структуру, відкриту інтерактивному впливу користувача.

Специфіка сучасної віртуальності полягає в інтерактивності, яка дозволяє замінити ідейну інтерпретацію реальним впливом, який здатен матеріально трансформувати об'єкт. Змінюється етика комунікації мистецтва та реципієнта. На зміну зумовленості матеріалом приходить підпорядкованість законам і нормам інтерактивного середовища, формується група властивостей та функцій, що не лише не притаманні традиційному мистецтву, а й суперечать йому в умовах в умовах фізичного простору, а також художніх критеріїв. Комп'ютерне мистецтво більшою мірою спрямоване не на відображення дійсності, а не її преображення, трансформацію. Перетворення реципієнта в співтворця, який впливає на становлення твору і відчуває, при цьому ефект зворотного зв'язку, формує новий тип естетичної свідомості. „Модифікація естетичного споглядання, емоцій, почуттів, сприйняття, пов'язана з шоком проникливості естетичного об'єкта, що втратив межі, цілісність, стабільність і відкрився впливу багатьом інтерартистів-любителів" [168, с. 329]. Судження про твір як відкриту систему перестають бути просто метафорою, теоретичним конструктом і набувають буквальності. На зміну герменевтичній множинності інтерпретацій приходить активний вербальний, візуальний, чуттєвий полілог реципієнта з твором, в процесі якого ролі художника і публіки змішуються, а способи трансляції інформації в мережі суттєво трансформують просторово-часові орієнтири. Обмеження, пов'язані із простором і часом, притаманні традиційному мистецтву, наближаються до віртуального нуля, зумовлюючи специфіку тут-буття віртуального твору, його структури та особливостей сприйняття.

„Віртуальна реальність” нове поняття в кульртурології. Воно ще не осмислене як теоретична категорія, але емпірично освоюється мистецтвом. Ми означуємо віртуальний рівень розвитку мистецтва як різомоподібне утворення, кожен елемент якого відкритий для нескінченної кількості змін. Саме в цих елементах – клітинах віруальності, що перебуває у процесі постійного становлення та мінливості, містяться механізми радикальної трансформації предметних ознак художнього. Саме нескінченна кількість можливих комбінацій елементів віртуального художнього виміру створюють ілюзорну реальність, що має структуру лабіринту. В такому ілюзорно переконливому світі мультимедійних конструкцій, копій, цитат, симулякрів піддаються адаптації просторово-часові параметри художнього, втрачаючи строкатість та унікальність. Така ілюзорно-чуттєва квазіреальність, що знаходиться в центрі інтересів естетики віртуальності, суттєво відрізняється від постмодерністської теорії симулякрів та симуляції. Віртуальний артефакт – автономізований симулякр, гіперреальність якого відкидає образність, заперечуючи не лише референт, а й сам механізм репрезентації. В ньому втілені ідеї Ж. Дерріда про зникнення означуваного, на місце якого у віртуальній реальності приходить фантомний об’єкт, позбавлений онтологічної основи, який не відображає реальність, а витісняє і замінює її гіперреальним дублем. Принципова естетична новизна проявляється у комунікації з віртуальним артефактом, при якій виникає можливість відчути мистецтво, так би мовити, зсередини завдяки просторовим ілюзіям тривимірності, зануритися в нього, перетворитися зі стороннього споживача на протагоніста, „прожити” в образі. Х. Ортега-і-Гассет стверджував, що саме дегуманізація мистецтва, його дистанціювання від безпосередніх людських переживань через узагальнення останніх у художній образності є основою творчості. Так, якщо традиційне мистецтво лише натякає на певну реальність, віртуальність „огортає” нею, створює ілюзію присутності. В першому випадку реципієнт має справу з магією референції, символотворенням, в останньому – проживає інше життя, не опосередковане

образами, а стає частиною гіперреальності, одним із симулякрів, що циркулюють у віртуальному художньому вимірі.

Віртуальна реальність в мистецтві ілюструє теоретико-естетичне заперечення бінарності, постмодерністську відмову від опозицій „реальне – уявне", „матеріальне – духовне", „природне – штучне", „зовнішнє – внутрішнє" тощо. Так, естетика віртуальної реальності набуває нового виміру, що ґрунтується на ілюзії достовірності, істинності. Подібна ілюзія віртуальних артефактів лежить в основі різноманітних художніх практик, дослідів з кіберпростором, кіберреальністю. Можливість реалістичного, детального відтворення (створення ілюзії реальності) фантастичного уявного світу – одна з найважливіших характеристик комп'ютерного мистецтва. З одного боку, віртуальне мистецтво досягає досконалої ілюзії (ілюзії подібності, ілюзії досконалого реалістичного стереотипу), створюючи надчіткі образи. Однак, тим самим знищується сам образ, перетворюючись в реальність, власне, у гіперреальність. В художній ілюзії зникає її глибинний вимір, здатність породжувати ілюзії. Так, за твердженням Ж. Бодрійяра, порно, гіпертрофуючи реалістичність сексуального образу, позбавляє його виміру бажання, знищує будь-яку спокусливу привабливість. Віртуальну реальність, дигітальні цифрові образи дослідник назвав апогеєм тенденції спотворення сутнісної природи образу шляхом нечуваних зусиль в усіх сферах знання людини. Іншими словами, сьогодні людина спрямовує усю свою творчу активність в напрямку збагачення образності, тим самим вбиваючи її сутнісні виміри. Віртуальність прагне досконалої ілюзії, яка протилежна творчій ілюзії образу (символу, знаку, концепту). Вона вбиває гру ілюзії за рахунок досконалості відтворення. За рахунок віртуального „перевидання" реальності. Вона орієнтована лише на проституцію, на екстермінацію реальності через її дубль (наприклад, віртуальний музей, де можна „пронинути" в сюжет картини класика і сісти поруч самому.

„Інтерактивне мистецтво" – термін, що використовується сьогодні для позначення комп'ютерного мистецтва в усій його багатоманітності. Дане

поняття охоплює широке коло явищ в сфері художніх медіа. Інтерактивне мистецтво передбачає специфічний спосіб трансляції інформації у вигляді образів, текстів та звуків, а також велику кількість кібернетичних структур оточуючого середовища в поєднанні з певною комунікативною мережею видовищного типу. В цілому таке інтелектуальне середовище вступає в контакт з глядачем так, що він може не лише відчувати та приймати інформаційний потік спрямований на нього, а й впливати на його структуру, взаємодіяти з системою, керувати формами та способами своєї комунікації із артефактом і бути, таким чином, втягнутим у процеси трансформації та створення художнього середовища. Бодрійяр порівнюючи новітні інтерактивні медіа-образи із традиційним мистецтвом, доводить, що ілюзія традиційних образів – це екстаз реального об'єкта в його іманентній формі. Саме вона додає до формальної привабливості живопису духовну привабливість приманки, чуттєвої містифікації. Однак, переконаний філософ, лише з деякою відсутності народжується істина могутність мистецтва, в ній і вкорінена автентичність. Сучасне мистецтво, переконаний дослідник, має на меті художнє збагачення, доповнення, втрачаючи здатність символічно оволодівати відсутністю в ілюзії розчарування і розмноження екранів та досконалих зображень. У віртуальній реальності матеріальний об'єкт поглинає власне художнє відображення, втративши таємницю, силу створення ілюзії: всюди лише прозорість і речі, повністю представлені самі собі в їх візуальності, в їх безжальній транскрипції (часто в цифрових еквівалентах). Естетика, характер та форма цього художнього середовища залежить від активності глядача. Художник створює лише певну „точку відліку" у векторі художнього процесу, описує широкий смисловий контекст, забезпечує розмаїттям вимірів активності реципієнта, їх складність, а також організовує точки входження в систему, через які глядач отримує доступ в створений художній простір. Дана схема окреслює межі, в яких мислиться інтерактивне мистецтво, – на рівні широкого культурного втручання чи на рівні індивідуального досвіду учасника художнього процесу.

Відтак, відносна пасивність реципієнта змінюється активним втручанням у формування художнього простору, впливом на художні процеси в умовах інтерактивного мистецтва. Із глядача, спостерігача, учасника, гравця він перетворюється на користувача. Так, будь-яка взаємодія індивіда з комп'ютером перетворює його на активного співтворця, користувача, незалежно від виду діяльності (програмування чи створення комп'ютерної анімації тощо). Оскільки завдання, пов'язані з комп'ютером, часто полягають у поєднанні обох видів діяльності, то сьогодні межа між мистецтвом та тими сферами, що до нього не належать, нівелюється. Інтерактивне мистецтво формує особливу комунікацію реципієнта та артефакту, в якій провідна роль належить реципієнту, а сам твір характеризується максимальною динамічністю структури та смислу внаслідок втручання користувача. Новітні технічні засоби пропонують новий тип художньої діяльності – „мистецтво участі". Історія взаємонаближення та взаємодії техніки та мистецтва ілюструє процес переосмислення можливостей і засобів художньої культури внаслідок використання технологічних інновацій.

Інтерактивність означає можливість двостороннього зв'язку між відправником та адресатом інформації, автором та користувачем, які міняються ролями. Коли йдеться про художній твір, то відбувається не просто трансляція інформації, а розкриття простору для діалогу, обміну. Таким чином, створюється не фіксована структура форм, смислів та значень, а певної ситуації, що характеризується інтерактивністю. Сьогодні художник все частіше обмежується лише провокацією, сугестією, формуванням певного художнього проекту, який не відповідає традиційним уявленням про художнє. Досі доволі маргінальний процес інтерактивності перетворюється на найважливішу складову сучасних художніх процесів. Реалізація даного процесу вимагає постійного технологічного оновлення, яке, в свою чергу, стимулює нові форми взаємодії „автор – твір – реципієнт".

