

УДК 792.2 (546.37)

Жукова Н. А.

«ЕЛІТАРНЕ» В ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

У статті досліджено специфіку «елітарного» в постмодерністській культурі. Проаналізовано перформанс як зразок «незображуваного» в сучасній творчості, обґрунтовано твердження про те, що перформансні акції не є художньою творчістю, а «елітарне» в постмодерністському мистецтві виявляється в «відкритому тексті», який передбачає «відкрити інтерпретацію» і компетентного реципієнта.

Ключові слова: *постмодернізм, «елітарне», перформанс, «відкритий текст».*

В статье исследуется специфика «элитарного» в постмодернистской культуре. Анализируется перформанс как образец «неизображаемого» в современном творчестве, обосновывается утверждение о том, что перформансные акции не являются художественным творчеством, а «элитарное» в постмодернистском искусстве проявляется в «открытом тексте», который предполагает «открытую интерпретацию» и компетентного реципиента.

Ключевые слова: *постмодернизм, «элитарное», перформанс, «открытый текст».*

In the article the specific of «elite» in the culture of postmodernism is studied. Performance is analyzed as a standard in modern creation, it becomes firmly established that actions of performance are not artistic creation, the «elite» takes place in the art of postmodernism in a «plaintext», a «plaintext» needs the «opened interpretation» and competent recipient.

Keywords: *postmodernism, «elite», performance, «plaintext».*

Постмодернізм - специфічна система світосприйняття та світовідчуття, яка створює власну особливу модель світу, нову мову мистецтва, деформує традиційні принципи культуротворчої діяльності, – аналізується в багатьох працях західноєвропейських (Р. Барт, Ж. Дельоз, Ж.-Ф. Ліотар, М. Фуко, Ж. Бодрійяр, Ю. Габермас, Ж. Дерріда, Ф. Гваттарі, Р. Рорті, У. Еко, Ю. Крістева та ін.), російських (В. Арсланов, В. Діанова, Н. Малишевська та ін.) та вітчизняних (Т. Гуменюк, Л. Кияновська, В. Личкова, О. Оніщенко, О. Петрова та ін.) теоретиків різних поколінь. Проте питання місця «елітарного» в постмодерністській культурі, зокрема в мистецтві, практично не порушувалося. На нашу ж думку, цю проблему слід враховувати в контексті постмодернізму.

Більшість дослідників постмодернізму схиляються до того, що постмодернізм виник спочатку в руслі художньої культури як реакція на елітарність, притаманну більшості форм модернізму, і згодом поширився на інші сфери. Так, відомий італійський теоретик і письменник У. Еко зауважив, що постмодернізм – це своєрідна відповідь модернізму, адже «настав момент, коли модернізму далі рухатися нема куди, оскільки він руйнує образ, заперечує його, доходить до абстракції, до безобразності, до чистого полотна, до дірки в полотні, але оскільки минуле неможливо знищити, то його треба переосмислити» [8, с 101–102].

Постмодерністська ідея демократизації культури, відмова від трансцендентних

ідеалів сприяли пошуку нових засобів виразності та вираження в художній творчості й одночасно уніфікації соціальних адресатів. Якщо перше – це шлях будь-якої «нової» доби в мистецтві, що, як правило, породжує «нове мистецтво», то друге (уніфікація соціальних адресатів) – це шлях до кітчю або (в кращому випадку) «елітарного кітчю». Зразком «елітарного кітчю» може слугувати так зване «подвійне кодування» – одночасно апеляція і до маси, і до професіоналів у межах одного твору, яке спостерігається майже у всіх романах У. Еко.

Слід зазначити, що ступінь відмови від культури модернізму у теоретиків різний: від категоричного заперечення модерністських цінностей до пошуку способів їх переосмислення. Найбільш радикальною, на наш погляд, є позиція американського історика Р. Гріффіна, який наголошує на тому, що продовження модернізму несе з собою загрозу життю людства і тому воно (людство) повинно вийти за межі модернізму. В роботі «Модернізм і фашизм» теоретик розглядає фашизм як політичний варіант модернізму, стверджуючи, що «цей специфічний вид революційного проекту з перетворення соціуму міг виникнути тільки в перші десятиліття ХХ століття в суспільстві, насиченому модерністськими метанарративами культурного оновлення, які зумовили виникнення незліченної безлічі ініціатив» [2].

