

DOI: 10.18523/2617-8907.2024.7.155-163

УДК 008:7.072.3:17.022

## Надія Тимчук

Кандидатка культурології,

завідувачка кафедри культурології факультету гуманітарних наук,

Національний університет «Києво-Могилянська академія» (НаУКМА), Київ, Україна

<https://orcid.org/0000-0003-3250-6228>

e-mail: n.pavlichenko@ukma.edu.ua

## Перцепція образотворчого мистецтва: від традиційних підходів XIX століття до сучасності

*Статтю присвячено проблемі трансформації сприйняття образотворчого мистецтва в різні епохи. Низка ключових для XIX століття методів дослідження зображувального мистецтва спиралась на принцип читання та інтерпретації інформації, зафіксованої у вигляді візуального зображення (образу). Перехід у 1990-х роках від лінгвістичного до візуального повороту у філософських і культурологічних студіях по-новому поставив проблему сприйняття мистецтва, зробивши центральною дослідницькою перспективою проблему перцепції (тобто сенсорного, фізичного сприйняття твору), а також аперцепції (перцепції, супроводжуваної усвідомленням). У статті також розглянуто роль постатей автора і читача/глядача твору мистецтва, які створюють середовище унікальної за своєю природою комунікації. Досліджено проблему символічної цінності твору образотворчого мистецтва.*

**Ключові слова:** культура, мистецька практика, образотворче мистецтво, візуальна культура, культурні проблеми, семіотика, образність, методи мистецтвознавства, іконологія, іконографія, зорова кінестезія, перцепція, аперцепція, автор, символічна цінність.

*Постановка проблеми.* Дослідження мистецької теорії та практики є невідокремною частиною сучасної культурології. І на відміну від мистецтвознавства, що виходить передовсім від мистецького об'єкта і постаті мистця, культурологічний підхід спирається на причинно-наслідкові зв'язки, спроби виявлення механізмів і визначення ознак. Тож метою цієї статті є огляд окремих підходів (формального методу, структурно-семіотичного аналізу, іконографії, іконології, візуальних досліджень) до сприйняття образотворчого мистецтва задля більшого розуміння його ролі та функції в сучасній культурі.

*Стан наукової розробки проблеми.* Дослідження сприйняття мистецтва і визначення його місця в системі культури головним чином

стосується його історії та теорії, огляд розвитку яких викладено, зокрема, в історіографії історії мистецтва Ж. Базена (1901–1990) та К. Вуда (1961 р. н.). Історію мистецтва можна простежити від компілятивних трактатів Дж. Вазарі (1511–1574) та К. ван Мандера (1548–1606), через висвітлення культурного значення античного мистецтва Й. Вінкельманном (1717–1768), тези філософа Г. Гегеля (1770–1831) про значення мистецтва у світовій історії до теорій Алоїза Ріглія (1858–1905), що підштовхнули до комплексного методу дослідження історії мистецтва у XX столітті. Огляди історії мистецтва ставали дедалі розлогішими, і сучасні праці Е. Гомбріха (1909–2001), Р. Краусс (1941 р. н.), С. Фартінга (1950 р. н.), В. Гомперца (1965 р. н.) є науковими

бестселерами. Теорія мистецтва розвивалась паралельно зі зростанням зацікавленості в його історії, але набула самостійного значення в працях А. Варбурга (1866–1929), що дали поштовх до подальшого розроблення іконології в теоріях Е. Панофскі (1892–1968). Велике значення мали також теоретичні праці митців-практиків, як-от В. Кандинський (1866–1944), Й. Іттен (1888–1967), О. Богомазов (1880–1930). Візуальну культуру, що набуває особливої актуальності в сучасну добу, досліджують Р. Арнхейм, К. Батаєва, А. Бойлен, О. Брюховецька, А. Гаскелл. Питанням бачення або сприйняття мистецтва спеціально присвячені роботи Дж. Берджера, Дж. Гібсона та Дж. Керрі.

*Виклад основного матеріалу.* Найпоширеніше визначення образотворчого мистецтва розглядає цей феномен як специфічний вид людської діяльності, що має на меті відображення певного явища – реальності, ідеї – у конкретно-чуттєвому образі, взаємодія з яким передбачає естетичне сприйняття. Філософ Мартін Гайдеггер (1889–1976) стверджував: «“Мистецтво” вважається “вираженням” “життя” і цінується залежно від того, якою мірою йому вдається бути таким вираженням» (Heidegger 2006, 26). Більш конкретно визначення феномену мистецтва намагалася дати не одна теоретична праця і дискусія.

