

account the tendencies of the European society is revealed. Today visual representation of the youth culture from the viewpoint of the perspective development of society is one of the main strategic directions, as you know design programs and innovation projects methods form in a great extent the aesthetic surroundings of the youth culture.

Key words: *youth culture, subculture, contraculture, visual culture.*

Надійшла до редколегії 10.10.2009 р.

УДК 111.852

К.І. Васильєва

СПЕЦИФІКА РЕЦЕПТИВНОГО ПРОЦЕСУ В УМОВАХ СУЧАСНОЇ ТЕКСТОЦЕНТРИЧНОЇ ПАРАДИГМИ

Трансформація класичних принципів творчого процесу актуалізує переосмислення основ естетичної теорії. Теоретичні пошуки ХХ ст. визначаються утвердженням лінгвістичної парадигми, яка змінює традиційні відносини між текстом і дійсністю. Стаття присячена розкриттю ролі реципієнта в умовах акцентування інтертекстуальної природи мистецтва.

Ключові слова: *Естетика, мистецтво, творчість, текст, рецепція, інтертекстуальність.*

Заперечення головних постулатів міметичної теорії на початку ХХ ст., вже наприкінці століття обертається докорінною трансформацією класичного вигляду мистецького твору. Різноманітність сучасних мистецьких експериментів свідчить про демократизацію художньої творчості, але разом з цим ускладнює процес сприйняття і розуміння її результатів. Збій класичної моделі смислового процесу та руйнування звичних гарантів єдності твору зумовлюють перегляд традиційних уявлень та актуалізують нові дослідження в сфері естетичного сприйняття.

Метою даної статті є розкриття ролі реципієнта в умовах акцентування інтертекстуальної природи мистецтва.

Вперше проблема рецепції (від лат. *reception* – сприйняття, *resipio* – отримую, сприймаю) художнього тексту була визначена ще Аристотелем, в межах класичної німецької філософії розробкою даної тематики займався І.Кант, а нового звучання вона отримала в 60-80-х роках завдяки представникам школи рецептивної естетики (Х.Р.Яусс, П.Шонді, В.Ізер, Р.Варнінг, М.Ріффатер). Зосередившись на процесі творчого сприйняття мистецтва і його соціальному функціонуванні, теоретики даного напрямку намагалися вирішити давнє питання про те, чому один і той самий літературний текст може розумітися зовсім по-різному різними людьми в різний час і яким чином це відбувається.

Спираючись на феноменологічну ідею інтенціональності, рецептивісти проголошують читача, поруч з автором і художнім текстом, повноправним учасником творчого акту. Так, читач постає необхідним джерелом смислотворення, оскільки наповнює художній твір новим змістом, інформацією, знанням, детермінованим його індивідуальною картиною світу. Розглядаючи смисловий зріз художнього тексту, як такий, що проявляє себе лише під час читання, без чого він залишається порожнім, рецептивісти визначають комунікативність як сутнісну особливість мистецтва в цілому.

Не існує “чистого розуміння”, оскільки кожен реципієнт вносить свої знання, уявлення, смисли в твір. Саме тому, художній текст не є деякою застиглою сутністю, а постійним діалогом між автором, споживачем і їх культурними контекстами, картинами світу і саме він сприяє породженню нескінченної кількості інтерпретацій, нових текстів і смислів. “Прекрасні книги написані за деякою подобою до іноземної мови. Під кожним словом кожний з нас розуміє своє або, принаймні, бачить своє, що як правило викривлює смисл до його прямої протилежності. Але в прекрасних книгах прекрасним є будь-яке викривлення смислу” [6,126].

Привносячи в процес художнього сприйняття власну специфіку (психологічну, соціальну, інформаційну і ін.), споживач інформації трансформує в своїй свідомості художню реальність, її персонажів, образ світу в цілому – відображення конкретного історичного часу, оточуючої реальності, світогляду, концепції світорозуміння автора. Згідно з інформаційною теорією, під час такого прийняття свідомість реципієнта наповнює закодована інформація, обробляючи яку, він виокремлює смисли, осягає текст твору і оцінює його. Якщо це буде вже знайома читачу інформація, вона не привнесе нічого нового до вже відомого йому, і саме тому кількість інформації буде мінімальною, або ж навпаки. “Як інваріант смислу художній текст в процесі художнього сприйняття знаходиться в діалогічній взаємодії, художньому спілкуванні з реципієнтом, що жодним чином не збіднює, а лише інформаційно збагачує обох за рахунок оновлення і розкриття нового спектру смислу/знання/інформації” [7,223]. В межах герменевтичної теорії дану особливість репрезентує принцип “кола розуміння”, згідно з яким, будь-яке, навіть вже відоме людині знання, однаковою мірою вносить зміни в її інформаційний запас, оскільки сприяє кращому розумінню вже наявного в неї знання, а в кінцевому рахунку покращує її саморозуміння.