Сучасна художня діяльність орієнтована, передусім, на процес, на жест художника, на комунікативну ситуацію, під час якої відбувається його зустріч

із партнером-реципієнтом. Звідси розмаїття популярних жанрів перформансу, мережевих проектів тощо, де віртуальне, інтерактивне та гіпертекст утворюють певну триєдину базу нового художнього простору, де функціонують як традиційні продукти художньої культури, так і здійснюються новітні форми художньої діяльності. Крім того, в процесі віртуалізації мистецтва змінюється статус самого користувача як співтворця художніх процесів та „жителя світового села". У реципієнта формуються нові якості не лише як спостерігача та слухача, а й того, за ким спостерігають. Проблема публічності, котра нещодавно стосувалася відомих людей, сьогодні все більше стосується середньостатистичну „людину з вулиці", яка активно перетворюється на „людину з комп'ютером". Подібне „взаємобачення", взаємоспостереження набуває нових масштабів та амбівалентного характеру. Нове художнє явище пов'язане, передусім, із стрімким розповсюдженням веб-камер, завдяки яким користувач Інтернету може зазирнути в найрізноманітніші куточки світу. В даній ситуації радикально трансформується статус глядача, який може бути також побаченим, перетворюючись на об'єкт споглядання. Глобальне відео спостереження крізь livecam – мережеві камери, мобільні телефони, мініатюрні кишенькові комп'ютери з вбудованими відеокамерами впливає на сприйняття художнього і трансформацію його природи. Змінюються естетичні виміри, внаслідок еволюції поняття інтимності в різних сферах людської діяльності.

Проблема публічності особливо впливає на сутнісну віртуалізацію вимірів художнього. Йдеться про витіснення сутнісних смислових рівнів мистецтва його візуальною презентацію, заміну значимості самого артефакту інформацією про нього. Художній процес трансформується в „проект" - комплекс PR-акцій, де губиться відмінність, стирається межа між рекламою і художньою практикою в її традиційному розумінні. Рекламні TV-ролики, кліпи, створені з фрагментів робочого матеріалу, репортажі в ЗМІ про проект, інтерв'ю з авторами, презентації і продажі супутніх товарів – сувенірів з символікою проекту займають більше часу і забирають більше сил, ніж саме експонування: спектакль, виставка, кінопрем'єра и т.п. Образ проекту і естетично, і

економічно превалює над його реалізацією. Ми живемо і діємо в епоху мистецтва образів і образів мистецтва. Традиційні компоненти художніх практик – твір, стиль, художньо-естетична оцінка – симулюються. Так, в умовах постсучасної культури мистецтво здобуває аудиторію за рахунок свого тиражування: реципієнт знайомиться, передусім із копіями твору, „впізнавання" ж оригінального твору відходить на другий план, або взагалі втрачає свою обов'язковість. Така ситуація зумовлена, передусім спрощенням природи самого артефакту, комунікація з автентичною реальністю якого не додає нічого до естетичного досвіду реципієнта. З іншого боку, у цьому потоці безконечної циркуляції інформації, позбавленої онтологічної глибини, ризикують залишаються не поміченими ціннісні образи.

Крім того, постмодерністська ідея „все вже було" ставить під питання саму можливість художньої творчості сьогодні. Головним жанром художньої активності стає просторово-часовий колаж із цитат і фрагментів, „мозаїки", „жести". На зміну мімесису ідеалізації, символізації, вираженню репрезентації прийшло конструювання. Гіпертекст, на відміну від лінійного тексту, є особливою формою організації і репрезентації художнього тексту, де смислова структура ґрунтується на основі такого об'єднання внутрішніх структур певного змісту з технічною програмою, яке дозволяє переходячи між взаємопов'язаними складовими цього матеріалу, освоювати структуру смислових зв'язків. Гіпертекст впливає на традиційні механізми художнього сприйняття, в якому розпізнавання, прочитання, інтерпретації набувають нових якостей, рівнів та смислів, не лише змінюючи результат взаємоактивності артефакту і реципієнта, але і трансформуючи саму художню систему такої комунікації. Таким чином, розкривається глибинна культурна та художньо-естетична сутність комп'ютера як основного матеріального носія екранної культури, головна функція якого полягає в розширенні меж творчих можливостей людини.

Художня віртуалістика – досить багатогранне явище, здатне оптимізувати технічний бік творчого процесу. З іншого боку, специфіка віртуального

художнього середовища зумовлює небезпеку докорінної трансформації художнього та естетичного. Так, Н. Б. Маньковська пише, що сприйняття мерехтливої, нестабільної, плинної, постійно змінної віртуальної реальності нагадує Бергсонівське інтуїтивне „схоплення": впливаючи на підсвідомість художня віртуальна реальність забезпечує миттєве осягнення цілісності системи естетичного впливу, сприяючи розширення певних аспектів естетичного усвідомлення і бачення світу. Втім, таке сприйняття відмінне від традиційного художнього, що характеризується онтологічною вкоріненістю, символічною природою, виходи на трансцендентні рівні буття.

Можливість художнього конструювання віртуальних світів, особливості його бачення впливають на сприйняття реального світу. Зокрема, відбувається проектування ірреальних законів віртуальності, що піддається необмеженому контролю, на закони об'єктивної дійсності. Трансформується сприйняття художнього як такого. Так, Ж. Бодрійяр переконаний, що імплозія сприйняття або непродуктивне перцептивне єднання засобів та змісту руйнує класичні стереотипи сприйняття, перетворюючи реальний світ у віртуальний симулякр. Внаслідок плавного, поступового переключення модусів сприйняття стирається відчуття естетичної дистанції, виникає небезпека зниження активності естетичного сприйняття, можливості оцінки реальних подій як художніх. Мистецтво ризикує перетворитися на утопію, гру, що ґрунтуються на переплетенні реального та гіперреального, а згодом заміни першого останнім.

Гіперреалістичність віртуального світу, що створює ілюзію стереоскопічного сприйняття картини тривимірної реальності, його комп'ютерний „зліпок", а також реабілітація наративності, фабульності небезпечні адаптацією сприйняття до „нового натуралізму", власне до гіперреалізму, що тягне за собою ризик екстенсивного розвитку естетичної свідомості, незатребуваність асоціативності, метафоричності, емоційної пам'яті, зниження здатності бачення, втрата онтологічного, метафізичного рівнів художнього, замкненість на онтичному рівні. Крім того, з'являється

ризик схематизації віртуальної реальності, її перетворення в „красиву декорацію для банальних сюжетів” [168, с. 335].

Відтак, віртуальність – не лише нова форма існування мистецтва, а й форма його заперечення. Йдеться про заперечення притаманних традиційній художній діяльності матеріальності втілення (об’єктивації). Віртуальне буття мистецтва повинно розглядатися як новий рівень розвитку мистецтва, відмінний від попередньої художньої традиції. Найважливіша сутнісна відмінність між віртуальним мистецтвом та традиційною образотворчістю, на нашу думку, полягає в унікальності першого, чого не можна сказати про артефакти створені технічним шляхом. У віртуальному просторі мистецтво можливе лише як ідея, версія, гра, котра в умовах інтерактивності не може претендувати на жоден з вимірів автентичності. Водночас, віртуальне мистецтво є кроком до себе як організму без тіла, зі зміненими органами відчуттів, що вже не вичерпуються звичними п’ятьма, але, завдяки слуху і зору, викликають найбагатші відтінки ритмо-метричних відчуттів і багату гамму динамічних переживань, пов’язаних з існуванням твору в умовах віртуального середовища. Нематеріальність як засіб та важлива якість нового мистецтва ставить перед нами проблеми, до осмислення яких неможливо наблизитися шляхом порівняння із попередньою художньою традицією.

Отже, сьогодні мистецтво є своєрідним інтерфейсом технологічного розвитку, мотивуючою силою, каталізатором соціокультурних трансформацій. Лев Манович у книзі „Мова нових медіа” відзначив, що після роману й, згодом, кіно, привілейованих ключових постсучасної культури та мистецтва, комп’ютерна ера репрезентує нову діючу особу – базу даних як генератора культурних процесів на глобальному рівні. Віртуальну базу даних можна назвати новою символічною формою комп’ютерної ери, епохою „комп’ютеризованого суспільства” (Ж. – Ф. Ліотар) – новим способом структурувати наш досвід, самосвідомість, світогляд і т. ін. „Дійсно, якщо після смерті Бога, кінця великих наративів Просвітництва і появи мережі світ з’являється перед нами нескінченною неструктурованою колекцією зображень,

текстів та інших зареєстрованих даних, це цілком відповідає нашому руху до моделі бази даних. Те, що ми враховуємо, тут є основним принципом нових медіа: проекція комп'ютерної онтології на культуру як таку" [228, с. 69]. Комп'ютерне програмування репрезентує світ відповідно до власної логіки та законів. Він скорочений до двох типів програмних об'єктів, котрі доповнюють один одного: структур даних і алгоритмів, проте формує гетерогенний віртуальний простір культури та мистецтва на глобальному рівні.

Отже, необхідно відзначити неоднозначний, суперечливий вплив віртуальної реальності на автентичність художнього. Формується принципово нове бачення мистецтва, трансформуються уявлення про естетичне та художнє. Формується нове художнє середовище і, відповідно, новий, інтерактивний спосіб комунікації з ним. „Великий віртуальний поворот" сприяє становленню нового бачення художнього як такого, його сутнісних вимірів, природи та сприйняття.

Віртуальність, медіа-мистецтво, контемпорарі-арт взагалі, сьогодні набувають власної автентичності. Розкриваючи нові культурні виміри та пласти індивідуальної свідомості та колективного несвідомого, сучасне мистецтво творить якісно новий суспільний та художньо-естетичний простір. Контемпорарі-арт задовольняє та формує естетичні потреби реципієнта, які сьогодні суттєво трансформовані та переосмислені, а отже, потребують розширення творчих можливостей. Синтез мистецтв, який забезпечують сучасні технічні можливості, цитування, самоцитування, переосмислення попереднього художнього та індивідуального досвіду та безліч інших тенденцій, що розвиває сучасне мистецтво дозволяють долати стереотипність бачення та продовжувати естетичні традиції, а також формувати нову автентичність.