Дослідниця Алексіс Бойлен наголошує на кількох важливих аспектах. По-перше, в Західній Європі сама концепція мистецтва розвивалась саме як культурний конструкт, паралельно за процесами становлення ідеї національної держави, розвитком капіталізму і посиленням ролі людської індивідуальності в суспільній свідомості. Тож творами мистецтва називали певні візуальні об'єкти, які такими спершу визначали соціальні еліти, а згодом – спільнота експертів (мистецтвознавців). По-друге, через мистецтво відбувалась демонстрація культури, а саме воно було інструментом передачі суспільно значущих ідей і цінностей (Бойлен 2021, 42–3, 67). Професор історії культури Гарвардського університету Айвен Гаскелл світ мистецтва називає «позірно полієрархічним», оскільки «він діє як складна система з численними взаємозалежностями» (Гаскелл 2010, 222). Йдеться про конструкт, який охоплює інституції в галузі мистецької і мистецтвознавчої освіти, заклади, які опікуються культурною спадщиною, комерційні структури на кшталт артгалерей та аукціонів, приватних діячів – дослідників, колекціонерів, врешті – самих мистців.

Упродовж доволі тривалого періоду розвитку людства мірилом і показником розвиненої культури була книжна словесність. Книга спершу

слугувала втіленням джерела сакрального знання, доступного лише для обраних, згодом – стала ознакою освіченості та статусу, а ще пізніше почала втілювати ідею інтелектуального розвитку. Читання – це певне когнітивне зусилля, пов'язане зі здатністю нашої психіки сприймати сенс або значення літер, символів. Отже, читання є видом *мовної діяльності*. Сприйняття мови саме як знакової системи згодом стане базовим принципом семіотики і матиме вплив на спосіб погляду на твір образотворчого мистецтва як на щось, придатне до *прочитання*.

На початку ХХ століття швейцарський лінгвіст Фердинанд де Соссюр (1857–1913) та американські філософи Чарльз Сандерс Пірс (1839–1914) і Чарльз Вільям Морріс (1901–1978) стали розглядати мову (а згодом – і взагалі будь-яке явище або процес) з позиції її знакового втілення. Вивчення феноменів художньої культури з позиції структурно-семіотичного аналізу передбачає виділення структури, основних елементів та деталей твору, щоб «проникнути» в нього, зрозуміти його значення. Якщо говорити про методологію сприйняття й аналізу образотворчого мистецтва, то предметом семіотики є саме *знак*. Дещо в інакший спосіб працює іконографія, яка досліджує *образ*.

За визначенням Олександра Клековкіна, іконографія – це «будь-яке відтворення сюжету методами образотворчого мистецтва, а також опис і систематизація типологічних ознак і схем зображення персонажів, сюжетних сцен тощо» (Клековкін 2017, 62). Іконографія як дисципліна набула популярності в другій половині ХІХ століття, коли розвивалися і поширювалися нові методи вивчення «старого» мистецтва (таким можна вважати й самі ікони, які вперше стають предметом широкого колекціонування), але загалом вона має на меті роботу з інформацією, зафіксованою у вигляді візуального зображення, яке може бути площинним чи об'ємним. Основним методом європейських шкіл мистецтвознавства до появи іконографії значною мірою був культурно-історичний метод, який розробляли, зокрема, Іпполіт Тен (1828–1893) та Якоб Бурхардт (1818–1897). Згідно з цим методом аналізу твору мистецтва зосереджувався на мистцеві, що його створив, або певних умовах його появи. Мали значення такі категорії, як раса, що визначала тілесні особливості, менталітет та характер митця, а також середовище його проживання: країна, традиція, історичний період, у який він творив. Мистецтвознавча стратегія, по суті, зводилась до описового формально-стилістичного підходу (докладніше див. Wood 2019).

В основі іконографії лежить базове вивчення сюжету, зміст якого розкривається через аналіз певних образів та їхніх атрибутів. Ця методика склалася переважно в епоху (романтизму), яка захоплювалася дослідженням середньовічного мистецтва, значна частина якого була присвячена релігійним сюжетам, тож ключем до розуміння його змісту та ідей було вивчення відповідності зображеного Священному Писанню. Так, зрозуміти деякі аспекти старовинного іконопису можна, тільки глибоко дослідивши історію появи і розвитку певних образів, на які впливали і релігійні тексти, і традиція. Навіть не спираючись на релігійні концепти, можна зробити висновок, що загальний принцип такого мистецтвознавчого аналізу залишається сталим: опис і розшифрування твору образотворчого мистецтва ґрунтується на певному наративі. Для «декодування» потрібно відшукати у творі певні елементи цього наративу, які його формують, застосовуючи той самий принцип «читання». Дослідниця Катерина Батаєва зауважує:

В теоретичній іконографії доречно використовувати синтетичний термін «образ-текст», в якому враховується подвійність природи образу (образ одночасно знаходиться і поза мовою як транслінгвістичний феномен, і всередині мови, оскільки в момент його сприйняття починають працювати «практики читання») (Батаєва 2017, 203).