Американський літературний критик та філософ Ф. Джеймісон у роботі «Постмодернізм або логіка культури пізнього капіталізму» зауважує, що постмодернізм є продовженням модернізму. Інтерпретуючи постмодернізм як наслідок пізньокапіталістичного розвитку, теоретик виявляє його (постмодернізму) особливості, розробляючи при цьому концепцію пастиша. На думку автора, і пастиш, і пародія містять у собі імітацію або мімікрію інших стилів, адже «модерністська естетика пов'язана з концепцією унікального самозвеличення й приватної ідентичності, унікальної персони й індивідуальності, які, як очікується, повинні генерувати своє власне унікальне бачення світу і виконувати свій власний унікальний, пізнаваний стиль» [4]. Але в постмодернізмі відбулася «смерть суб'єкта» або, простіше кажучи, кінець індивідуалізму як такого, а «художники наших днів більше не здатні винаходити нові стилі, оскільки ці останні вже були винайдені; можливе лише обмежене число комбінацій; найбільш унікальні з них вже були продумані» [4], тому постмодерністському мистецтву, за логікою Ф. Джеймісона, нічого не залишається, крім того що пародіювати старе. Але, як слушно відзначає теоретик, ефект пародії - не важливо злої або доброзичливої - полягає в тому, щоб висміяти особливості стилістичних маньєризмів, їх ексцесивність і ексцентричність порівняно з тим, як люди зазвичай говорять або пишуть. Отже, десь по той бік будь-якої пародії залишається загальне відчуття, що існує якась мовна норма, через контраст з якою можна «передражнювати» великих модерністів. Ф. Джеймісон урешті-решт зауважує, що на відміну від пародії, яка завжди має сатиричний імпульс, пастиш – «це пуста пародія», яка втратила почуття гумору.

Слід зазначити, що постмодернізм імітує, переосмислює, експлуатує, запозичує і в домодерністських культур. Звідси й поява нових прийомів у художній творчості, зокрема таких, як «інтертекстуальність», «citaції», «нонселекція» та ін., які склались та знайшли своє теоретичне обґрунтування в концепціях Р. Барта та Ю. Крістєвої.

Ідея використання форм, які вже існували в художній творчості, ставить митця, на думку Ж.-Ф. Ліотара, у положення філософа, який винаходить нові правила гри. В роботі «Постмодерністській стан: доповідь про знання» французький філософ, сумніваючись в ідеї прогресивного розвитку раціональності та свободи, відзначив, що періодично людство робить кроки назад, що має безпосереднє відбиття в мистецтві. Так, постмодернізм в архітектурі характеризує наявність цитат-елементів, що були запозичені в попередніх стилях, як класичних, так і сучасних.

Неважко помітити, що ці ознаки притаманні всім видам мистецтва. Тотальне цитування в постмодернізмі викриває одну з суттєвих настанов сучасного суспільства. Цивілізація, що породила засоби масової комунікації, які проникають всюди, зробивши споживача телевізійної та комп'ютерної продукції різнобічно інформованим, привчила сприймати поточні події не в їхній безпосередній іпостасі (це й неможливо в більшості ситуацій), а через репродукцію, тобто через телевізійну картинку. В цьому разі постмодерн проявляється у віртуальній формі реальності як наслідок інформаційних технологій. Цитата в постмодерністському світосприйнятті – мова реальності, а потім уже реальна мова мистецтва, а не примха митця.

Інший фактор, який сприяє широкому розповсюдженню постмодернізму, пояснюється тим, що він включається в більш широке філософське поняття, що виникло наприкінці другого тисячоліття, коли говорити про кінець світу – мовітон, а про кінець історії (поняття постісторія) – загальноприйнято. За Ж.-Ф. Ліотаром, протягом багатьох століть різні дискурсивні настанови мирно співіснували, але тепер настав час нового дискурсу – «дискурсу легітимації», якому притаманна впевненість у власній істинності і в тому, що світ може бути описаний деякою універсальною мовою, через що ця мова має право диктувати свою волю. Впевненість у власній істинності «тягне» за собою впевненість у справедливості своїх прагнень та в їх благодетельності для тих, хто з тих чи інших причин не може або не хоче вписуватися в цей дискурс. Постмодернізм, на думку французького теоретика, починається там, де зникає довіра до тотальних засобів висловлювання, і саме тоді людство усвідомлює неможливість універсальної мови.