Висновки до розділу 3

Сучасне мистецтво є відображенням технічної реальності та ринкової моделі функціонування культури. Першим її наслідком і найбільш впізнаваним атрибутом актуального арт-простору постає кітч. Його наївна природа активно взаємодіє із комерційним культурним контекстом, що сприяє нівелюванню меж між художньою та ринковою сферами. На їх стику розвивається мода як сфера довільної, нічим не детермінованої циркуляції порожніх знаків із єдиною метою – експонування в ім'я споживання.

Сучасний художній простір перетворюється на гру за правилами, природа якої відмінна від онтологічної, експлікованої свого часу Й Гейзінгою. На зміну гри "play" як самодостатнього творчого пориву приходить віртуальна "game", природа якої симулятивна, замкнена на собі. Правомірно постає питання про те, чи є сучасний художній образ, що формується і функціонує в умовах симуляції, іще чимось, крім втілення візуального, і в яких формах він проявляється, крім сфери чистої візуальності, що здобула автономний вимір буття – віртуальну реальність, роль якої невпинно зростає.

Як бачимо, новітні культурні зміни, пов'язані із технізацією, віртуалізацією, зростанням ролі мас в культурі, трансформували природу сучасного мистецтва, нові якості та сутнісні характеристики якого потребують відповідного теоретичного переосмислення і, зокрема, нових підходів до формулювання критеріїв автентичності. Спроба редукувати актуальні арт-практики до системи координат класичної парадигми приводить до декларування нездоланної глибокої кризи останніх, що не завжди відповідає дійсності.

Складається парадоксальна ситуація: автентичність сучасного мистецтва визначають фактори, які важко піддаються експлікації, пов'язані, передусім, із тим, що в сучасному мистецтві відсутня чітка між автентичним і неавтентичним, симулятивним. Образи сучасного мистецтва характеризується складним діалектичним співвідношенням обох ознак, і можуть бути більш або менш автентичними, більш або менш симулятивними. Відтак, однозначно

з’ясувати автентичний статус сучасного мистецтва не можливо. Критерії художньої автентичності на сучасному етапі буття мистецтва доволі відносні, вкрай суб’єктивовані, залежать від інтуїції й особистого естетичного досвіду реципієнта. Така ситуація об’єктивно відповідає змінам в культурі і художньому процесі: стиранню межі між презентацією і репрезентацією, між моделлю і копією, справжнім і штучним, мистецтвом і явищами позахудожнього порядку.

Відтак, криза автентичності сучасного мистецтва полягає у принциповій неможливості редукувати сучасне мистецтво до традиційних критеріїв автентичності. Йдеться про загострення протиріч в опозиції класичної художньої парадигми та некласичних теорій мистецтва в намаганні осмислити сучасний художній простір, принципово відмінний від традиційного.

ВИСНОВКИ

Дисертаційне дослідження засвідчило, що культурні трансформації, пов'язані із технізацією, віртуалізацією, зростанням ролі ринкової моделі розвитку культурного простору тощо, обумовлюють якісні зміни в самій природі мистецтва на онтичному та онтологічному рівнях. Актуальні арт-практики активно емпірично освоюються, однак не отримують належного теоретичного осмислення через намагання редукувати їх до системи координат класичної парадигми, що призводить до кризи традиційного поняття автентичності мистецтва і становлення нових критеріїв її визначення сьогодні.

Аналіз історіографії художньої автентичності демонструє поляризацію оцінок щодо сучасного статусу досліджуваного феномену. З одного боку, критика сучасного мистецтва, трансформацій у сфері художнього і заперечення його онтологічного статусу. З іншого, ствердження потужної творчої потенції, пов'язаної зі змінами в природі художньої автентичності. Автентичність мистецтва – постає вираженням міри істотності мистецтва. Рефлексія художнього відображає його розвиток, трансформацію розуміння природи мистецтва від міметичної до симулятивної, від символічної до гіперреальної, від консервації та трансляції традиції до її заперечення та ствердження пріоритету неповторності, оригінальності, ігрового характеру художнього тощо. Ми вважаємо за доцільне виокремлення опозиції класичного та некласичного дискурсів, а також її діалектичного зняття в посткласичній теорії актуального мистецтва з метою подолання конфлікту дискурсів, а також задля відображення цілісної картини традиції автентичності мистецтва.

З'ясовано, що природа актуального мистецтва визначається принаймні трьома ключовими категоріями: „художнє", „автентичність" та „симуляція". Художнє – фундаментальна категорія, що визначає специфіку мистецтва і реалізується як цілісність змісту та форми, як технічна майстерність, гармонійність композиції тощо. Художнє постає якісною характеристикою, що означує певну межу творення речі відповідно до найрізноманітніших художньо-естетичних смаків, ідеалів та переживань, критерії яких доволі

суб'єктивні. Зріз культурної зумовленості мистецтва ми означуємо як його автентичність. Йдеться про репрезентацію сутнісних вимірів культурного хронотопу через призму художньої образності. Художнє концентрує у собі абсолютну сутність мистецтва, його глибинні онтологічні виміри. Автентичність позначає той чи інший зріз унікальності проявів мистецтва, що постає виміром консервування та трансляції історико-культурної пам'яті, традиції, ментальних та історичних особливостей культури, відображених в мистецтві. Зміни в культурі і мистецтві, технізація та віртуалізація, безпосередньо пов'язані з матеріальним буттям твору, загрожують втраті традиційних вимірів художньої автентичності і їх витіснення симулятивною природою твору.

Імпліцитна домінанта художнього змінюється експліцитною, а згодом і симулятивною, яка характеризується продукуванням власної реальності (гіперреальності), що не потребує співвідношення із жодним референтом. Образи мистецтва не співвідносяться ні з чим іншим, окрім самих себе. Симулякр – знаково-образна одиниця сучасної художньої дійсності, що характеризується докорінною трансформацією природи традиційної знакової системи і безмежною творчою потенцією. Відсутність смислової залежності від дійсності, можливість безконечних підстановок та варіацій, довільної циркуляції в культурному просторі та ризоматичний характер розвитку автономізує сферу художнього, поглиблюючи її розрив із дійсністю.

Розглянуто особливості реалізації художнього на онтичному рівні. Виявлено тісний зв'язок художнього із культурно-історичними умовами, особливостями хронотопу, в координатах яких формується мистецтво. Онтичний вимір художнього передбачає реалізацію твору на рівні фізичної дійсності. Йдеться про специфіку матеріального існування художнього: як про культурно-історичний контекст, соціальні умови тощо, в яких формується мистецтво, так і про буття самого твору в культурі, вплив художнього на культурні процеси. Так, з одного боку, мистецтво, формуючись на основі певної культурної традиції, зазнаючи змін під впливом історико-культурних,

суспільних трансформацій, відображає притаманні епосі духовні цінності та пріоритети, кризові моменти, небезпеки; воно глибоко вкорінене в традиції, транслює її сутнісні виміри. З іншого, здійснює потужний вплив на оточуючу об'єктивну дійсність, актуалізуючи ті чи інші її виміри, зосереджуючи увагу на певних її аспектах, кризових моментах тощо. Формування автентичності мистецтва відбувається на стику безлічі сфер буття у певній критичній точці, від поєднання багатьох акордів дійсності, проявляється із незаперечною наглядністю як духовно-чуттєве явище. Загальнокультурне значення феномену художнього в мистецтві полягає у створені ним можливості для мистецтва виразити повноту реального буття культури в єдності притаманних їй суперечливих процесів та фактів. Саме мистецтво дозволяє безпосередньо сприймати живу цілісність сучасної культури з її витоками та перспективами, небезпеками та можливостями, вся сукупність яких і складає її реальність тут-і-тепер.

Проаналізовані особливості реалізації художнього на онтологічному рівні і дозволили з'ясувати, що даний вимір автентичності мистецтва тісно пов'язаний із онтичним і передбачає символічну репрезентацію сутнісних вимірів буття. На даному рівні здійснюється призначення мистецтва, рефлексія з приводу сущого, що утворює вектор трансценденції, містичне єднання з абсолютом. Мистецтво на онтологічному рівні оперує архетипами, образами праісторичної пам'яті, які зосереджують у собі знання про генетичне коріння людини, репрезентують світ як синкретичне ціле, єдину діалектичну систему, в якій органічно поєднані трансцендентне та іманентне, мікро- та макрокосм, суб'єктивне та об'єктивне. Осягнення смислів, зосереджених в глибинній символіці твору, відбувається як містичне „впізнавання уже відомого" і передбачає особливу активність реципієнта, що полягає у специфічному позараціональному сприйнятті, котре відбувається інтуїтивно. На онтологічному рівні мистецтво розкриває глибинні виміри буття. Втім, в умовах сучасної культури, одвічне прагнення людського духу до трансцендування та символотворення сучасним мистецтвом не

задовольняється. Воно творить власну дійсність, не відсилаючи до жодної іншої реальності, окрім своєї власної, все частіше надаючи перевагу симулятивній грі.

Окреслено специфіку художнього в контексті новітніх культурних змін, пов'язаних, передусім, із споживацьким переходом від пріоритету духовних цінностей до матеріальних, стрімким розвитком ринку, переходом до інформаційного суспільства. Особливе місце в контексті новітніх трансформацій художньої культури має проблема кітчу та моди. Існування мистецтва в умовах ринку, споживацької культури сприяє нівелюванню меж між кітчем та явищами художнього порядку. Мистецтво заграє кітчевими кліше, бавиться у „погане мистецтво", перетворюючись на гру, симуляцію творчого процесу. Невід'ємним модусом художнього буття сьогодні постає також і мода. Сама система преференцій зв'язків, що рухають модою, сутнісно пов'язана сьогодні з мистецтвом. Мода постає моделлю функціонування актуального мистецтва в умовах ринку. Актуальні арт-практики розвиваються за тим же механізмом, що і мода. Мода на певного автора, стиль, медійні форми образотворення витісняє сьогодні глибинну художню символіку. Іншими словами, мода переносить акцент із онтологічних адеквацій мистецтва на поліонтичні, зосереджує увагу на множинності можливостей його здійснення, стверджуючи його нову цінність – експонувальність.