З огляду на зазначене вище варто згадати так званий *лінгвістичний поворот*, ініціатори якого «замінили класичне уявлення про рефлексію як картезіанське *cogito* якісно новим уявленням про неї як про “конкретну рефлексію” – конкретну у тому сенсі, що вона, на відміну від картезіанської самосвідомості (“я мислю”), опосередкована всім універсумом знаків» (Лук’янець 2002). Відповідно, дослідження функціонування мови вимагало звернути увагу на контексти і передумови висловлювання. Один із основоположників Тартуської семіотичної школи (вона стала одним із осередків розвитку культурології як науки) Юрій Лотман (1922–1993) трактував культуру як сукупність текстів або складно побудований текст. Під «текстом» у культурології розуміють не лише певне письмове повідомлення, а й будь-яке культурне явище (від побутового звичаю до твору мистецтва), яке розглядають як певного носія інформації, що містить конкретний сенс і може бути прочитана.

Важливим етапом у вивченні образотворчого мистецтва можна назвати метод, запропонований

Генріхом Вельфліном (1864–1945) (Wölfflin 1929/2012), а саме: здійснення аналізу твору мистецтва лише за його зовнішньою «формою», яка сигналізує про його належність до певного стилю (тим самим Г. Вельфлін робив позицію самого автора вторинною і, отже, відійшов від біографічного та культурно-історичного методів). Вельфлін розробив стало визначені критерії і запропонував застосувати п’ять специфічних понятійних пар (протиставлень), за допомогою яких проаналізував і визначив формальні відмінності між мистецькими творами епохи Ренесансу і бароко: лінійність/мальовничість, площина/глибина, закритість/відкритість ясність (тектонічність)/неясність (атектонічність), множинність/єдність. При цьому Вельфлін помітив, що глобальній історії розвитку мистецтва властива певна циклічність, він підкреслював, що «лінійний» і «мальовничий» етапи в історії образотворчого мистецтва можна було спостерегти й раніше, тому наступники Вельфліна назвали розроблений ним підхід «теорією хвиль». Отже, було визначено і систематизовано самі основи формально-стилістичного аналізу. Дослідник історії іконографії мистецтва Крістофер Вуд зазначає, що теоретичні праці Вельфліна можуть нагадувати історію мистецтва, але насправді – це історія бачення мистецтва. І це бачення не є «безпристрасним», воно є зацікавленим, вибіркоким та емпатичним (Wood 2019, 311–4).

Наступним важливим етапом у розвитку нових підходів до сприйняття зображувального мистецтва є зміщення дослідницького фокусу з формальних аспектів художнього твору на його художні аспекти, і саме цей принцип стане засадничим для методу іконології (Клековкін 2017, 84). Уперше таку методика було застосовано в працях німецького дослідника Абі Варбурга (1866–1929), але особливого значення цей метод набув у теоретичних розробках його послідовника і колеги з Гамбурзького університету – Ервіна Панофскі (1892–1968), який змушений був виїхати до США після приходу до влади нацистів.

У 1939 році Панофскі створив програму інтерпретації мистецького твору, яка складалася з трьох рівнів: описового або формального аналізу (виявлення первинного значення твору через аналіз образу); умовного аналізу (вимагає знання літературних або фольклорних джерел, розуміння символів, алегорій); власне іконологічного рівня (виявлення внутрішнього значення твору на основі знання реалій історичного періоду, його релігійних і філософських основ, історичного контексту тощо). К. Вуд зауважує, що А. Варбург дехристиянізував слово «іконологія»

і використав його для позначення загального наукового дослідження образів в історії та суспільстві. Е. Панофскі звужив концепцію іконології до вивчення алегоричних та інших образів, що ґрунтуються на теології, філософії чи літературі. Іконологія була розроблена як герменевтика творів образотворчого мистецтва минулих епох, які повинні були мати зашифрований повчальний зміст, що походить від історії, літератури чи філософії (Wood 2019, 371–2). Вивчення символічних аспектів мистецького твору давало змогу виявити його сенс.

Відомий теоретик мистецтва Рудольф Арнхейм (1904–2007) у вступі до своєї знаменитої праці «Мистецтво та візуальне сприйняття» (1954/1974) застерігав нас від ситуації, у якій мистецтво «притлумлюється» розмовами про нього і через засилля книг, статей, лекцій стає ніби «невпевненим». Він пише:

Ми знехтували даром досягти речі за допомогою наших почуттів. Концепція відокремлена від перцепції, а думка рухається серед абстракцій. Наші очі були зведені до інструментів, за допомогою яких можна ідентифікувати та вимірювати; тому ми страждаємо від нестачі ідей, які можна виразити в образах, і нездатності знайти сенс у тому, що ми шукаємо. Природно, ми відчуваємося розгубленими в присутності об'єктів, які мають сенс лише для чистого зору, і шукаємо прихистку в більш звичному середовищі слів (Arnheim 1997, 1–2).

Рудольф Арнхейм наголошував, що візуальне не може бути точно відтвореною словесною мовою саме тому, що досвід, якого ми набуваємо в процесі споглядання творів образотворчого мистецтва, є особливим і обумовленим нашими відчуттями і почуттями.