Своєрідним продовженням теорії Ж.-Ф. Ліотара є концепція вітчизняного дослідника Л. Іоніна, який пропонує трактувати постмодерн як віддзеркалення повороту в ментальному кліматі епохи, де немає відмінності та ієрархії між раціональним і ірраціональним, а міф, як і магія, претендують на рівноправне існування з наукою. Як підтвердження цієї гіпотези автор звертається до ключових характеристик сучасного суспільства: моделювання ситуації і спроба прогнозувати майбутнє на основі створених людиною моделей, автоматизація процесів, глобалізація, яка тягне за собою уніфікацію та стандартизацію, широке розповсюдження утопічного мислення, однією з форм якої виступає модерністська утопія.

Постмодерністський світогляд та світовідчуття знайшли своє наочне втілення в художній творчості: з одного боку, мистецтво стало генератором багатьох постмодерністських ідей, а з іншого - формою кодування, трансляції та маніфестації цих ідей.

Український естетик Т. Гуменюк у статті «Постмодерний дискурс „відсутності”» з притаманною їй поетичністю розкриває сутність постмодернізму так: «Постмодерн не відчуває і не демонструє жодної ностальгії щодо „незображуваного”, вважаючи ці категорії притаманними літературі та мистецтву модернізму; він не пропонує лише втіх або задоволення, зображуючи „незображуване”; він поєднує насолоду і біль: насолоду в тому, що розсудок може (і має) уникати й виходити за репрезентативні рамки, біль від того, що уявність або відчуття ніколи не збіжаться з концепцією; ...постмодернізм шукає нових можливостей зображення, щоб сильніше підкреслити саме елемент „незображуваності”; ...з одного боку, це робота в напрямку пошуку нових мистецьких ходів і нових правил прочитання, з іншого, ...це особлива сконцентрованість і зацікавленість у часовому вимірі; ...роботи, і тексти позбавлені статусу мистецького твору, і відтак можливості комунікувати щось на універсальних засадах» [3, с. 75].

Наведемо приклад такого «незображуваного», яке, на думку Т. Гуменюк, поєднує «біль та насолоду», - перформанс. Закономірно постає запитання: чи є перформанси мистецтвом?

Перформанс – це подія, дія, процес, де митець використовує своє тіло, тіло своїх колег, костюми, речі та оточення, намагаючись надати кожному жесту, положенням у просторі, контактам із середовищем символіко-ритуального характеру. Незважаючи на деяку театральність, суттєвою рисою перформансів є те, що їх учасники нікого не зображують, нічого не грають, вони використовують ті чи інші технічні засоби заради досягнення символізації того чи іншого поняття. Перформанс є реальною дією, а межі, що відокремлюють його від повсякденного життя, доволі розмиті. Він увібрав в себе есенції із різних видів мистецтв: пантоміми, музики, поезії, живопису.

Наприкінці 60-х років ХХ століття радянські художники Ф. Інфанте та Н. Горюнова починають займатися перформансами - так званими «спонтанними іграми», які стали свого роду декларацією просторових концепцій. Як стверджує Ф. Інфанте в роботі «Про свою концепцію артефакту», перші акції відбувалися як ритуальні дійства: з яскравими костюмами, з крижаними замками, із свічками. Акції були розраховані на декількох людей і мали характер тренінгів. Митець утілював перформанси, як він вважав, для створення особливих просторових ситуацій, у яких глядач відчуває себе якщо не учасником, то свідком.

«Спонтанні ігри на природі» мають своїм результатом не тільки артефакт (як називають результати своєї творчості Ф. Інфанте та Н. Горюнова), задокументований на фотографії, але і довгий підготовчий процес для втілення цього акту, який часто-густо фіксувався на фото- або кіноплівці. При цьому артефакт не є фотографічним відтворенням штучно симульованого колажу або монтажу, він обов'язково фіксує реальні інсталяції, що мали місце в реальному просторі та часі.