Аналіз сучасного мистецтва виявив, що буття актуального мистецтва визначається симулятивно-ігровою складовою. Символічна природа художнього змінюється симулятивною. Символічна репрезентація, яка визначає природу традиційної образотворчості, сьогодні витісняється симуляцією. Сучасне мистецтво позбавлене референтного співвідношення з дійсністю. Образи художнього перетворюються на самодостатні знаки, еквівалентні самі собі. Їх динаміка характеризується довільністю. Художній процес в умовах сучасної культури – це чиста самодостатня гра, відмінна від метафізичної, притаманної традиційному мистецтву. Якщо метафізичні виміри гри мистецтва відсилають до трансцендентної реальності, заглиблюють у онтологічні основи

буття, то симулятивно-ігрова природа сучасного мистецтва реалізується як жонглюванням знаками. Ситуація загострюється процесами технізації та віртуалізації культури, які позбавляють твір матеріального існування, перетворюючи його на „тіло без органів", чистий симулякр самого себе. Радикальні зміни в структурі художнього, домінування симулятивного аспекту складає його специфіку сьогодні.

Доведено, що технізація та віртуалізація культури визначають сутнісні трансформації сучасного мистецтва, як симулятивно-ігровий пріоритет його розвитку, пов'язаний, передусім, зі специфікою формуванням художнього образу. Художній процес в контексті сучасної культури характеризується домінуванням віртуалізації, технізації, репродукування. Віртуалізується постать митця, сам твір, реципієнт. Загроза втрати „матеріального існування тут-і-тепер" твору в умовах віртуалізації здійснюється повною мірою, перетворившись з потенційної небезпеки на актуальну проблему. Йдеться про сутнісну зміну природи мистецтва, за якої онтологічні виміри художньої автентичності витіснені безмежними можливостями поліонтичних адеквацій актуальних арт-практик. Новітні можливості, широкий спектр засобів, віртуальний вимір здійснення актуальних арт-практик спокушають художника та реципієнта до гри з формами, реальностями. На нашу думку, не технічні новації віртуалізують мистецтво, а навпаки, віртуалізація феномену художнього провокує пошук новітніх засобів для презентації його гіперреальної природи.

Кожна епоха сприяє становленню та виділенню нових видів мистецтва, їх ідейно-образному розвитку та розширенню виражальних засобів, мови мистецтва, що репрезнтєує певну культуру. В перехідні етапи існування художньої культури активізувався пошук нових засобів та шляхів розвитку мистецтва. Художня автентичність набуває нових якостей, здобуває нову сферу виявлення. Сучасний етап в художньому процесі – радикальний виток в його розвитку, що зумовлює сутнісні зміни мистецтва, які полягають у реконструкції, перебудові всієї системи художньо-естетичної свідомості і арт-

практик. Актуальне мистецтво – своєрідний духовно-пластичний перехід художнього через певний культурний злам в якісно новий вимір, інший. Наближення до сутності „нового художнього” потребує, передусім, визначення нових критеріїв (експонувальності, тиражованості, симулятивності, поліонтичних адеквацій, суб’єктивізації, релятивізму тощо) відповідно до його зміненої природи, де переживання духовного, онтологічні основи буття сприймаються, переживаються, відчуваються інакше, в модусі, можливо, незвичному людині традиційного типу світосприйняття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. С. София-Логос. Словарь. 2-е, испр. изд. / С. С. Аверинцев. – К.: Дух і Літера, 2001. – С. 155-161.
2. Адорно Т. Теорія естетики / Теодор Адорно ; [пер. з нім. П. Таращук]. – К. : Видавництво Соломії Павличко „Основи”, 2002. – 518 с.
3. Адорно Т. Эстетическая теория / Теодор Адорно ; [пер. с нем. А. В. Дранов]. – М. : Республика, 2001. – 527 с.
4. Андрухович Ю. Сучасне мистецтво України? Сучасне мистецтво Східної Європи і Україна? / Юрій Андрухович // Кінець кінцем: Альманах про сучасне мистецтво. – 1998. - № 1. – С. 29 – 33.
5. Андрухович Ю. Таємниця. Замість роману / Юрій Андрухович. – Харків: Фоліо, 2007. – 478 с.
6. Андрущенко Т.І. Естетичне як соціокультурний феномен (соціально-філософський аналіз): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філос. наук: спец. 09.00.03 „Соціальна філософія та філософія історії” / Т. І. Андрущенко. – Львів, 2008. – 32 с.
7. Аристотель. Поэтика / Аристотель ; [пер. с др.-греч. В. Апельрот, Н. Платонова] // Поэтика. Риторика / Аристотель. – СПб. : Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. – С. 21–80.
8. Арсланов В. Г. Миф о смерти искусства: Эстетические идеи Франкфуртской школы от Беньямина дл «новых левых» / В. Г. Арсланов. – М.: Искусство, 1983. – 327 с.
9. Афанасьев Ю. Л. Социально-культурный потенциал художественной деятельности / Ю. Л. Афанасьев. – Львов: Свит, 1990. – 158 с.
10. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Ролан Барт ; [пер. с фр. Г. К. Косикова]. – М.: ПРОГРЕСС, 1989. – 616с.
11. Барт Р.Система Моды. Статьи по семиотике культуры / Ролан Барт ; [пер. с фр. С. Н. Зенкина]. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. – 512 с.

12. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
13. Беньямін В. Мистецькіий твір у добу своєї технічної відтворюваності // Беньямін В. Вибране / Вальтер Беньямін ; [пер. з нім. Ю. Рибачук].– Львів: Літопис, 2002. – С. 53–97.
14. Бердяев Н. А. Смысл творчества // Собр. соч. в 4-х т. – Т. 2. / Н. А. Бердяєв. – Париж : Ymca-Press, 1980. – 452 с.
15. Библер В.С. От наукоучения – к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век / В. С. Библер. – М.: Политиздат, 1990. – 413 с.
16. Библер В.С. XX век. Человек. Культура / В. С. Библер // Человек в системе наук / отв. ред. И. Т. Фролов; сост. Е. В. Филиппова; Всес. межведомственный ц-р наук о человеке АН СССР. - М.: Наука, 1989. - С. 307.
17. Блюменкранц М. Ведение в философию подмены / Михаил Блюменкранц. – М.: Весть-Вимо, 1994. – 189 с.
18. Бодрийяр Ж. Китч. // Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / Жан Бодрийяр; [пер. с фр. Н. Суслова]. – М.: Кульутрная революция; Республика, 2006. – с. 144 – 146. - (Серия «Мыслители XX века»).
19. Бодрияр Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту / Жан Бодрияр ; [пер. с фр. Н. Суслова]. – Екатеринбург : У-Фактория, 2006. – 200 с. – (Серия «Академический бестселлер»).
20. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла / Жан Бодрийяр [пер.с фр. Л.Любарской, Е.Марковской]. – М.: Добросвет, 2000. – 258 с.
21. Бодрияр Ж. Символический обмен и смерть / Жан Бодрияр ; [пер. с фр. С. Л. Фокин]. – М. : Добросвет, 2000. – 387 с.
22. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / Жан Бодріяр ; [пер. с фр. В. Ховхун]. – К. : Вид-во Соломії Павличко „Основи”, 2004. – 230 с.

23. Бодріяр Ж. Фатальні стратегії / Жан Бодріяр // Рюс Ж. Поступ сучасних ідей: Панорама сучасної науки / Жан Бодріяр; [пер. з фр. В. Шовкун]. – К.: „Основи”,1998. – С. 423–424.
24. Борев Ю. Б. Художественные направления в искусстве XX века: Борьба реализма и модернизма / Ю. Б. Борев. – К.: Мистецтво, 1986. – 134 с.
25. Босенко А.В. Время страстей человеческих / А. В. Босенко. – К.: Издательский дом А+С, 2005. – 352 с.
26. Босенко А. В. О другом: симуляция пространств культуры / А. В. Босенко. – К.: Химджест, 1993. – 350 с.
27. Босенко А. В. Реквием по нерожденной красоте / А. В. Босенко. – Киев: Укртекст, Редакция журнала «Самватас», 1992. – 256 с.
28. Босенко А.В. Случайая свобода искусства / А. В. Босенко. – К.: Химджест, 2009. – 584 с.
29. Ботанова К. В плену фарфоровых пастушек. / К. В. Ботанова // Архидея. – 2005. - № 4.– С.57 – 61.
30. Бранский В. П. Искусство и философия : Роль философии в формировании и восприятии художественного произведения на примере истории живописи / В. П. Бранский. – Калининград : Янтарный сказ, 2000. – 704 с. : ил.
31. Бровко М. М. Історико-естетичні аспекти активності мистецтва [Текст] : конспект лекції з курсу „Естетика” / М. М. Бровко ; Київський лінгвістичний ун-т. - К. : [б.в.], 1995. - 56 с.
32. Бровко М. М. Мистецтво як естетичний феномен [Текст] / М. М. Бровко. – К. : Віпол, 1999. - 239 с.
33. Бровко М. М. Мистецтво: філософсько-культурологічні виміри [Текст] : монографія / М. М. Бровко. – К. : КНЛУ, 2008. – 237 с.
34. Бубер М. Я и Ты / Мартин Бубер ; [пер. с нем.] – М.: Высш. школа, 1993.
35. Бычков В. В. Эстетика / Виктор Бычков. – М. : Гардарики, 2004. – 556 с.
36. Бычков В. XX век: предельные метаморфозы культуры / Бычков В., Бычкова Л. // Полигнозис. – 2000. - № 2. - С. 63-76.