*Візуальний поворот* у мистецтвознавстві сигналізує про те, що світоглядні орієнтири людини формуються під впливом візуальних образів, які набувають виняткової ефективності. Дослідники пов'язують цей процес з розвитком техніки, переважанням цифрових медіа, легким доступом до інформації та глобалізацією. Зокрема, Ольга Брюховецька коментує ці процеси так:

Людство перебуває в ситуації інтенсифікації візуалізації, незмінної складової модернізаційної експансії у просторі і часі. <...> Зображення із унікальної, матеріально укоріненої одиничності перетворились на безперервний дематеріалізований потік (Брюховецька 2018, 130).

Посередником між автором повідомлення та його адресатом є образ, наділений власною логікою формування сенсу, альтернативною лінгвістичній.

Олександр Клековкін стверджує:

Візуальна реальність (візуальна культура) сприймається як культурний конструкт, що дозволяє її читати й інтерпретувати, як і будь-який інший текст. Історична реальність починає переосмислюватися у контексті історії образів, з позицій візуального сприйняття, що базується на основі чуттєвого досвіду, а не логіки (Клековкін 2017, 85).

Акцент на візуальному означає дуже просту, але надзвичайно важливу зміну: досвід спостерігача з категорії мисленнєвого переміщується в категорію перцептивного. З позиції біології *перцепція*, або сприйняття, залежить від роботи наших рецепторів, тобто наші органи чуття реагують на подразники і передають інформацію до вищих нервових центрів у мозок людини (сенсорика). За цією логікою і читання тексту, і споглядання живопису є подібними процесами, але сприйняття означає дещо набагато більше, ніж просто роботу зорового нерву.

Говорячи про сприйняття, ми вже мусимо говорити і про *усвідомлення*. Наша свідомість має сприйняти сигнал та інтерпретувати його, тобто вища психічна діяльність людини зводить бар'єри для відсіювання зайвої інформації. Тобто для того, щоб ми дійсно щось *побачили*, ми мусимо або зробити над собою цілеспрямоване зусилля, або потрапити під імпульс зовнішнього впливу, який подолає бар'єр нашого сприйняття. «Образ завжди несе з собою загрозу заповнити уяву, зачарувати, заколисати, чи, навпаки, відволікати і збуджувати – наслідком чого в обох випадках є послаблення критичної думки, яка передбачає здатність до концентрації, абстрактного мислення і схоплення негативного», – зауважує Ольга Брюховецька (2018, 131).

Засновник екологічної психології Джеймс Гібсон (1904–1979) у книжці «Екологічний підхід до зорового сприйняття» (перше видання – 1979 р.) пропонує розглядати зорове сприйняття як процес активного зчитування інформації з навколишнього світу в просторовому вимірі. Тобто довколишній світ є не полем для пасивного спостереження, а середовищем нашої діяльності, і суб'єкт через зір сприймає свою єдність з оточенням. Цьому сприяє *зорова кінестезія* – власні рухи спостерігача, зміна його положення в просторі, а також ті частини тіла, що потрапляють

у наше поле зору, передусім руки, якими ми жестикулюємо. Окрім того, наш ніс постійно перебуває в полі нашого зору, так він забезпечує абсолютну точку відліку або абсолютний нуль відстані, за яким ми можемо – свідомо чи ні – сприймати все довкола з надзвичайною точністю. Отже, сенсорним органом варто вважати не лише око, а й усю систему очі–голова–тіло (Gibson 2015, 116–8). Тому класичні форми образотворчого мистецтва не можуть створити в сучасного глядача відчуття реальності, нерухома картинка ніколи не зможе викликати у нас «відчуття присутності».

Видимий світ у сучасній філософії дуже часто ставиться під сумнів. Відповідно до *концепції зорового досвіду*, коли ми розплющуємо очі, то отримуємо одночасний і дуже детальний образ світу, що до міри схожий на певну «картинку» (по суті, ця концепція відсилає до нашого зорового досвіду як фотознімка). Але як ми можемо бути певні в інформації, яку отримуємо через недосконалі органи, які мають фізичні обмеження на сприйняття (починаючи зі спектра, кута та розширеної здатності і закінчуючи тим, що людське око має сліпі плями, постійно рухається, а зір переривається морганням). Передбачається, що мозок інтегрує цю інформацію з «фотознімків» у стійку, детальну модель або репрезентацію, що стає основою актуального досвіду. Крім того, мозок «домальовує» те, чого ми не бачимо. Тож обдурити його доволі просто, варто лише подивитись на одну з популярних оптичних ілюзій.

Тобто те, що ми сприймаємо на сенсорному рівні, а наша свідомість «прочитує», має певну робочу логіку. По-перше, будь-яка (реальна чи така, яку ми сприймаємо як реальну) просторова ситуація сприймається як системна цілість, навіть якщо частину чогось ми наразі фізично нездатні сприйняти (наприклад, зворотний бік предмета). Це називають «*принципом цілісності*» *сприйняття*, бо наша свідомість не витрачає час на те, щоб проаналізувати кожен елемент, а віддає перевагу сукупності взаємопов'язаних чинників. Крім того, будь-що побачене ми співвідносимо з певним поняттям, яке нам знайоме, а вибірковість сприйняття залежить від багатьох чинників, зокрема фізичного стану того, хто дивиться, настрою, втоми тощо. Вибірковість сприйняття, з одного боку, від нас не залежить, а з іншого – потім вимагає від нас певного свідомого зусилля. Тут і з'являється *аперцепція*, тобто перцепція, супроводжувана усвідомленням. Більш конкретно аперцепція «розуміється як свідомо і наділена рефлексією перцепція» (Фішан 2012, 196).

