Розділ IV. Художня творчість як об'єкт естетико-мистецтвознавчого аналізу

УДК 7.038.6

Афоніна Олена Сталівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
aolena7@gmail.com

ПРИЙОМИ «ПОДВІЙНОГО КОДУВАННЯ» В МАЛЯРСТВІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Мета роботи. Дослідити прийоми «подвійного кодування» в постмодерністичному малярському мистецтві. **Методологія** дослідження базується на застосуванні системного підходу, який адекватно представляє культурні коди в парадигмі семіотики, структуралізму, постструктуралізму, постмодернізму і культурологічної герменевтики. **Наукова новизна** полягає у вивченні сучасного живопису, в якому використовуються художні коди та, як і в інших видах образотворчого мистецтва, узагальнюють низку художньо-виразних засобів, які стали умовними знаками у вигляді символів і кодомовних позначень. Візуальність кодів сучасного живопису має семантичну подвійність у трактуванні (декодуванні), не дивлячись на конкретність створених живописних образів. **Висновки.** На основі вивчення прикладів з сучасного малярства визначено, що «подвійне кодування» і декодування в образотворчому мистецтві виявляється через процес сприйняття образів-кодів, створених прийомами цитування, використанням алюзій та ремінісценцій на відомі твори з історії малярства.

Ключові слова: код, малярство, постмодернізм, прийоми «подвійного кодування», цитата, алюзія, ремінісценція, конотація.

Афонина Елена Стальевна, *кандидат искусствоведения, доцент, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Приемы «двойного кодирования» в живописи постмодернизма

Цель работы. Исследовать приемы «двойного кодирования» в постмодернистском малярном искусстве. **Методология исследования** основывается на применении системного подхода, который адекватно представляет культурные коды в парадигме семиотики, структурализма, постструктурализма, постмодернизма и культурологической герменевтики. **Научная новизна** заключается в изучении современной живописи с использованием художественных кодов, которые, как и в других видах изобразительного искусства, обобщают ряд художественно-выразительных средств, становясь условными знаками в виде символов и кодоязыковых обозначений. Визуальность кодов современной живописи имеет семантическую двойственность в трактовке (декодировании), несмотря на конкретность созданных живописных образов. **Выводы.** На основе изучения примеров из современной живописи определено, что «двойное кодирование» и декодирования в изобразительном искусстве проявляется через процесс восприятия образов-кодов, созданных приемами цитирования, использованием аллюзий и реминисценций на известные произведения по истории живописи.

Ключевые слова: код, живопись, постмодернизм, приемы «двойного кодирования», цитата, аллюзия, реминисценция, коннотация.

© Афоніна О.С., 2016

Aphonina Olena, *PhD in Arts, associate professor, doctoral student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Methods of «double coding» in the art of Post-modernism

Purpose of Article. The purpose of the article is to explore methods of «double coding» in the Post-modern art painting trade. **Methodology.** The research methodology is based on the using of a systematic approach that adequately represents the cultural codes in the paradigms of Semiotics, Structuralism, Post-Structuralism, Postmodernism and Cultural Hermeneutics. **Scientific novelty.** Scientific novelty is the researching of modern painting with the using of artistic codes, which, as in other forms of visual art, summarize a number of artistic and expressive means, becoming conventional signs in the form of characters and code symbols. Visual code of modern painting has a semantic ambiguity in the interpretation (decoding), despite the specificity of created picturesque images. **Conclusions.** Basing on examples of contemporary painting it is determined that the «double coding» and decoding in the visual arts are manifested through the process of perception of images codes, established methods of citation, used allusions, reminiscences and new connotation of the well-known works on the history of painting.

Keywords: code, art, Postmodernism, methods of «double coding», citation, allusion, reminiscence, connotation.

Актуальність теми дослідження. Творчість сучасних українських художників (П. Бевза, Л. Бернат, Є. Карась, О. Литвиненко, П. Лебединець, М. Ма-лишко, Н. Денисова, М. Журавель, О. Петрова, Т. Полатайко, Ю. Ройтман, В. Сидоренко, Т. Сільваші, А. Фурлет, О. Чепелик та ін.) представлена в різних проектах: «Ноїв ковчег», «Ташистський рух», «C'est moi. Реальність абстракції», «Cicerone», «Ніч в музеї – Contemporary Kiev», «Вид на Крим» тощо. Майже усі проекти останніх років, особливо в «Мистецькому Арсеналі», мають риси постмодерністського дискурсу з ознаками подвійного кодування і використанням художніх кодів, як в образотворчій мові, так і в особливостях експозиції мистецького відеоряду. Тому і вивчення малярства постмодернізму є актуальною темою мистецтвознавства.

Мета даного дослідження: визначити прийоми «подвійного кодування» в постмодерністичному малярському мистецтві.

Виклад основного матеріалу. Інтертекстуальність, спектр цитат і алюзій, ремінісценцій і контамінацій в темах, сюжетах, образах творів сучасних художників, в тому числі українських, є проявом культурного діалогу з досвідом попередніх поколінь, підтверджуючи двоадресність творів і прийоми подвійного кодування в образотворчому мистецтві, як і в інших видах мистецтва постмодернізму.

У зв'язку з цим, можна згадати одночасні ремінісценції у вигляді відсилки нашої пам'яті до спогадів про інший текст, який викликає асоціації та алюзії (натяки) на образи казки у творчості художника Андрія Гука. Про образотворче мистецтво постмодернізму зразу хочеться сказати словами народного прислів'я: «краще один раз побачити, ніж сто разів почути». Дійсно, якщо в музиці при першому прослуховуванні, навіть перед початком прослуховування, головним пріоритетом для слухачів є назва твору, що «програмує» сприйняття, то для образотворчого мистецтва назва твору все ж більше цікава після візуального знайомства з ним. Цікаво визначити, наскільки співпадають твої думки з приводу побаченого і тими думками, які володіли художником при його позначенні назви твору. Але головне тут – естетична насолода живописністю.