37. Бычков В. XX век: предельные метаморфозы культуры / Бычков В., Бычкова Л. // Полигнозис. – 2000. - № 3, С. 67-85.
38. Великанов А. Симулякр ли я дрожащий или право имею: очерки визуальности / Андрей Великанов. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 270 с.
39. Вельш В. «Постмодерн». Геналогия и значение одного спорного понятия / Вольфганг Вельш ; [пер. с нем. В. Абаншник] // Путь. – 1992. - № 1. – С. 109 – 136.
40. Вильгельм Воррингер об искусстве XX века // Метафизические исследования: Искусство/ [под ред. Б.Соколова]. – СПб.: Искусство, 2000. – 545 с.
41. Виртуальная реальность // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / [под ред. В. В. Бычкова]. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. — С. 110-118. - (Серия «Summa culturologiae»).
42. Вишеславський Г. Деякі складові Нет-арту у практиці інвайронменту. Акції київської мистецької групи „Фіктивна галерея. Експедиція” / Гліб Вишеславський // Сучасне мистецтво: наукове видання. Збірник Інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – 2004. – вип. 1. – С. 48 – 51.
43. Возняк Т. Глобалізація як виклик людству [Електронний ресурс] / Тарас Возняк // Ї-журнал. – Режим доступу до журн. : http://www.jimagazine.lviv.ua/n-19texts/vozn-gl.htm.
44. Волкова Е. В. Произведение искусства в мире художественной культуры / Е. В. Волкова. – М.: Искусство, 1988. – 240 с.
45. Габермас Ю. Філософський дискурс Модерну / Юрген Габермас ; [пер. з нім.]. – К.: Четверта хвиля, 2001. – 424 с.
46. Ґадамер Г.-Ґ. Актуальність прекрасного / Г.-Ґ. Ґадамер ; [пер. з нім. М. Кушнір] // Герменевтика і поетика. – К.: Юніверс, 2001. – С. 51 – 99.

47.Ґадамер Г.-Ґ. Естетика і герменевтика / Г.-Ґ. Ґадамер ; [пер. з нім. М. Кушнір] // Герменевтика і поетика. – К. : Юніверс, 2001. – С. 7–15.

48.Ґадамер Г.-Ґ. Істина і метод. У 2-х т. – Т. 1: Герменевтика І. / Г.-Ґ. Ґадамер ; [пер. з нім. О. Мокровольський] – К.: Юніверс, 2000. – 464 с.

49.Ґадамер Г.-Ґ. Мистецтво і наслідування / Г.-Ґ. Ґадамер ; [пер. з нім. М. Кушнір] // Герменевтика і поетика / Г.-Ґ. Ґадамер. – К.: Юніверс, 2001. – С. 51 – 99.

50.Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы филос. герменевтики / Х.-Г. Гадамер; [пер. с нем. М. А. Журинская, С. М. Земляная, А. А. Рыбаков, И. Н. Бурова] – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.

51.Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика в 4-х т. – Т. 1. / Г.-В.-Ф. Гегель ; [пер. с нем. Б. Г. Столпнер]. – М. : Искусство, 1968. – 330 с.

52.Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика в 4-х т. – Т. 2. / Г.-В.-Ф. Гегель ; [пер. с нем. Б. Г. Столпнер]. – М. : Искусство, 1969. – 326 с.

53.Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика в 4-х т. – Т. 3. / Г.-В.-Ф. Гегель ; [пер. с нем. Б. Г. Столпнер]. – М. : Искусство, 1971. – 623 с.

54.Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика в 4-х т. – Т. 4. / Г.-В.-Ф. Гегель ; [пер. с нем. Б. Г. Столпнер]. – М. : Искусство, 1973. – 667 с.

55.Гейзінга Й. Homo Ludens / Йоган Гейзінга ; [пер. з англ.] – К. : Основи, 1994. – 250 с.

56.Генис А. Вавилонская башня: искусству настоящего времени / Александр Генис // Иностранная литература. – 1996. - № 9. – С. 206 – 254 с.

57.Гессе Г. Игра в бисер / Герман Гессе ; [пер с нем. С. К. Апта]. – М. : Правда. – 1992. – 496 с.

58.Гете И. В. Простое подражание природе, манера, стиль // И. В. Гете. Собр. соч.: В 10 т. – Т. 10 / И. В. Гете ; [пер. с нем.].– М. : ГИХЛ, 1979. – 387 с.

59.Гидденс Э. Последствия модернити // Новая постиндустриальная война на западе. Антология / [под ред. В. Л. Иноземцева]. – М. : Academia, 1999. – 176 с.

60. Гилберт К. Э. История эстетики / Гилберт К. Э., Кун Г. ; [пер. с англ. В.П. Кузнецова и И.С. Тихомировой]. – СПб., Алетейя; Санкт-Петербургский Университет МВД России; Академия права, экономики и безопасности жизнедеятельности; Фонд поддержки науки и образования в области правоохранительной деятельности «Университет», 2000 – 653 с.
61. Глобализация и мультикультурализм: монография / П. К. Гречко [и др.] ; отв. ред. Н. С. Кирабаев. - М. : Изд-во РУДН, 2005. – 332 с.
62. Головей В. Ю. Проблема „кінця мистецтва” в контексті гегелівської концепції „художньої релігії” / В. Ю. Головей // Науковий вісник Волинського національного ун-ту ім. Лесі Українки. Серія „Філософські науки”. – 2008. – № 12. – С. 229–236.
63. Головей В.Ю. Проблема онтології мистецтва в сучасних естетичних дослідженнях / В. Ю. Головей // Матеріали міжнар. накук. конф. „Людина – Світ – Культура”. – К.:ВПУ „Київ ун-т”, 2004. – С. 132 – 135.
64. Гомбрих Э. Историия искусства / Эрнст Гомбрих ; [пер. с англ. В. А. Крючков, М. И. Майская]. – М. : ООО «Издательство АСТ», 1998. – 688 с.
65. Гор В. Классическое в неклассическую эпоху. Эстетические аспекты модификации языка изобразительного искусства / Вэл Гор. – М. : Индрик, 2010. – 248 с., илл.
66. Гриськов Ю.Д. Творча природа мистецтва. Особливості відображення дійсності в мистецтві : [Електрон. ресурс]. – Режим доступа : http://military-art.com.ua/news/2009-11-08-133.
67. Гройс Б. Инновация как вторичная обработка [Электронний ресурс]. — Режим доступа : http://elenakosilova.narod.ru/studia/groyce.htm.
68. Гройс Б. Искусство утопии / Борис Гройс; [пер. с нем. А. Фоменко]. – М.: Издательство «Художественный журнал», 2003. – *232* с. – (Серия ″Modus pensandi″).
69. Гройс Б. Комментарии к искусству / Борис Гройс ; [пер. с нем. А. Фоменко]. – М.: Издательство «Художественный журнал», 2003. – 342 с. – (Серия ″Modus pensandi″).

70. Гройс Б. Под подозрением / Борис Гройс ; [пер. с нем. А. Фоменко]. – М.: Издательство «Художественный журнал», 2006. – 200 с. – (Серия ″Modus pensandi″).
71. Гройс Б. Утопия и обмен / Борис Гройс ; [пер. с нем. А. Фоменко]. — М.: Знак, 1993. – 374 с.
72. Гуменюк Т. К. Мистецтво у просторі постмодернізму / Т. К. Гуменюк // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: Зб. наук пр. – К.: КДЛУ, 1999. – С. 156-167.
73. Гуменюк Т. К. По ту сторону искусства и красоты: постмодернистская рефлексия и предмет философской эстетики / Т. К. Гуменюк // Філософські дослідження: Зб. наук. пр. – Луганськ: Східно-Український нац. ун-т, 2000. – Вип. 1. – С. 191 – 197.
74. Гуменюк Т. К. „Чуже безсоння”: репрезентація дійсності у постмодерністському мистецтві / Т. К. Гуменюк // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: Зб. наук. пр. – К. : Знання, 2000. – С. 262 – 266.
75. Гундорова Т. Кітч і література. Травестії / Тетяна Гундорова. – К.: Факт, 2008. – 284 с. – (Сер. „Висока полиця”).
76. Гройс Б. Коментарии к искусству / Борис Гройс. – М. : Modus pensandi, 2003. – 342 с.
77. Дебор Г. Общество спектакля / Ги Дебор ; [пер. с фр. С. Офертаса, М. Якубович]. – М.: Логос, 2000. – 185 с.
78. Делез Ж. Логика смысла / Жиль Делез ; [пер. с фр. Б. М. Скуратов]. – М. : Академия, 1995. – 299 с.
79. Дери М. Скорость убегания: киберкультура на рубеже веков / Марк Дери ; [пер. с англ Т. Парафенова]. – М.: АСТ МОСКВА, 2008. – 480 с.
80. Дерида Ж. Письмо та відмінність / Жак Дерида ; [пер. с фр. В. Шовкун]. – К. : Вид-во Саломії Павличко „Основи”, 2004. – 604 с.