Джонатан Керрі (1951 р. н.) у книжці «Техніка спостерігача: про бачення та сучасність

у XIX столітті» (перше видання – 1990 р.) зауважує появу нового типу глядача і переоцінку самого погляду, а також підваження позитивістських концепцій про прозоре і чітке сприйняття зовнішнього фізичного світу через зростання інтересу до фізіологічної оптики у 1820-х і 1830-х (і нових пристроїв, як-от стереоскоп і фенакістоскоп). З різноманітними науковими відкриттями і пристроями, що розширювали можливості зору (мікро- і телескоп) приходило й розуміння того, що саме пізнання залежить від фізіологічних особливостей, а «побачене» є результатом роботи мозку. За Керрі, формується поняття суб'єктивного бачення, саме *спостерігач* виходить на першу позицію, а погляд набуває автономності (Стару 1992, 19).

У зв'язку з цим питанням можна також пригадати есей французького філософа Ролана Барта (1915–1980) «Смерть автора» (1967), у якому він серед іншого наводить думку про те, що «текст складається з багатьох писань, що взяті з багатьох культур і вступають у взаємні стосунки діалогу, пародії, суперечки, але є одне місце, де ця множинність зосереджена, і цим місцем є читач, а не автор, як вважалось раніше» (Barthes 1977, 148). Кожен твір, на думку Барта, «вічно пишеться тут і зараз» (1977, 145) з кожним перерачуванням, і сенс зароджується виключно в самій мові та враженнях читача. Якщо сенс тексту породжується читанням, то читач є не споживачем, а виробником тексту. Щойно ми застосуємо цей підхід до проблеми сприйняття твору образотворчого мистецтва, можемо спостерегти, як в історичному контексті відбувся перехід від дидактики до ствердження індивідуального сприйняття щодо позиції глядача.

Проблема сприйняття стає також проблемою візуалізації соціальної реальності. Катерина Батаєва зазначає:

Якщо в модерній парадигмі акцентуються поняття ока і зору, а також практики фланерства і споглядання, то в постмодерній парадигмі концептуалізується поняття погляду і розвиваються практики відеофілії і відеоманії, соціального вуайерізму і соціального ексгібіціонізму (Батаєва 2017, 239).

І тоді, якщо твір мистецтва «відбувається» в конкретному соціальному контексті, то погляд стає подією.

Мистецтво кардинально змінюється тоді, коли настає епістемологічна криза, тобто криза самого нашого знання про світ, можливості пізнати і «вхопити» його, зафіксувати. Можна навіть

сказати, що це криза релятивності (як мистецтво співвідноситься зі світом, який зображує), тому нові мистецькі форми, які ми фіксуємо в історії і сучасності, такі відмінні. І тому в багатьох «сучасне» мистецтво викликає подив, бо виявляється, що про цей світ можна говорити інакше. Схоже відчуття може бути під час зіткнення з тим, як «висловлюється» інша, відмінна від нас культура щодо знайомих обом речей (наприклад, сюжети з Біблії, створені в Азії або Африці). Якщо ж говорити про початок ХХ століття, то змінювалось не так мистецтво, як спосіб мислення. У ситуації, коли мистецтво більше не здатне представляти світ, а ця реальність «вислизає» і її вже не можна достовірно передати, варто звернути увагу на *саме мистецтво*, на його *мову*.

Художниця і дослідниця Олена Бражнік (1953 р. н.), розмірковуючи про візуальні мистецтва, зазначає:

Людині недостатньо лише спостереження, вона бажає взяти участь у створенні свого власного всесвіту. Робота художника дедалі більше перетворюється на пошук образу, не затисненого рамками натуральної схожості. <...> Художник може робити будь-що заради створення гармонійного уособленого образу – жертвувати анатомічними пропорціями, відступати від природних форм, абстрагуючись від них до асоціативного рівня (Бражнік 2010, 116–7).

*Образність* стає мовою мистецтва, завдяки якій можливе ширше і глибше охоплення дійсності або *вираження життя* (за Гайдеггером), ніж це можуть забезпечити інші духовні форми. Ганс-Георг Гадамер (1900–2002) у своєму знаменитому есеї «Актуальність прекрасного» (1986) нотував:

Бо це правда, що ми як витягуємо образ із речей, так і уявно проєктуюмо образ у речі в одному й тому самому процесі. Отже, естетичне відображення орієнтоване, передовсім, на силу уяви як здатність людини створювати образ (Gadamer 1986, 17–8).