Штучні об'єкти в роботах Ф. Інфанте завжди мають чітко вивіренні геометричні форми на протигагу формам природним. Митець використовує першоформу – квадрат, який (згідно з супрематизмом) нагадує про вищу гармонію, та круг, хрест, трапецію і лінію, які, переходячи з роботи в роботу, також приймають «різні стани» і нібито виражають різні відчуття. Для К. Малевича, як відомо, форма квадрата стала

елементом вираження не тільки відчуттів живописних, але й таких, як, наприклад, відчуття пустелі, спокою, динаміки, містичних, готичних тощо [6, с. 362]. Ф. Інфанте наслідує принципи К. Малевича, занурюючи свої артефакти в різні середовища і створюючи відповідну відчуттям атмосферу: пустелі, спокою води.

У 1975 році художники М. Рошаль, В. Скерсіс та Г. Донської організували групу «Гніздо», яка отримала свою назву за назвою перформансу, протягом якого учасники акції сиділи у великому гнізді на виставці неофіційного мистецтва, яка проходила на території ВДНХ у павільйоні «Культура». На гнізді була прикріплена табличка з надписом: «Тихо, іде експеримент!». Використання типового радянського формулювання дозволяло розглядати цю акцію як нібито пародійно-абсурдний жест.

У перформансі традиційна предметність мистецтва розчиняється в діях учасників акції, поступаючись місцем самодостатньому художньому жесту. Для перформансу була і є актуальною ідея дематеріалізації мистецтва, коли увага зміщується з пластичної форми на сам процес функціонування, на процес виникнення смислу у творі мистецтва. Правда, важко назвати твором мистецтва те, що до мистецтва ніякого стосунку не має. Безумовно, можна перформанси назвати певними винаходами, проте винахід – не синонім відкриття, творчості, уяви. Стосовно естетичної сфери такі винаходи – знищення на практиці таких понять, як спадщина, надбання, традиція, канон, художній образ. Перформанси, на наш погляд, – це метамова банальності.

Відзначимо, що риси, притаманні постмодерністському мистецтву, характеризують не стільки саме його, скільки виражають загальну культурну парадигму сучасності, зокрема невизначеність, відкритість, незакінченість, фрагментарність, тяжіння до деконструкції, колажність, цитатність, відмову від канонів, від авторитетів, іронічність як форму руйнування за відсутності самоіронії, багаторівневе тлумачення, маргінальність, іманентність, що перетворює культурну діяльність на інтелектуальну гру, звернення до матеріальності, девальвацію естетичної цінності, ідею штучної краси, що нівелює опозицію природне – штучне і наполягає на нарочитій ненатуральності, не-імітації природи як еталону. Це не повний перелік основних характеристик постмодерністського мистецтва.

Естетика сучасного мистецтва пов'язана з обов'язковою нудьгою, з відчуттям втраченого часу, з меланхолією. Рух у сучасному мистецтві спрямований у більшості випадків не в майбутнє, а в минуле. Цитування, сімулякри – це не просто терміни сучасного мистецтва, це його сутність, оскільки воно, більшою чи меншою мірою, у формі кітч, запозичує всі форми близького або далекого минулого, а також форми сучасні. Якщо ідеалом модернізму була свобода самовираження художника, а контркультури – свобода від культурних норм, розчинення мистецтва в житті, креативність будь-якого індивіда, то суб'єкт постмодернізму, що переконався в непрозорості й хаотичності технізованого світу, що оточує його, віддає перевагу над індивідуальною свободою можливості маніпуляції чужими художніми кодами.

Необхідно зазначити, що далеко не всі сучасні теоретики висловлюють позитивне ставлення до запозичень та постмодерністських новацій. Так, відомий французький філософ Ж. Бодрійяр різко критикує сучасну культуру, зокрема в роботі

«Відвертість зла», оцінюючи її як стан симуляції, у якому ми «приречені перегравати всі сценарії саме тому, що вони вже були колись зіграні – не важливо реально чи потенційно. ... Ми живемо серед безлічі репродукцій ідеалів, фантазій, образів, мрій, оригінали яких залишилися позаду» [1, с. 158]. Теоретик відзначає, що сучасна культура перенасичена, що багато культурних явищ перебувають у стані трансу, звідси відповідні назви розділів його книги: «Трансестетика», «Транссексуальність», «Трансекономіка». Дослідник наголошує, що сучасна культура недолуга, що людство не здатне знайти позитивний імпульс у своєму розвитку. Безсилля в створенні нових форм - це, за Ж. Бодрійяром, показник загибелі мистецтва, яке скоро зникне, залишивши після себе «музей фальшивого мистецтва і поступившись місцем рекламі» [1, с. 158].