На думку представників інформаційного підходу [7], можна констатувати наступну закономірність – чим більше споживач інформації “прочитав” текстів творів, тим ширше інформаційне поле його культуротексту, за допомогою якого у нього можуть виникати асоціативні текстові, смислові і контекстуальні зв'язки, а також спектр інтерпретацій. Саме тому, багатозначність трактувань повідомлень, які отримує споживач, прямо пропорційні об'єму культурної інформації, якою він володіє.

В межах феноменологічної теорії специфіка індивідуального сприйняття пояснюється через властивість “живої пам’яті”: “...свідомість актуальної теперішності завжди пов’язана із живою пам’яттю про деякі вже минулі факти чи предмети. Це, між іншим, виявляється так: те, що живо пам’ятаємо, як мотив переживання впливає на наше актуальне переживання, тобто на окреслення того, що сприймаємо, хоча не завжди собі усвідомлюємо” [2,146]. Окремим випадком живої пам’яті є, зокрема, утримання в свідомості скороченого сенсу вже прочитаних частин літературного твору. При цьому, сила живої пам’яті залежить від “давнини” прочитаних фрагментів, їх важливості для цілості твору або для читаних у даний момент частин. В кінцевому рахунку, під час читання твору, жива пам’ять може згасати, так, що якісь частини твору зовсім зникають з поля бачення свідомості читача. Саме на основі даної особливості існують значні розбіжності між читачами, які залежать від типу пам’яті читача, і від зовнішніх умов, в яких відбувається читання, і які уможливають читачеві більшу чи меншу сконцентрованість. Але жива пам’ять стосується також і реального світу. Сприйняття художнього твору детермінується також “передбаченнями” реципієнта – безпосередньо присутній фазі твору протиставляються ті його частини, до яких читач ще не дійшов, але читаючи наближається, і саме поява цих частин надає особливого відтінку актуальним подіям твору. Часто митці вдаються до спеціально підготовлених “несподіванок” – коли в тексті зазначається як можливе чи ймовірне те, що потім взагалі не здійснюється і замінюється чимось протилежним. При цьому, досягнення подібних художніх ефектів безпосередньо впливають на естетичну рецепцію твору, оскільки залежать від того, чи читач насправді вловив ці явища несподіванок. Таким чином, застосовуючи гуссерлівську термінологію, можна зазначити, що сприйняття твору постійно оточене подвійним горизонтом конкретизації – 1) вже прочитані частини твору, які переходять у “минуле” твору і 2) ще не читані і до цього моменту невідомі частини. Його існування постійно впливає на читану фазу літературного твору, але разом з тим завдяки йому і вже знайомі і ще не відомі читачу події постають в іншому світлі.

На думку Романа Інгардена, будь-яке сприйняття мистецького твору обов’язково носить пізнавальний характер, при цьому можна виокремити два різні способи такого пізнання – 1) читання, яке стосується окремого літературного твору і пізнання, яке відбувається при цьому читанні і 2) пізнавальна поведінка, спрямована на досягнення своєрідності твору мистецтва взагалі. Проте, не можна спростувати той факт, що між загальним (“ейдетичним” за Гуссерлем) аналізом ідеї літературного твору взагалі і певним читанням якогось окремого твору немає жодного зв’язку.

Згідно з Інгарденом, саме той вигляд твору, який ми отримуємо після читання, є вирішальним для пізнання твору не лише тому, що ми ознайомилися з усіма його частинами, але тому, що тільки тепер ми маємо в полі досвіду їх остаточне впорядкування. Мислитель робить наступний

висновок: той факт, що літературний твір може виявитися тільки у низці послідовних і перехідних виглядів, а не може сприйнятися за раз в одному акті, найліпше доводить те, що літературний твір є трансцендентним до усіх можливих актів перцепції. “Він є тим, на що скеровані наші акти свідомості, що намагаються схопити, у що цілять чи промахуються і що одначе завжди залишається поза цими розмаїтими процесами свідомості” [2,161]. Саме тому, хибними виявляються концепції, згідно з якими літературний твір має міститися у “душі автора” або “у душі читача” як раз і назавжди визначена даність, насправді вже навіть повторне прочитання того самого твору здатне розкрити нові смисли і звучання порівняно з його початковим сприйняттям.