У багатьох стратегіях сприйняття твору мистецтва аналіз відбувається саме з позиції усвідомленого бачення. Крім того, мистецтво має певне становище і функції в культурі, воно певним чином *корисне*. І найчастіше саме через суб'єктивне сприйняття ми не помічаємо, що по суті сприймаємо мистецтво так, як нас навчило життя в нашій культурі. І це може прозвучати парадоксально, але знову ж таки через цю

суб'єктивність нема однозначного й чіткого тлумачення ролі мистецтва. Скажімо, одне з визначень, які наводить Бойлен, постулює таке:

Поняття «мистецтво» спирається на тверду віру в те, що одні речі візуально гарніші за інші і що окремі люди мають особливий дар (геніальність) ці речі створювати (Бойлен 2021, 68).

І це визначення вже має кілька дуже важливих «симптомів». По-перше, зрозумілий у межах візуального повороту акцент на баченні і те, що історичний розвиток мистецтва часто асоціюється з удосконаленням виражальних засобів. По-друге, для нас візуальні мистецтва загалом і образотворче мистецтво зокрема (а ще конкретніше – живопис) втілюють собою вершину внутрішньої ієрархії культури, і його визначна роль у нашій культурі загалом і піднесене його сприйняття є результатом, а не першопричиною. Мистецтво як об'єкт дослідження культуролога від початку вимагає «кроку назад», певної відстороненості і погляду на нього як на функціональну одиницю. По-третє, позиція мистця як унікального виробника, що здатен одним *жестом* перетворювати будь-що – навіть пісуар чи баночку з власним лайном – на мистецтво, у сучасності добре знайома і має свою історичну логіку (див. Павліченко 2022).

Дослідники вбачають в остаточній зміні ролі художника від ремісника до творця вплив естетичних позицій «епохи геніїв», літературного руху в середовищі німецьких інтелектуалів 1770–1780-х, що увійшов в історію як «Буря і натиск». Цей період знаний своїм інтересом до людської особистості та постулюванням визначальної для всього ХІХ століття опозиції між людьми *звичайними* та людьми *обраними*. У межах європейської філософії некласичного періоду постулюється поняття про елітарність культури. Артур Шопенгауер (1788–1860) у засадничій праці «Світ як воля і уявлення» (1844) розділяє людство в соціологічному плані на дві групи: «людей-геніїв» (здатні до естетичного споглядання і творчої діяльності) і «людей користі» (орієнтовані лише на практичну, утилітарну діяльність). У філософії Фрідріха Ніцше (1844–1900) генія як творця мистецтва і геніальність як рису, що його репрезентує, було піднесено до рівня надлюдини. Бог помер, втілюючись в ідеї надлюдини, насправді нездатної існувати у формі конкретної особистості, і тому геній у філософії Ніцше неухильно перетворився на міфологему свого часу. У ХХ столітті ця теорія набула нового життя в елітарній культурологічній концепції

у знаковому есеї «Дегуманізація мистецтва» (1925) Хосе Ортеги-і-Гассета (1883–1955), де він підкреслив, що мистецтво Модернізму було звернене до еліти суспільства, а не до його маси. Тому новому мистецтву зовсім необов'язково бути популярним, тобто воно і не повинно бути загальнозрозумілим і загальнодоступним (Шабанова 2019, 151–2). Наступний логічний крок від цього – «якщо я розумію таке мистецтво, то я належу до еліти». І тут легко опинитися в пастці, в яку потрапляють герої казки Андерсена «Голий король».

Ми також виходимо з того, що мистецтво загалом, його творці та глядачі є частиною певних загальних соціальних процесів. Мистецтво заслуговує на наше особливе ставлення й особливе сприйняття, тому його наділяють унікальною символічною цінністю, а в сучасності – і економічною.

Дослідниця Ізабель Грав (1962 р. н.) у праці «Висока ціна. Мистецтво між ринком і культурою знаменитості» (2009) наводить кілька складових критеріїв, які для нас визначають цінність твору мистецтва:

Символічна цінність мистецтва охоплює широкий спектр елементів. Окрім інтелектуальної проникливості, яка традиційно приписується творам, вона спирається на історично важко здобутий особливий статус мистецтва, на його одиничність, близькість до художника та обіцянку унікальності (Graw 2009, 29).

Зазвичай твори образотворчого мистецтва – єдині у своєму роді. Ця одиничність відчутно сприяє їхньому особливому символічному навантаженню і ставить художника в привілейовану позицію монополіста, адже він має виняткові права на виробництво.

Те, що він пропонує, ніде більше не доступне. Сьогодні митець може використовувати поділ праці, залучаючи до роботи у своїй майстерні асистентів, технічних працівників та доручаючи їм левову частку роботи. Проте твір, як і раніше, несе на собі знак його, художника студії/фабрики/компанії. Підпис художника залишається за ним, і в цьому сенсі обіцянка справжності, основна для мистецтва, зберігається (Graw 2009, 23).

Художники, які працюють у техніках, за своєю природою пов'язаних із репродукцією, як-от фотографія чи трафаретний друк, дбають про те, щоб їхні твори були доступні лише в обмеженій кількості і, звісно ж, з авторським підписом.