Слід зазначити, що є ще один аспект сучасного мистецтва: його занурення в сферу гіпертехнічності, гіперафективності, гіпернаглядності. Звідси образ перестає бути образом, втрачає силу ілюзії. Ми маємо на увазі те, що сенс образу складається з абстрагування від тримірного світу та переходить у двомірний, за рахунок чого народжується ілюзія. В сучасному мистецтві ввійти в образ примушує віртуальність (за термінологією Л. Фідлера, не розрізнення в постмодерністській свідомості «естетичного» та «метафізичного»), створюючи підробку реальності в трьох вимірах, навіть додаючи до реальності четвертий вимір, перетворюючи її тим самим в гіперреальність, знищуючи ілюзію.

Показовою в цьому контексті є позиція німецького теоретика П. Козловські, який на відміну від більшості дослідників постмодернізму бачить у цій віртуальності позитивний момент, а саме здатність мистецтва підкреслити матеріальність вигаданого. Така матеріальність, на думку П. Козловські, може протистояти симуляції, оскільки саме віртуальне мистецтво, яке сприймається чуттєво, має ауру неповторності, неімітованості й до того ж є ще й таким, що не підлягає тиражуванню. Важко погодитися з позицією німецького філософа, хоча, напевно, саме в цьому контексті можна пояснити виникнення таких, так би мовити, мистецтв, як перформанс та бодіблдинг.

Правда, слід сказати, що концепція П. Козловські не зовсім зрозуміла, адже він – «філософ християнської орієнтації» [5, с. 358], і підкреслює велике значення релігії, яка проявляє в культурі, як стверджує теоретик, якості стабільності та універсальності. Розмірковуючи про істину та сутність людини, автор занурюється у сферу релігії. Розуміючи постмодерн як критику та подолання філософії історії доби модерну, теоретик проголошує еру постмодерну як таку, що закликає відновити історичність людини у своїх правах, відродити «еру повернення до християнсько-іудейського еону історичності» [5, с. 358].

Таке бажання теоретика можна пояснити та зрозуміти, адже культура постмодернізму сприяє і навіть підтримує та заохочує естетизацію зла, яка може існувати за умов руйнування релігійних традицій, відродження атеїстичного начала, коли культура прагне свободи та різноманітності, які, у свою чергу, часто-густо призводять до свавілля та хаосу. Якщо згідно з романтичною концепцією мистецтва твори митців та письменників – це вища реальність, яка підноситься над

повсякденним світом, то в другій половині ХХ століття оперувати колишніми поняттями культури стає не можливо, адже відсутність смислового навантаження компенсується новизною ідеї. Правда, якщо речі називати своїми іменами, то «новизна ідеї» – це підміна понять, а насправді, це просто відсутність образу. Звідси уорхолівські консервні банки, концептуальне мистецтво і т. ін., у яких зміст теж не є обов'язковим, так само як і реакція реципієнта.

Зазначимо, що реакція реципієнта не була важливою і для прихильників «мистецтва для мистецтва», проте естетичний шок (який отримували глядачі від їх творчості) та шок нерозуміння або огиди – це зовсім різні реакції. Правда, не можна скидати з рахунків і той факт, що сучасне мистецтво на місце зруйнованих цінностей пропонує інші, свої власні, утверджуючи суб'єктивне право художника творити за своїми правилами, згідно з особистісною волею і світобаченням. Художник-постмодерніст натхненний творчим поривом і ще більше самим собою як людиною іншої, не-буденної природи, а його мистецтво пропонує реципієнтові звільнитися від автоматизму сприйняття. Сильного емоційного потрясіння, як правило, не відбувається, адже і форма, точніше її відверта деформація, і шокуючий зміст з розтабуванням всіх табу викликає огиду. Напевно, якщо вірити сучасним критикам, читаючи їхні відгуки на ті чи інші мистецькі події, можна «дійти» катарсису і від шоку, хоча важко собі уявити катарсичний стан від споглядання гори сміття, утилю, які голосно називають інсталяціями.