Головною засадою постмодерністської парадигми є відмова від “подвоєння” зовнішнього світу – від мімезису і звернення до сфери свідомого (психіки) і позасвідомого (особливо до масового, колективного). Подібне заперечення зумовлює прилучення постмодерністів не до реальності внутрішнього чи зовнішнього (об’єктивного) світу, а до реальності світу-текстів (світу-знаків), що в свою чергу уможлиблює звільнення від контролю “Трансцендентального Означника” і сприяє відображенню множинності істини. Постмодернізм утверджує новий тип знаку (мистецький принцип) – симулякр, деконоструйований образ з нестійким означаючим, здатний спрямовувати значення до різних означаючих в світі-тексту. Оскільки симулякр є зображенням, яке не має схожості, образ, що не має подоби, копія, оригінал якої ніколи не існував, остільки в постмодерністському художньому просторі ідентичність образу і подоба копії є безглуздістю, і саме тому, завданням реципієнта більше не є пошук відповідника смислу в дійсності, перед ним розгортається гра значень, смисл яких можна віднайти виключно в них самих.

Переосмислення засадничих положень класичної естетичної теорії відбувається в контексті загального зрушення філософських парадигм, відомого в науці як “лінгвістичний поворот”. Усвідомлення визначальної ролі мови не лише як засобу спілкування і взаємодії, але і як в першу чергу універсального способу людського існування (оскільки сприйняття людиною оточуючого світу є мовним за своєю суттю), сприяє переоцінці традиційного категоріального апарату, який фіксував стосунки між людиною і світом. Розвиток ідей представників постструктуралізму зумовлює утвердження лінгвістики в якості “метанауки” та змінюють головний об’єкт її дослідження, ним відтепер виступають не окремі знаки, а конкретні тексти. На відміну від звичного отождоження тексту з писемним твором, теоретики постструктуралізму, критично переосмислюючи класичний категоріальний апарат інтерпретації (авторський задум, біографія, культурна течія, жанр, історична епоха та ін.), надзвичайно розширюють межі текстуальності. В кінцевому рахунку такі межі майже розчиняються в нескінченному дискурсі різнопланових процесів і контекстів, які ніколи не досягають стану завершеного результату, натомість навпаки завжди є відкритими для невпинної гри смислами і значеннями [1].

Обґрунтовуючи тотальний мовний детермінізм, постструктуралісти трансформують класичну схему сприйняття мистецтва як визначення відносин між твором і дійсністю [4]. Насправді, якщо дійсність, яка є головним предметом наслідування і відсилання в літературі не є позамовною за своєю суттю, оскільки вона здобуває власні ознаки лише за допомогою мовно-поняттєвих форм організації досвіду, остільки і традиційна модель мистецтва “текст – дійсність”, замінюється моделлю “текст – текст”, при цьому головним об’єктом реципієнта виступають різноманітні міжтекстові взаємодії. Завдяки спростуванню традиційного змісту принципу репрезентації (“в строгому розумінні, сказати, що картина або дискурс “репрезентує”, означає твердити, що вони малюють або говорять істину про щось репрезентоване” [3,359]), сам текст постає як дещо первинне відносно реальності. Відповідно зазнає змін і техніка читання – завданням реципієнта більше не є пошук відповідника смислу в дійсності, перед ним розгортається текстова гра значень, смисл яких можна віднайти виключно в них самих, та у взаємозв’язках між ними, саме тому читач більше не здійснює сходження до першоджерела, а дозволяє захопити себе нескінченному колообігу текстів.

Усвідомлення того, що смисл будь-якого тексту створюється за його межами у відповідь на інші тексти, порушуючи лінійну послідовність знаків окреслює феномен інтертекстуальності. Хоча подібна властивість володіє універсальним характером, будучи трансцендентальною умовою будь-якого твору, саме в ХХ ст. вона перетворюється на мистецький прийом. До подібного інтертекстуального прочитання підштовхує майже весь досвід мистецтва постмодернізму, яке більше не претендує на відображення внутрішнього світу самототожнього суб’єкта, а навпаки виводить на передній план дискретність і гетерогенність письма. Французька дослідниця феномену інтертекстуальності Наталі П’єге-Гро позначає дану техніку “нарочитий анахронізм” [5,131] – який дозволяє реципієнту змінювати не лише темпоральні межі літературних творів, але і авторську приналежність і головного мовця тексту. Роль, яка відводиться в цьому контексті читачу, особлива, саме від його реакції на збій, неспівмірності, розриви залежить формування смислу твору.