Гадамер писав:

У своїй незамінності твір мистецтва є не просто носієм сенсу – начебто сенс можна перенести на інший носій. Радше сенс твору мистецтва полягає в тому, що він є. Тому, щоб уникнути всіх фальшивих конотацій, ми повинні замінити слово «робота» на слово «творіння» (Gadamer 1986, 33).

Тобто філософ підкреслює унікальну позицію і автора, і твору.

Ще одним чинником, що сприяє особливому статусу твору мистецтва і є складовою частиною його символічної цінності, як зазначає Грав, є обіцянка довговічності:

Вартість [твору мистецтва] не втрачається, як у споживчого продукту, і не зменшується з часом. Навпаки, існує ймовірність того, що згодом він може набути непередбачуваної актуальності. Кожен твір мистецтва – це ставка на майбутнє (Graw 2009, 23).

Отже, твір мистецтва має позачасову якість: «Мона Ліза» була до нас і залишиться після нас. Такий статус твору мистецтва сьогодні підтримується розвиненою музейною системою, і така цінність тільки прогресує. Отже, сприйняття твору мистецтва обумовлене не лише згаданими раніше чинниками, а й усією системою культури.

*Висновки.* Дослідження сприйняття твору образотворчого мистецтва видається доволі багаторівневим завданням для культуролога. По-перше, ми розуміємо фізичну природу цього процесу, бо мистецтво звертається до нашої свідомості, почуттів та емоцій через медіум, що передає певний образ. І навіть у ситуації, коли існує Музей невидимого мистецтва (*The Museum of Non-Visible Art*, скорочено – *MONA*, Нью-Йорк, США), все-таки йдеться про перцепцію мистецького твору і про своєрідну комунікацію, яку забезпечує музей і як інстанція визнання (нам обіцяють, що це точно – мистецтво), і як фізичний простір, що стає частиною досвіду (фізичне перебування у спеціалізованих виставкових залах). По-друге, ми розуміємо складність усього поля мистецтва, проблему визначення його меж, форм і завдань. Але саме в різноманітності цих дефініцій ми знаходимо важливі в кожній ситуації симптоми, як-от місця мистця в культурі. По-третє, свобода індивідуального сприйняття і прочитання сенсів, які несуть образи, більше не передбачає наявності «правильної відповіді». Глядач стає не автором, а повноцінним

співрозмовником, що віддає належне таланту автора і визнає силу твору образотворчого мистецтва, можливо, навіть потрапляє під його вплив і зачаровується, але має можливість для

власних реакцій та інтерпретацій. Від цього твір образотворчого мистецтва лише виграє, він має обидва виміри: і простір висловлення, і простір сприйняття.

### Список використаної літератури

- Батаєва, Катерина. 2017. *Візуальне від античності до постсучасності*. Київ: Кондор-Видавництво.
- Берджер, Джон. 2020. *Як ми бачимо*. Пер. з англ. Ярослава Стріха. Харків: IST Publishing.
- Бойлен, Алексіс Л. 2021. *Візуальна культура*. Київ: ArtHuss.
- Бражник, Олена. 2010. «Стілізація та образність у візуальному мистецтві». *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки* 3: 113–8.
- Брюховецька, Ольга. 2018. «Візуальний поворот у культурі і культурології». У *Культурологія: Могилянська школа*, наук. ред. та упоряд. М. А. Собуцький, Д. О. Король, Ю. В. Джулай; Нац. ун-т «Києво-Могилянська академія», Каф. культурології, 130–65. Київ: Олег Філюк. <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/15232>.
- Гаскелл, Айвен. 2010. «Візуальна історія». У *Нові підходи до історіописання*, упоряд. Берк П., пер. з англ. Тетяни та Андрія Портнових, 221–55. Київ: Ніка-Центр.
- Клековкін, Олександр. 2017. *Мистецтво: Методологія дослідження. Методичний посібник*. Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ: Фенікс.
- Лук'янець, Валентин. 2002. «Лінгвістичний поворот». У *Філософський енциклопедичний словник*, В. І. Шинкарук (гол. редкол.) та ін., 332–33. Київ: Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України : Абрис.
- Павліченко, Надія. 2022. «Еволюція професії митця як важливий фактор розвитку художнього ринку (від Античності до Ренесансу)». *Культурологічна думка* 21, № 1: 113–27. <https://doi.org/10.37627/2311-9489-21-2022-1.113-127>.
- Arnheim, Rudolf. 1997. *Art and Visual Perception, Second Edition. A Psychology of the Creative Eye, Fiftieth Anniversary Printing*. Berkeley: University of California Press.
- Barthes, Roland. 1977. “The death of the author.” In *Image, music, text*. Translated by S. Heath, 142–8. London: Fontana.
- Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. MIT Press, 1992.
- Gadamer, Hans-Georg. 1986. *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*. Translated by Nicholas Walker, edited by Robert Bernasconi. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gibson, James J. 1979. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin.
- Graw, Isabelle. 2009. *High Price: Art Between the Market and Celebrity Culture*. Translated by Nicholas Grindell. Berlin: Sternberg Press.
- Heidegger, Martin. 2006. *Mindfulness*. Translated by Parvis Emad and Thomas Kalary. London: Continuum Books.
- Wölfflin, Heinrich. 2012. *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*. Dover Publications.
- Wood, Christopher. 2019. *A History of Art History*. Princeton University Press.
- Gaskell, Ivan. 2010. “Vizualna istoriia.” In *Novi pidkhody do istoriopsannia*, edited by P. Berk. Translated by Tetiana Portnova and Andrii Portnov, 221–55. Kyiv: Nika-Tsentr [in Ukrainian].
- Gibson, James J. 1979. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin.
- Graw, Isabelle. 2009. *High Price: Art Between the Market and Celebrity Culture*. Translated by Nicholas Grindell. Berlin: Sternberg Press.
- Heidegger, Martin. 2006. *Mindfulness*. Translated by Parvis Emad and Thomas Kalary. London: Continuum Books.
- Klekovkin, Oleksandr. 2017. *Mystetstvo: Metodolohiia doslidzhennia*. Methodological Guide. Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
- Lukianets, Valentyn. 2002. “Linhvistychnyi povорот” In *Filosofskiy entsyklopedychnyi slovnyk*, edited by V. I. Shynkaruk et al., 332–3. Kyiv: Hryhoriy Skovoroda Institute of Philosophy of the National Academy of Sciences of Ukraine : Abrys [in Ukrainian].
- Pavlichenko, Nadiia. 2022. “Evolution of the Artist’s Profession as an Important Factor in the Art Market Development (from Antiquity to the Renaissance).” *The Culturology Ideas* 21, no. 1: 113–27. <https://doi.org/10.37627/2311-9489-21-2022-1.113-127> [in Ukrainian].
- Shabanova, Yuliia. 2019. *Filosofia kultury*. Dnipro: LIRA [in Ukrainian].
- Wölfflin, Heinrich. 2012. *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*. Dover Publications.
- Wood, Christopher. 2019. *A History of Art History*. Princeton University Press.