Наразі, повертаючись до ідеї «звільнення від автоматизму сприйняття», зазначимо, що вона, на наш погляд, тісно переплітається з так званим «подвійним кодуванням» - апеляцією в межах одного твору як до масового реципієнта (профана), так і до професіонала¹. Текст сучасного твору містить велику кількість потенційних значень, але жодне з них не може бути домінантним, оскільки він (текст) лише представляє поле можливостей, актуалізація яких залежить від інтерпретативної стратегії реципієнта. На цю проблему першим звернув увагу італійський теоретик і письменник У. Еко, який у роботі «Відкритий твір» проаналізував, як «поводиться» мистецтво перед обличчям виклику, який кидає Випадковість, Невизначеність, Вірогідність, Двозначність, Багатозначність. Теоретик обґрунтовує необхідність введення поняття «відкритий твір», яке має бути застосовне до мистецтва, яке, на думку теоретика, має бути відкритим у своєму підході до світу, якщо має намір відповідати його запитам. Мається на увазі те, що створюючи той чи інший текст, його автор застосовує низку кодів, які приписують використовуваним виразам певний зміст, при цьому сам автор повинен виходити з того, що комплекс кодів, які він застосовує, такий само, як і у потенційного реципієнта. Тобто автор повинен уявляти собі, так би мовити, модель можливого реципієнта, який зможе зрозуміти, а точніше інтерпретувати текст, який пропонує автор, саме так, як автор і замислював. У такому випадку, як слушно зауважує У. Еко, «процес інтерпретації – не випадковий процес, незалежний від тексту як такого, а структурний елемент процесу породження самого

¹ У цьому випадку: реципієнт, спроможний досягнути елітарне мистецтво, тобто таке мистецтво, яке вимагає утримання, суміщення в пам'яті багатьох асоціацій, тонкої символіки, нюансування, знання філософії, історії, історії культури і т. ін.

цього тексту» [9, с. 22]. Тобто для «Улісса» Дж. Джойса потрібний «хороший читач», зауважує теоретик, інакше «„Улісс” qua „Улісс” не відбудеться» [9, с. 22].

У. Еко підкреслює, що для «закритого тексту», тобто спрямованого на визначену реакцію більш-менш визначеного кола реципієнтів, так би мовити, помилкова інтерпретація не важлива, вона не відіграє суттєвої ролі й не зруйнує змісту тексту. Письменник наводить, на наш погляд, досить показовий приклад – детективні романи Р. Стаута, зауважуючи, що «можна - з франтівства - тлумачити стосунки між Ніро Вульфом і Арчі Гудвіном як варіацію міфу про Едіпа, і це не зруйнує наративного всесвіту Рекса Стаута. З іншого боку, можна з дурості прочитати „Процес” Кафки як тривіальний кримінальний роман, але текст при цьому нівелюється» [9, с. 22].

Таким чином, «відкриті» твори запрошують адресата створювати твір разом з його автором. Вони відкриті для постійного породження нових внутрішніх взаємозв'язків, які адресат повинен відкривати й вибирати сам у процесі свого сприйняття всієї сукупності стимул-реакцій, що поступають. Ідея «відкритості» твору мистецтва У. Еко використовує для пояснення радикальної відмінності класичного мистецтва від сучасного. Традиційне, або класичне, мистецтво було «недвозначним», воно могло запропонувати реципієнтові декілька можливих відповідей, але його характер спрямовує нас у русло цих відповідей. Проте навіть поверхневий екскурс в історію мистецтва показує, що аспекти «відкритості» спостерігалися і в попередні епохи. Так, наприклад, на думку У. Еко, мистецтво бароко можна розглядати як «першу ясну маніфестацію сучасної культури і чутливості», бо вперше за довгий час людина насмільюється порушувати канони авторських відповідей, виявляючи світ у флюїдному стані [9, с. 92].

Більш-менш усвідомлена поетика «відкритого твору» виявляється у французькому символізмі ХІХ столітті, який прагнув створити ауру невизначеності та розтягнути в часі процес збагнення сенсу твору. Проте в справжньому сенсі поетику «відкритості» можна знайти лише в творах авангардистів ХХ століття, де тексти містять величезну кількість потенційних значень, але жодне з них не є домінантним. Текст представляє реципієнтові поле можливостей, актуалізація яких обумовлена тією інтерпретацією, якій він віддасть перевагу. Реципієнт (або виконавець) стає співучасником творчого процесу: від його рівня інтелекту, володіння мовою і культурного кругозору залежить доля твору. Найбільш екстремальної форми ця співпраця набуває у творах, які У. Еко називає твором-у-русі (work-in-movement). Ці тексти є відкритими, незавершеними в буквальному розумінні, як, наприклад, музика К. Штокхаузена, А. Пуссера, Л. Беріо, Е. Денисова.