81. Деррида Ж. Голос и феномен и другие работы по теории знака Гуссерля./ Жак Деррида ; [пер. с фр. С.Г. Калинина, Н.В. Суслов] – СПб. : Алетейя, 1999. – 208 с.
82. Деррида Ж. О грамматологии / Жак Деррида [пер. с фр. Н. Автономовой]. – М.: Ad Marginem, 2000. – 520 с.
83. Деррида Ж. Письмо и различие / Жак Деррида ; [пер. с фр. В. Лапицкий]. – СПб. : Академический проект, 2000. – 430 с.
84. Джеймисон Ф. Постмодернізм, або Логіка культури пізнього капіталізму / Фредрик Джеймісон ; [пер. з англ.. П. Дениско]. – К. : Видавництво „Курс”, 2008. – с. 504.
85. Джеймисон Ф. Постмодернизм и потребительское общество / Фредерик Джеймисон [пер. с англ. А. А. Курбановского]. – М.: Логос, 1999. – 198 с.
86. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма / Чарльз Дженкс ; [пер. с англ. В. Рабушина, М. В. Уваровой]. – М. : Стройиздат, 1985. – 215 с.
87. Джулай В. Неординарний живопис Юрія Шевченка / В. Джулай // Образотворче мистецтво. – 2007, № 1. – С. 106 – 107.
88. Дианова В. М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность / Валентина Михайловна Дианова. – СПб.: Алетейя, 2000. – 387 с.
89. Досси П. Продано! Искусство и деньги / Пирошка Досси ; [пер. с англ. Евгений Волковыский]. - М.: Издательство К. Тублина. – 2011. – 457 с.
90. Закс Л. А. Художественное сознание / Л. А. Закс. – Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1990. – 212 с.
91. Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства / Ханс Зедльмайр; [пер. с нем. С. С. Ванеяна]. – СПб.: Axioma, 2000. – 272 с.
92. Зедльмайр Х. Революция современного искусства / Ханс Зедльмайр; [пер. с нем. С. С. Ванеяна] // Утрата середины / Ханс Зедльмайр. – М.: Прогресс-традиция: Издательский дом «Территория будущего», 2008. – 640 с. - (Серия «Университетская библиотека Александра Погорельского”).

93. Зись А. Я. В поисках художественного смысла: избранные работы / А. Я. Зись. – М.: Искусство, 1991. – 350 с.

94. Зубавіна І. Нові екранні технології: специфіка комунікативної дії. Віртуалізація світу як стратегія „нуль-дистанції” / Ірина Зубавіна // Сучасне мистецтво: наукове видання. Збірник Інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – 2004. – вип. 1. – С. 243 – 247.

95. Зубавіна І. „Стратегії гри” у просторі сучасної екранної культури (Homo Ludens у пошуках нової цілісності) / Ірина Зубавіна // Сучасне мистецтво: наукове видання. Збірник Інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – 2004. – вип. 1. – С. 206 – 227.

96. Иванов Д. В. Виртуализация общетва / Д. В. Иванов. – СПб.: «Петербургское Востоковедение», 2000. – 96 с.

97. Ивбулис В. Модернизм и постмодернизм: идейно-эстетические поиски на Западе / Виктор Ивбулис. – М. : Знание, 1988. – 240 с.

98. Ігнатенко М. А. Генезис сучасного художнього мислення / М. А. Ігнатенко. – К. : Наукова думка, 1986. – 287 с.

99. Ильин И. П. Постмодернизм. От истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа / И. П. Ильин. – М. : Интрада, 1998. – 376 с.

100. Ильин И. П. Постмодернизм: Словарь терминов / И. П. Ильин. – М. : BOOKLUCK, 2001. – 578 с.

101. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Роман Ингарден. – М. : Издательство иностранной литературы, 1962. - 552 с.

102. Іздрик Ю. „Денні” рефлексії в сутінках / Юрій Іздрик // Кінець кінцем : Альманах про сучасне мистецтво. – 1998. - № 1. – С. 15 – 18.

103. Кавамура Ю. Теория и практика создания моды / Юнийа Кавамура ; [пер. с англ. А.Н. Поплавская]. – Минск : Гревцов Паблишер, 2009. – 192 с/ - (серия ″BEST PRO-FASHION″).

104. Каган М. С. Искусство как феномен культуры / М. С. Каган // Искусство в системе культуры / М. С. Каган. – Ленинград : Наука, 1987. – С. 6 – 21.

105. Каган М. С. Эстетика как философская наука / М.С. Каган. – СПб. : Петрополис, 1997. – 544 с.

106. Казин А. Л. Искусство и духовная культура / А. Л. Казин // Искусство в системе культуры / А. Л. Казин. – Ленинград : Наука, 1987. – С. 58 – 75.

107. Казин А. Л. Художественный образ и реальность / А. Л. Казин. – Ленинград : Изд-во ЛГУ, 1985. – 120 с.

108. Канарский А. С. Диалектика эстетического процесса. Диалектика эстетического как теория чувственного познания / А. С. Канарский. – К.: Вища школа, 1979. – 213 с.

109. Кандзюба М.О. Віртуальність як симулятивний простір сучасної культури // Вісник Прикарпатського університету ім. В. Стефаника. – 2010. – Вип. XIII . – С.55 – 61.

110. Кандзюба М.О. Мистецтво постмодерну: проблема автентичності / М.О.Кандзюба // Наук. Вісник Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки. – 2008. - № 12. – С. 241 – 247.

111. Кандзюба М.О. Мода як засіб маніпуляції свідомістю в епоху споживання / М.О. Кандзюба // Наук. Вісник Волин. дер. ун-ту ін. Лесі Українки. – 2007. – № 8. – С. 31 – 34.

112. Кандзюба М.О. Проблема кітчу в культурі: естетичний аспект / М.О.Кандзюба // Наук. Вісник Волин. дер. ун-ту ін. Лесі Українки. – 2006. – № 3. – С. 107 – 111.

113. Кандзюба М.О. Проблема симулякрів в культурі: культурологічний аспект / М.О. Кандзюба // Вісник національного університету „Львівська політехніка”. – 2009. – № 636. – С. 118 – 123.

114. Кандзюба М.О. Трансформація статусу науковця в умовах віртуалізації культури: культурологічний аспект / М.О. Кандзюба // Наукові праці Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського. – 2010. – Вип. 27. – С. 341 – 349.

115. Кандзюба М.О. Симулятивний аспект сучасної культури Волині / М.О.Кандзюба // Матеріали ІІІ Міжнародної науково-практичної конференції студентів і аспірантів „Волинь очима молодих науковців: минуле, сучасне, майбутнє” (13 – 14 травня 2009 р.) У 2 Т. – Луцьк: РВВ „Вежа” Волинського національного університету імені Лесі Українки, 2009. – Т. 1. – С. 172 – 173.

116. Кандзюба М.О. Кітч у контексті сучасної культури: естетичний аспект / М.О. Кандзюба // Людина. Світ. Суспільство (до 175-річчя філософського факультету). Дні науки філософського факультету – 2009: Міжнар. наук. конф. (21 – 22 квітня 2009 року): Матеріали доп. та виступів. – К.: Видавнио-поліграфічний центр „Київський університет”, 2009. – Ч. V. – С. 33 – 35.

117. Кандзюба М.О. Симулятивна природа сучасної культури в умовах інформаційного суспільства: культурологічний аспект / М.О. Кандзюба // Культура та інформаційне суспільство XXI століття (до 80-річчя Харківської державної академії культури). Матеріали всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених (23 – 24 квітня 2009 року). – Харків: ХДАК, 2009. – С.10 – 11.

118. Кандзюба М.О. Проблема автентичності мистецтва постмодерну: естетичний аспект / М.О. Кандзюба // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. – Зб. наук. праць. Вип. 9 / НПНУ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2009. – С. 303 – 308.

119. Кант И. Критика способности суждения / Иммануил Кант ; [пер. с нем. Н. М. Соколов]. – СПб.: Наука, 1995. – 512 с. – (Слово о сущем).

120. Кант И. Критика чистого разума / Иммануил Кант ; [пер. с нем. Н. О. Лосский] // Собрание сочинений в 6 т. – Т. 3. – М.. : Мысль, 1964. – 799 с. – (Сер. «Философское наследие»).

121. Кастельс М. Информационная эпоха. Экономика, общество и культура / Мануель Кастельс. – М. : ГУ ВШЭ, 2000. – 607 с.

122. Кастельс М. Інтернет галактика. Міркування щодо інституту, бізнесу і суспільства / Мануель Кастельс. – К. : Ваклер, 2007. – 304 с.

123. Кириллова Н. Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну / Н. Б. Кириллова. –М.: Академический Проект,. 2006. – 448 с. – («Технологии»)

124. Кирчів А. Маніпуляції та національна безпека / Андрій Кирчів // Ї: Культурологічний часопис: Маніпуляція свідомістю. –2003. - № 30. – С. 54 – 61.

125. Кодьєва О. П. Зображення як культуротворчий феномен / О. П. Кодьєва. – К. : ЗАТ „Нічлава», 2007. – 264 с.

126. Козлова О. «Трупный реализм" или «полное и окончательное" решение проблемы аутентичности в искусстве / Ольга Козлова // Художественный журнал. – 1999. - № 25. – С. 28.

127. Козловски П. Культура постмодерна / Питер Козловски ; [пер. с англ. А. Г. Ракин]. – М. : Республика, 1997. – 240 с.

128. Коллингвуд Р. Дж. Принципы искусства / Р. Дж. Коллингвуд ; [пер. с англ. А. Г. Ракин]. – М. : «Языки русской культуры», 1999. – 328 с.

129. Конев В. А. Знак: игра и сущность: Самарские семинары / В. А. Конев, В. Л. Лехциер. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2002. – 184 с.

130. Косюк О. М. Гра – інформація – комунікація : генетичний розтин розважальної продукції електронних мас-медіа : монографія / Оксана Михайлівна Косюк. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2009. – 232 с.

131. Крэри Д. Обновленное видение / Д. Кэрри // Художественный журнал. – 1995. – № 8. – С. 78 – 88.

132. Кривцун О. Эволюция художественных форм. Культурологический анализ / О. Кривцун. – М. : Наука, 1992. – 298с.

133. Кривцун О. А. Эстетика: Учебник / О. А. Кривцун. – М.: Аспект Пресс, 1998. – 430 С. – (Программа «Высшее образование").

134. Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії / С. Б. Кримський. – К. : Вид. дім «Києво-Могилян. акад.», 2008. – 367 с.

135. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Юлия Кристева. – М.: РОССПЭН, 2004. – 656 с.

136. Крушанов А.А. Современный образ мира: признаки скрытой виртуализации /А. А. Крушанов // Виртуалистика: экзистенциальные и эпистемологические аспекты. – М. : Прогресс – Традиция, 2004. – С. 108 – 142.