**Nadiia Tymchuk**

PhD (Cultural Studies),

Head of the Department of Cultural Studies of the Faculty of Humanities,  
National University of Kyiv-Mohyla Academy (NaUKMA), Kyiv, Ukraine<https://orcid.org/0000-0003-3250-6228>e-mail: [n.pavlichenko@ukma.edu.ua](mailto:n.pavlichenko@ukma.edu.ua)**Perception of Fine Art:  
From Traditional Approaches of the 19<sup>th</sup> Century to the Present****Abstract**

“Art” is a specific type of human activity, which aims to reflect reality or idea in a concrete-sensual image, which involves aesthetic perception. The history of art is in fact the history of vision, which is not “innocent”, it is interested, selective and empathetic. Art was used as a demonstration of culture, and it was a tool for socially significant ideas and values.

For a long time, the strategy of art studies was limited to descriptive formal and stylistic analysis of artworks. The analysis of the phenomena of artistic culture from the standpoint of structural-semiotic analysis involves highlighting the structure, main elements, and details of the work to understand the meaning. Here we should mention the so-called linguistic turn, the initiators of which replaced the classical idea of reflection, which gave rise to radically new strategies for perceiving works of art, and there was a transition from the analysis of formal to symbolic aspects of a work of art. Thus, iconography is based on the study of the plot, which is revealed through the analysis of certain signs or images.

Later Aby Warburg de-Christianized the word “iconology” and used it to denote the general scientific study of images in history and society. Erwin Panofsky narrowed the concept of iconology to the study of allegorical and other images based on theology, philosophy, or literature. But the visual cannot be accurately conveyed in verbal language precisely because the experience we have from viewing works of fine art is special and conditioned by our sensations and feelings (perceptual experience). Therefore, the concept of subjective vision was formed, and it is the observer who takes the first position, and the view acquires autonomy. Artist is considered as a unique kind of producer who can turn anything – even a urinal – into art with a single gesture. This puts the artist in the privileged position of a monopolist: he has exclusive rights to production.

We note the elevated perception of art, due to the whole system of culture, which promotes the special status of the work of art through the system of institutions and criticism. A work of art has the characteristics of uniqueness, durability and authenticity, and our perception is conditioned.

**Keywords:** culture, artistic practice, fine art, visual culture, cultural problems, semiotics, imagery, methods of art history, iconology, iconography, visual cenesthesia, perception, apperception, author, symbolic value.

*Manuscript received March 30, 2024  
Матеріал надійшов 30 березня 2024 р.*

© Надія Тимчук (Nadiia Tymchuk), 2024

[n.pavlichenko@ukma.edu.ua](mailto:n.pavlichenko@ukma.edu.ua)

<https://orcid.org/0000-0003-3250-6228>

*Сфера наукових зацікавлень:* історія мистецтв, сучасне мистецтво, художній ринок, музей.

*Main research fields:* art history, contemporary art, art market, museum.



Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)