В межах сучасного мистецького простору більшість митців свідомо залучають реципієнтів до співучасті в творчому процесі, при цьому більшість творів побудовано за ігровим принципом, так, що людина-глядач здобуває компетенцію на власний розсуд не лише визначати шлях розгортання смислу твору та його кінцевий вигляд, але і ідентифікувати твір мистецтва як такий чи взагалі відмовляти йому в художній природі. В якості одного з головних творчих принципів, митці-постмодерністи використовують античну формулу пародії, зміст якої полягає в тому, щоб “називати речі протилежними іменами”. Символом постмодерністської іронії постають лапки, які в свою чергу і задають багат шарове прочитання тексту, що свідомо репрезентує собою феномен інтертекстуальності. При цьому безмежну свободу

інтерпретативних стратегій забезпечують – реальна чи умовна наявність лапок, їх розпізнання чи ігнорування читачем, розуміння іронії автора чи побудова власного іронічного ставлення до твору.

Розглянуте з боку читача, явище інтертекстуальності узалежнюється від двох факторів – особистість читача і часова відстань. Якщо автор вибудовує власний текст як деяку впорядкованість і визначеність, то для читача він завжди постає як вихідна багатоманітність, амбівалентність, яку йому ще належить впорядкувати. Можливість розкриття імпліцитної енергії твору залежить від ступеня спільності кодів автора і читача. З метою досягнення розуміння (реалізації комунікативного процесу) автор намагається застосовувати такі смислові елементи, які є відомими обом сторонам, відтак вказуючи на шлях породження смислу тексту. Проте досягнення даного ефекту є обмеженим, оскільки не дивлячись на константний характер тексту, когнітивна система читача постійно змінюється, що породжує небезпеку відсутності точки перетину між кодом автора і читача.

Інтертекстуальність надзвичайно активізує роль читача в формуванні смислу мистецького твору, оскільки вимагає не лише розпізнання міжтекстових посилань в творі, але і вирішення питання стосовно його ідентифікації – продовжувати читання, розглядаючи текстове “відхилення” як органічний елемент синтагматичної будови твору чи порушити початкову лінійність тексту і звернутися до прототексту. Дія механізму інтертекстуальності варіативна за своєю сутністю, саме тому і та роль, якою наділяє читача текст змінюється залежно як від інтертекстуальної стратегії, так і від типу читача. “Він (читач) може стати помічником оповідача чи автора, а може бути залучений і в якості тлумачника, який здатний розгледіти за інакомовленням дійсний смисл, зрозуміти опосередкований спосіб вираження, коли інтертекст використовується в якості маски, яку слід зірвати, чи в якості коду, який потрібно дешифрувати” [5,132].

Функціонування інтертекстуальності в творі не завжди представлена експліцитними формами (лапки, курсив, маркування, згадування назви твору чи ім'я персонажа, що відсилає до конкретного твору та ін.), часто показники інтертекстуальності більш невизначені, а їх розпізнанням слугують суб'єктивні враження – відчуття неоднорідності тексту (порушення лексичної чи стилістичної цілісності). Наявність текстових “аномалій” не завжди відсилає до інтертексту, проте часто свідчить про його наявність. Так, на думку М.Ріфатера, підтвердженням існування міжтекстових посилань в творі може слугувати навіть його “аграматичність” – будь-який текстовий факт, який викликає у читача відчуття порушення якогось правила чи норми, несумісність з контекстом, навіть, якщо його наявність не може бути доведена. Маючи невизначений характер подібна аграматичність може функціонувати на лексичному, синтаксичному чи семантичному рівні, але в будь-якому випадку, вона має підштовхувати читача до пошуку інтертексту, оскільки наділяє його впевненістю в присутності останнього.