137. Кузнецов М. М. Виртуальная реальность – техногенный артефакт или сетевой феномен / М. М. Кузнецов // Виртуалистика: экзистенциальные и эпистемологические аспекты. – М.: Прогресс – Традиция, 2004. –С. 62 – 90.

138. Куликова И. Философия и искусство модернизма / И. Куликова. – М.: Политиздат, 1998. – 350 с.

139. Кундера М. Невыносимая легкость бытия: Роман / Милан Кундера ; [пер. с чеш. Н. Шульгиной]. – СПб. : Издательский дом «Азбука-классика», 2006. – 352 с.

140. Курицын В. Книга о постмодернизме / В. Курицын. – М.: Изд. дом «Нева», 1992. – 267 с.

141. Кусков С. И. Палимпсест постмодернизма как «сохранение следов» традиции / С. И. Кусков // Диалог культур: Материалы научной конференции «Випперовские чтения XXV». – М. : ГМИИП-ИВГИ-РГГУ, 1994. – С. 213-225.

142. Лакан Ж. Телевидение / Жак Лакан ; [пер. с фр. А. Черноглазова]. – М.: ИТДК «Гнозис», 2001. – 160 с.

143. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика XX століття / Лариса Тимофіївна Левчук. – К. : Либідь, 1997. – 224 с.

144. Легенький Ю.Г. Эстетика (опыт апофатичной дискрипции) / Юрій Григорович Легенький. – К. : КНУКиИ, 2007, - 600 с.

145. Легенький Ю. XX век: проблемы художественной культуры / Легенький Ю., Левченко Н., Ткаченко Л. – К.: ГАЛПУ, 1998. – 225 с.

146. Легенький Ю. Г. Система моды: культурология, этетика, дизайн / Легенький Ю. Г., Ткаченко Л. П. — К.: ГАЛПУ, 1998. — 224 с.

147. Ленуар Р. Медія: засоби в пошуках цілей / Р. Ленуар // „Ї”: незалежний культурологічний часопис. – 2004. - № 32. – С. 100 – 110.

148. Лифшиц М. А. Собрание сочинений в 3-х т. – Т. 1. / Михаил Александрович Лифшиц. – М.: Изобразительное искусство, 1984. – 432 с.

149. Лиотар Ж.-Ф. Заметки на полях повествований / Жан-Франсуа Лиотар // Комментарии. – 1997. - № 11. – С. 210 – 233.

150. Лиотар Ж.-Ф. Заметки про смыслы «пост» / Жан-Франсуа Лиотар // Иностранная литература. – 1994. – № 1. – С. 57–59.

151. Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? / Жан-Франсуа Лиотар ; [пер. с фр. А. Гаражди]. – Ежегодник Ad marginem’93. – М.: АЛЕТЕЙЯ, 1994. – 345 с.

152. Ліотар Ж.-Ф. Постмодерна культура як пошук нестабільності / Жан Франсуа Ліотар // „Ї”: незалежний культурологічний часопис. – 2004, № 34. – С.76 – 79.

153. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Жан-Франсуа Лиотар ; [пер. с фр. Н. А. Шматко]. – СПб.: Алетейя, 1998. – 160 с.

154. Липовецки Ж. Эра пустоты. Эссе о современном индивидуализме / Жиль Липовецки ; [пер. с фр. В. В. Кузнецова]. – СПб.: Издательство «Владимир Даль», 2001. - 336 с.

155. Лишаев С. А. Эстетика Другого: эстетическое расположение и деятельность / С. А. Лишаев: Монография. – Самара : Изд-во Самарской гуманитарной академии, 2003. – 366 с.

156. Лишаев С. А. Старое и ветхое: Опыт философского истолкования / С. А. Лишаев. – СПб. : Алетейя, 2010. – 208 с. (Серия «Тела мысли»).

157. Лосев А. Ф. Вещь и имя / А. Ф. Лосев // Бытие – Имя – Космос / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1993. – С.

158. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы / А. Ф. Лосев // Форма – Стиль – Выражение / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1995. – С. 5–296.

159. Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля / А. Ф. Лосев. – К. : ″Collegium″, 1994. – 288 с.

160. Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение / А. Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1995. – 347 с.

161. Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. 1. / Юрий Лотман – Таллинн, 1992. - С. 191-199.

162. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры / Юрий Лотман // Труды по знаковым системам. У ченые записки Тартуского государственного университета. – 1987. – Т. XXI. – С. 10–21.

163. Лук’янцев В. Філософський постмодерн / Лук’янцев В., Соболь О. – К.: Знання, 1998. – 352 с.

164. Маклюэн Г. М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Герберт Маршалл Маклюэн ; [пер. с англ. В. Николаева]. — М. : Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. — 464 с. (Приложение к серии «Публикации Центра Фундаментальной Социологии»).

165. Маклюэн Г. М. Галактика Гутенберга. Становление человека печатающего / Герберт Маршалл Маклюэн [пер. с англ. Е. Тюрина]. – М. : Фонд «Мир», Академический Проект. – 496 с. (Серия «Концепции»).

166. Малахов В. А. Искусство и человеческое мироотношение / В. А. Малахов. – К.: Наукова думка, 1988. – 228 с.

167. Малахов В. А. Художественный образ как феномен кульуры / В. А. Малахов. // Искусство в системе культуры. – Ленинград: Наука, 1987. – С.75 – 80.

168. Маньковская Н. Б. Виртуалистика: художественно-эстетический аспект / Н. Б. Маньковская // Виртуалистика: экзистенциальные и эпистемологические аспекты. – М.: Прогресс – Традиция, 2004. – С. 328 – 361.

169. Маньковская Н. Б. «Париж со змеями»: (Введение в эстетику постмодернизма) / Н. Б. Маньковская. – М.: Ars, 1995. – 234 с.

170. Маньковская Н. Б. Симулякр в искусстве и эстетике / Н. Б. Маньковская // Философские науки. – 1998. - № 3 – 4. – С. 63 – 75.

171. Мерло-Понти М. Око и дух / Морис Мерло-Понти ; [пер. с фр., предисл. и комент А. В. Густыря]. – М.: Искусство, 1992. – 63 с.

172. Мерло-Понті М. Видиме і невидиме / Морис Мерло-Понті ; [пер. з фр. В. Шовкун]. // Рюс Ж. Поступ сучасних ідей. – К. : Основи,1998. – С. 156 – 169.

173. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Морис Мерло-Понти ; [пер. с фр. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина]. – СПб.: Ювента, Наука, 1999. – 606 с. – (Сер. «Французская библиотека»).

174. Мєднікова Г. С. Мистецтво постмодернізму як фактор адаптації особистості. – К.: Знання, 2001. – 240 с.

175. Мєднікова Г. С. Українська і зарубіжна культура ХХ століття / Г. С. Мєднікова. – К.: Знання, 2002. – 216 с.

176. Мигунов А. С. Эстетика и искусство во второй половине XX века / А. С. Мигунов.– М.: Знание, 1991. –64 с.

177. Митта А. В аспектах постмодернизма / Александр Митта // Вопросы философии. – 1999, № 7. – С. 65 – 78.

178. Михалкович В. Изобразительный язык средств массовой коммуникации / Валентин Михалкович. – М., 1986. – 298 с.

179. Михалкович В. Очерки теории телевидения / Валентин Михалкович. – М., 1996. – 306 с.

180. Московічі С. Стратегії пропаганди і колективного навіювання / Серж Московічі // „Ї”: Культурологічний часопис: Маніпуляція свідомістю. – № 30. – С.46 – 53.

181. Назаров М. М. Массовая коммуникация в современном мире / М. М. Назаров. – М. : ЗНАНИЕ, 2000. – С. 50 – 61.

182. Некрасов С. Н. «Габитус кич» постсовременной культуры и «стратегии освобождения» от традиционной культуры [Електронний ресурс] / С. Н.

Некрасов. - «Академия Тринитаризма». – Режим доступу: http://www.trinitas.ru/rus/doc/0225/002a/02250021.htm

183. Неретина С. С. Тропы и концепты / С. С. Неретина. – М.: РАН. Ин-т философии, 1999. – 277 с.

184. Неретина С. Время кульутры / Неретина С., Огурцов А. – М.: Издательство Русского Христианского Гуманитарного Института, 2000. – 543 с.

185. Нестеркова О. Кич: за и против / Ольга Нестеркова // Архидея. – № 4 – С.96 – 97.

186. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Фридрих Ницше ; [пер. с нем. Г. А. Рачинского]. – СПб. : Издательский дом «Азбука-классика», 2007. – 208 с.

187. Овчаренко С. В. Інформаційність жанру / С. В. Овчаренко. – Одеса: Астропринт, 1998. – 188 с. - (Серія Бібліотека Діоген).

188. Овчинников Н. Ф. Предрасположенность и виртуальные миры / Н. Ф. Овчинников // Виртуалистика: экзистенциальные и эпистемологические аспекты. – М.: Прогресс – Традиция, 2004. – С. 285 – 327.

189. Орлов А. М. Аниматограф и его анима. Психогенные аспекты экранных технологий / А. М. Орлов. – М.: Знание, 1995. – 278 с.

190. Орлов А. М. Виртуальная реальность. Пространство экранных культур как среда обитания / А. М. Орлов. – М.: ГЕО, 1997. – 336 с.

191. Орлов Б. В. Художественность как бытийствование / Б. В. Орлов // Известия Уральского государственного университета. – 2006. - № 42. – С. 123 – 131.

192. Ортега-і-Гасет Х. Бунт мас / Х. Ортега-і-Гассет // Ортега-і-Гасет, Х. Вибрані твори. / Х. Ортега-і-Гассет. - К.: Основи, 1994. – 424 с. - С.: 15-139.