На думку У. Еко, загальним у них є те, що митець абсолютно цілеспрямовано залишає свій твір фізично незавершеним, покладаючись на інтерпретатора, і ніхто в цьому випадку не може передбачити, який буде кінцевий результат. Однак той зміст, який італійський теоретик вкладає в поняття «відкритий твір», передбачає, що витвір мистецтва повинен являти собою закінчену й закриту форму, відкритість якої визначається нескінченністю інтерпретацій. Він підкреслює, що існує відмінність між свободою інтерпретативних виборів, гарантованою цілеспрямованою стратегією відкритості, і свободою, яку реципієнт знаходить, користуючись текстом як стимул-

реакцією для своєї творчості.

Слід зазначити, що дослідження в царині текстуального аналізу, так би мовити, збили його теоретиків з пантелику в пошуку орієнтирів на правомірність тієї або іншої інтерпретації. Так, А. Усманова зауважує, що «первинний ентузіазм з приводу нескінченності текстуального сенсу змінився певним песимізмом літературознавців і філософів, бо під загрозою виявилася сама вихідна причина існування всіх тих теорій інтерпретації, легітимною метою яких завжди була проблема пошуку сенсу тексту, що вивчався» [7, с. 172]. Наслідком підвищеного інтересу до інтерпретатора та контексту рецепції стала парадоксальність ситуації: ні автор, ні текст не в змозі контролювати всі можливі інтерпретації. Суть проблеми лаконічно сформулював відомий французький теоретик Ц. Тодоров: «Текст – це всього-на-всього пікнік, на який автор приносить слова, а читачі – сенс».

Незважаючи на суперечливе ставлення до сенсу «відкритої інтерпретації», на наш погляд, можна стверджувати, що можливість та, головне, спроможність здійснювати «відкриту інтерпретацію» «відкритого тексту» є показником елітарного реципієнта. Так само як і добре організований текст, який передбачає певного типу компетенцію реципієнта, сам сприяє створенню власними текстовими засобами, необхідної компетенції, що у свою чергу теж є показником елітарного.

Література:

1. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла / Ж. Бодрийяр ; [пер. Л. Любарской, Е. Марковской]. – М. : Добросвет, 2000 – 259 с.
2. Гриффин Р. Модернизм и фашизм. Введение: Aufbruch [Электронный ресурс] / Р. Гриффин ; пер. с англ. А. Шеховцов. – Режим доступа: http://www.shekhovtsov.org/translations/Griffin-Modernism_and_Fascism-Aufbruch.html
3. Гуменюк Т. К. Постмодерний дискурс «відсутності» / Т. Гуменюк // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : зб. наук праць. – К. : Вид. Центр КДПУ, 2000. – С. 75–81.
4. Джеймисон Ф. Постмодернизм и общество потребления [Электронный ресурс] / Ф. Джеймисон. – Режим доступа: www.ruthenia-logos.com/number2000_4.10.htm
5. Дианова В. М. Постмодернистская ситуация в культуре XX века / В. М. Дианова // Философия культуры. Становление и развитие. – СПб. : Лань, 1998 – С. 351–362.
6. Малевич К. Собрание починений : в пяти томах / К. Малевич ; [вступ. статья, коммент. и примеч. А. С. Шатских]. – М. : Гилея, 2000 – Т. 3: Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой. С приложением писем К. С. Малевича к М. О. Гершензону (1918–1924) – 390 с.
7. Усманова А. Р. Читатель / А. Р. Усманова // Социология : энциклопедия / сост. А. А. Грицанов, В. Л. Абушенко, Г. М. Евелькин и др. – Мн. : Книжный Дом, 2003. – 172 с.
8. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко // Иностранная литература. – 1988. – № 10. – С. 101–102.
9. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / У. Эко ; [пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного]. – СПб. : Симпозиум, 2005. – 502 с.