Якщо розпізнання інтертексту, як правило, пов'язане з непевним відчуттям, то його ідентифікація потребує деякої ерудованості, яка дозволяє читачу виявити чужорідний елемент в творі і згадати твір, в якому він зустрічав його раніше. Таким чином, найважливішим механізмом ідентифікації інтертексту є пам'ять ("відчуття, що я вже десь це спостерігав" [4]). Невіддільним від ідентифікації міжтекстових слідів є їх інтерпретація, оскільки будь-яка форма інтертекстуальності потребує хоча б мінімального її витлумачення. Не завжди інтерпретація тексту залежить від інтелектуального запасу читача, часто вона детермінується смисловою стратегією самого письма: коли дешифрування інтертексту читачем є умовою витлумачення прихованого смислу твору, або (у випадку наявності епіграфа) умовою надання завершеного вигляду виділеному фрагменту і забезпечення єдності тексту. Як правило, міжтекстові посилання підштовхують читача до розміркування, витлумачення і навіть повторного прочитання твору. Часто інтертекстуальні сліди слугують передбаченню того смислу, який ще належить розкрити читачу, вони стимулюють думку читача, надаючи таємничості твору, розгадати який читач зможе лише після завершення процесу читання. "Представляючи собою складу сукупність зв'язків між текстами, читачами і історією, інтертекстуальність сама варіює параметри свого сприйняття" [5,150].

В кінцевому рахунку розпізнання інтертекстуальності в тексті не завжди вимагає ерудованості читача, це скоріше заклик до співучасті, пропозиція певних смислів, актуалізувати які кожний читач може по-своєму. Інтертекстуальність передбачає образ "здогадливого" читача – здатного розгледіти натяки і "добудувати" смисли, утаємничені в тексті. Іноді знання літературної традиції вимагається інтертекстуальністю не задля засвідчення зразковості того чи іншого мистецького авторитету, а як умова участі в грі, яку пропонує твір. В будь-якому випадку досягнення "насолоти від тексту" залишається необхідним результатом або в зв'язку з розпізнанням натяку автора стосовно гумористичного погляду на певну річ, або як розгортання діалогу з авторським літературним запасом, або завдяки переосмисленню власної індивідуальної пам'яті через нові зв'язки вже відомих і нових творів. Таким чином, хоча проголошення визначальної ролі суб'єкта в формуванні смислу мистецького твору не є новою ідеєю, принциповою новизною володіють завдання, які постають перед реципієнтом сучасних мистецьких практик.

Література

1. Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Французская семиотика от структурализма к постструктурализму / Пер. с фр., составление и вступительная статья Г.К. Косикова. – М.: ИГ "Прогресс", 2000.
2. Ингарден Р. Про пізнавання літературного твору / За ред. Марії Зубрицької // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – 2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2001. – С. 139-161.

3. Кенінг Пітер. Репрезентація // Енциклопедія постмодернізму. – К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2003. – 503 с.
4. Ніч Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство / Переклад з польської Олена Галета. – Львів: Літопис, 2007. – 316 с.
5. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – 240 с.
6. Пруст М. Заметки о литературе и критике // Против Сент-Бева: Статьи и эссе / Пер. с франц. Т.В.Чугуновой; Вступ. ст. А.Д.Михайлова; Комментар. О.В. Смолицкой, Т.В.Чугуновой. – М.: ЧеРо, 1999. – 224 с.
7. Суминова Т.Н. Художественная культура как информационная система (мировоззренческие и теоретические основания). М.: Академический прехт, 2006. – 383 с.

Аннотація. *Е.И. Васильева. Специфика рецептивного процесса в условиях современной текстоцентрической парадигмы.*

Трансформація класических принципів творческогo процесa актуалізує переосмислення основ естетическої теорії. Теоретическі поіски ХХ ст. определяються утвердженням лінгвістическої парадигми, котора ізмєняє традиційні відносини між текстом і дійсністью. Стаття посвячена раскрытию ролі реципієнта в условиях акцентирования интертекстуальной природы искусства.

Ключевые слова: *эстетика, искусство, творчество, текст, рецепция, интертекстуальность.*

Annotation. *K.I. Vasylyeva. The specific character of receptive process under conditions of modern text-central paradigm.*

Transformation of the classical principles of the creative process actualizes rethinking the foundations of aesthetic theory. Theoretical search of XX-th century are determined by the approval of the linguistic paradigm, which changes the traditional relationship between text and reality. This paper is devoted to disclosing the role of the recipient in circumstances where the intertextual nature of art is emphasized.

Keywords: *aesthetics, art, creation, text, reception, intertextuality.*

Надійшла до редколегії 08.10.2009 р.

УДК: 177.72

І.Ю. Максимова

ВІЗУАЛІЗАЦІЯ «Я – ТИ» ВІДНОШЕННЯ У ТРАДИЦІЇ ХРИСТІЯНСЬКОЇ СПОВІДІ

Стаття присвячена проблемам візуалізації сповідальної традиції у католицизмі та православ'ї. Візуалізація розглядається як необхідна передумова входження у діалогічний простір „Я – Ти” відношення, де Я,