193. Ортега-і- Гассет Х. Дегуманізація мистецтва / Х. Ортега-і-Гассет // Ортега-і-Гассет Х. Вибрані твори / Х. Ортега-і-Гассет. – К.: Основи, 1991. – С.55 – 107.

194. Панченко В.І Мистецтво в контексті культури / В. І. Панченко. – К.: ТОВ Міжнародна фінансова агенція, 1998. – 192 с.

195. Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії: Історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років XX ст.– початку XXI ст. / Ольга Петрова. – К., 2004.400 с. – С. 39 – 71.

196. Петровская Е. Антифотография / Елена Петровская. – М. : Три квадрата, 2003. – 234 с.

197. Платон. Софіст / Платон // Платон. Діалоги / Платон ; [пер. з давнього. Ю. Мушак]. – Харків : Фоліо, 2008. – 320 с.

198. Плотин. Эннеады / Плотин ; [пер. с др.-гр. Т. Сидаш, Р. Светлов]. – К.: УЦИММ-ПРЕСС, 1995. – 394 с.

199. Подорога В. Выражение и смысл / Валерий Подорога. – М. : Ad Marginem,1995. – 426 с.

200. Поліщук О. П. Художнє мислення в контексті естетичної теорії: автореф. дис. на здобуття наук. Ступеня д-ра філос. наук: спец. 09.00.08 „Естетика” / О. П. Поліщук. - Київ, 2009. – 32 с.

201. Протас, М. Континуальне мистецтвознавство і візуальні практики / М. Протас // Сучасне мистецтво [Текст] : науковий збірник / Академія мистецтв України; Ін-т проблем сучасного мистецтва АМУ. - К. : Акта, 2004 - Вип.1. – 2004. – С. 51 – 70.

202. Рорти Р. Философия и будущее / Ричард Рорти // Вопросы философии. – 1994, № 6. – С. 33 – 50.

203. Рыклин М. Искусство как препятствие / М. Рыклин. – М. : Доросвет, 1997. – 276 с.

204. Севальников А. Ю. Онтологические аспекы виртуальной реальности / А. Ю. Севальников // Виртуалистика: экзистенциальные и эпистемологические аспекты. – М. : Прогресс – Традиция, 2004. – С. 209 – 241.

205. Семенов О. Искусство ли искусство нашего времени / О. Семенов // Новый мир. – 1993. - № 8. – С. 206 – 220.

206. Сильваши Т. Чистая живопись / Тиберий Сильваши // Современное визуальное искусство. – 2003. - № 1. – С. 8-10.

207. Современный словарь-справочник по искусству / [под ред. А.А.Мелик-Пашаева]. – М. : АСТ, 2000. – 816 с.

208. Современный экран: Теория. Методология. Процесс / [сост. Р. Д. Копылова]. - СПб. : Алетейя, 1992. – 349 с.

209. Соловйов О. Нова хвиля в українському мистецтві ХХ століття і її трансформація / Олександр Соловйов // Сучасне мистецтво. – 2004 – № 1. – С. 34 – 47.

210. Соссюр Ф. Курс общей лингвистики / Фердинанд де Соссюр ; пер. с франц. А. М. Сухотина]. – М. : Едиториал УРСС, 2004. — 256 с. - (Лингвистическое наследие XX века).

211. Стасенко С. О. Постмодерн як криза та оздоровлення культури / С. О. Стасенко // Наука. Релігія. Суспільство. – 2004, № 4. – С.117 – 121.

212. Татаркевич В. Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естет. Переживання / Владислав Татаркевич ; [пер. з пол. В. Корнієнко]. – К.: „Юніверс”, 2001. – 368 с.

213. Ткаченко Л. П. Мода як естетичний феномен / Л. П. Ткаченко. – К. : Знання, 1999, 17 с.

214. Томпсон Д. Как продать за $12 миллионов чучело акулы: Скандальная правда о современном искусстве и аукционных домах / Дональд Томпсон ; [пер. с англ. Н. Лисова]. – М. : Центрполиграф, 2009. – 438 с.

215. Тоффлер Е. Іміджмейкери / Елвін Тоффлер // „Ї”: незалежний культурологічний часопис. – 2004, № 32. – С.64 – 73.

216. Тюпа В. И. Аналитика художественного: Введение в литературоведческий анализ / В. И. Тюпа. – М.: Лабиринт, 2001. – 192 с.

217. Фуко М. Порядок дискурса / Мишель Фуко // Фуко М. Воля к истине / Мишель Фуко. – М. : Знание, 1996. – 439 с.

218. Хайдеггер М. Вопрос о технике / Мартин Хайдеггер ; [пер. с нем В. В. Бибихин]. // Гайдеггер М. Время и бытие / Мартин Гайдеггер. – М. : Алетейя, 1993. – С. 221 – 238.

219. Хайдеггер М. Бытие и время / Марин Хайдеггер; [пер. с нем В. В. Бибихин]. – Харьков : Фолио, 2003. – 503 с.

220. Хайдеггер М. Вещь / Марин Хайдеггер // Время и бытие : Статьи и выступления / Мартин Хайдеггер; [пер. с нем., вступ. ст. и коммент. В. В. Бибихин]. – М. : Республика, 1993. – С.316-327.

221. Хайдеггер М. Вопрос о технике / Марин Хайдеггер // Время и бытие: Статьи и выступления // Мартин Хайдеггер; [пер. с нем., вступ. ст. и коммент. В. В. Бибихин]. – М. : Республика, 1993. – С. 221–238.

222. Хайдеггер М. Время картины мира / Марин Хайдеггер // Время и бытие : Статьи и выступления / Марин Гайдеггер ; [пер. с нем. и коммент. В. В. Бибихин]. – М. : Республика, 1993. – С. 41–62.

223. Хайдеггер М. Исток художественного творения \ Мартин Хайдеггер; [пер с нем А. В. Михайлова]. – М. : Академический Проект, 2008. – 528 с. – (Философские хехнологии: философия).

224. Хайдеггер М. Ницше. В 2-х томах. Том 1. \ Мартин Хайдеггер; [пер с нем А. В. Михайлова]. – СПб. : «Владимир Даль», 2006. – 604 с.

225. Хейзінга Й. Homo Ludens / Йоган Хейзінга ; [пер. з англ. Д. В. Сильвестрова;]. – К. : Основи. 1994. – 250 с.

226. Художественное в эстетике и в искусстве / [под ред. Н.В. Гончаренко]. – К. : Наукова думка, 1990. – 250 с.

227. Художественное творчество: Вопросы комплексного изучения. / [отв. ред. Б.М. Кедров]. – Ленинград : Наука, 1986. – 261 с.

228. Чепелик О. Глобалізація, інтеркультурна комунікація та нові технології / Оксана Чепелик // Українське мистецтво. Україна на 51-у та 52-у Венеційських бієнале. Documenta – сейсмограф сучасного мистецтва. Скульптурний сезон. – 2008. – № 4. – С. 67 – 70.

229. Чміль Г. П. Дзеркальна реальність і смак симулякру в постмодерних концептуалізаціях / Г. П. Чміль // Мистецтвознавство України. – 2006. – № 6–7. – С. 302–311.

230. Чміль Г. П. Екранна культура: плюральність проявів / Г. П. Чміль. – Харків : Крук, 2003 – 336 с.

231. Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства / Ф. В. Й. Шеллинг ; [пер. с нем. П.С.Попов]. – М.: Мысль, 1966. – 496 с.

232. Шиллер Ф. Статьи по эстетике / Фридрих Шиллер ; [пер. с нем. А.Г.Горнфельда; Э.Л. Радлова.]. – М.: Academia. – 1935. – 674 с.

233. Шитов И.П. Природа художественной ценности / И. П. Шитов. – К.: Вища школа, 1981. – 221 с.

234. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. – Т.1. / Фридрих Шлегель ; [пер. с нем. Б. Г. Столпнер]. – М.: Знание, 1983. – 578 с.

235. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна / Умберто Эко ; [пер. с итал. А. Усманова] // Философия эпохи постмодернизма. Сб. статей. – Минск : Красико-принт, 1996. – С. 48 – 73.

236. Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике / Умберто Эко ; [пер. с итал. А. Усманова]. – СПб.: Алетейя, 2003. – 256 с. (серия «Библиотека средних веков”).

237. Эко У. Открытость произведения искусства / Умберто Эко ; [пер. с итал. А. Усманова] // Єко У. Некоторые проблемы современной зарубежной естетики / Умберто Эко. – М. : Знание, 1976. – Ч. 2. – С. 18 – 32.

238. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Умберто Эко ; [пер. с итал. В. Г. Резник и А. Г. Погоняйло]. – СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1988. – 432 с.

239. Эстетика природы / К.М. Долгов, П.Д. Тищенко, Т.Б. Любимова и др.; РАН. Ин-т философии. - М. : ЗНАНИЕ, 1994. - 262 с

240. Юнг К. Г. Архетип и символ / К.-Г. Юнг. – М. : Ренессанс, 1991. – 299 с. – (Страницы мировой философии).

241. Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству / К.-Г. Юнг ; [пер. с нем. В. Бибихин] // Собрание сочинений: в 19 т. – Т. 15 : Феномен духа в искусстве и науке / К. Г. Юнг. – М. : Ренессанс, 1992. – 320 с. – С. 93–120.

242. Яковлев Е. Г. Художник в технотронном мире / Е. Г. Яковлев // Философские науки. – 1991, № 5. – С. 71 – 83.

243. Electronic Culture. Technology and Visual Representation / Ed. by Timothy Druckrey. – New York : Aperture, 1996. – 386 p.

244. Kosuth J. Art after Philosophy / Joseph Kosuth // Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas / Ed. by Charles Harrison & Paul Wood. – Oxford : Blackwell Publishers Ltd., 1999. – P. 834–849.

245. Manovich, Lev. The Language of New Media. Cambridge: MIT P, 2001.

246. Orvell, Miles. American photography. Oxford; New York: Oxford University Press, 2003, 256 p.