Особливо вражає конотація (додаткова інформація) головної героїні казки «Червона Шапочка». Модернова доросла дівчина у червоних рукавичках, рудому капелюсі з червоною квіткою, рожевому платті і з білою квіткою в руках.

Або інша дівчина як молода леді на картині А. Гука «Золота рибка» (2009). За столиком сидить молода леді, яка домовляється віртуально із рибкою про виконання її побажань, – такі асоціації виникають після прочитання назви цієї картини. Але якби не назва картини, то ми б ніколи не згадали про казку О. Пушкіна, тому що на картині відсутні хатинка, знане розбите корито, дід і баба. Відтак тільки назва твору спрямовує нашу увагу на адекватне сприйняття образу золотої рибки та всього змісту відомої казки. Адже тільки після того, як ми прочитали назву, то побачили у молодої особи на голові чи-то шляпку, чи-то думку у вигляді золотої рибки та що перед нею стоїть бокал із золотою рибкою. Отже, рибку знайшли і тепер шукаємо зміст казки далі. Тут саме після прочитання назви виникає процес пошуку алюзій та ремінісценцій у напрямку образів відомої казки Пушкіна. Поєднуючи в своїй картині сюжетну лінію відомої казки тільки у назві твору та майстерно комбінуючи образ дівчини та рибки, художник породив новий смисл у старому і відомому творі, що і є прийомом подвійного кодування.

Крім того, прийомами подвійного кодування в надбудові у творі постмодернізму виступають складна поетика алюзій, інтертекстуальні зв'язки, включеність у контекст літературної традиції. Це простежується у творчості А. Гука через звернення художника до відомих творів, які воскрешають «позасвідому культурну пам'ять» (Дерріда): наприклад, полотна «Холмс і Ватсон» (2006, 2007, 2008), «Золота рибка», «Червона Шапочка». Кодами цих картин є літературні і казкові герої, а художніми приймами подвійного кодування виступають алюзії, ремінісценції та конотації, про які мова йшла вище.

Майже такий стан свідомості і пам'яті у глядачів викликає картина Володимира Півня «Мабуть це мій рай», де жирний кіт кайфує серед осінньої листви і нагадує відомого кота із мультфільму «Повернення блудного папуги». Зображений кіт є певним риторичним кодом (алюзією), відсилаючи нашу свідомість та пам'ять до загальновідомого кінотексту. Такий художній прийом, тобто свідомий авторський натяк на вже існуючий код створює подвійну розшифровку картини. Адже і у мультфільмі масний кіт говорить про те, що його і тут непогано годують, коли Кєша-папуга запрошує його до подорожі в інші краї.

Перш за все, метасемантика картин чи проектів сучасних художників забезпечується постмодерністським розумінням міфотворчості як прийомом інтертекстуальності, що нагадує «відлуння-камеру» (Р. Барт). Виникає ефект того, що вже колись було, та ефект циклічності того, що відбувається зараз. наприклад, проект «Київський міф, візуальні метафори київської ідентичності. Друга половина XX – поч. XXI століття» (2016, Софія Київська) презентує феномен «міфу» і міфотворчості як метамову, мозаїку кодів-образів київських князів Володимира Великого та Ярослава Мудрого. У виставлених картинах відбулися ретрансляції міфопоетичних кодів-образів Києва як його різних назв «Місто-Храм», «Другий Єрусалим», «Київ – Вічне Місто» (Оноре де Бальзак), «Північний Рим».

За радянських часів Київ мав ще один код – під назвою «місто-сад». Сьогодні Київ виступає вже як колиска Помаранчевої революції, Революції Гідності, подій на Майдані. Сучасні художники (В. Гурін, І. Кудіна, О. Ворона-Адаменко, В. Труш, Р. Пушкаш та ін.) продовжують лірико-поетичний напрямок показу Києва художників минулого – О. Шовкуненка, М. Вайнштейна, С. Григор'єва, Є. Волобуєва, М. Глущенка, В. Чегодара, С. Шишка, Т. Яблонської та ін. Алюзії на київську міфопоетику з кодами-образами, кодами-символами насичені твори інших митців (твори О. Придувалової, А. Максименко, О. Аполлонова, І. Єремеєвої, П. Бевзи, О. Литвиненка та молодих київських художників – О. Джураєвої, І. Леві, О. Богомаза, А. Духовичної, М. Шерстюк, М. Завального, Ю. Підкурганної).

Творча гра з еклектичним поєднанням кодів Києва, «ансамблем» художніх текстів, де головним прийомом подвійного кодування стає інтертекстуальність, дозволяє глядачам відчути діалог з іншими культурними епохами в житті української столиці. До проекту «Київський міф» близький за тематикою образотворчих кодів Києва проект-виставка «Надбудова». В ньому відбувається презентація робіт київського повоєнного неомодерну в архітектурі. Тож, глядачі знайомляться із сучасними кодами Києва у творчості архітектора Едуарда Більського – автора та співавтора знакових для київського неомодерну проектів Палацу піонерів, центрального автовокзалу, житлового масиву «Виноградар». Його ескізи, рисунки та проектні матеріали демонструють масштаб мегаполісного мислення київських архітекторів. Крім того, «синтез мистецтв» в архітектурі розглядається в роботах архітектора Флоріана Юр'єва – автора «київської тарілки» поблизу метро «Либідська».

Зовсім інший Київ у художника Маріана Луніва, який звернувся до психологічного стану героїв Майдану в роботі «Аркан. Портрет наших сучасників-героїв Майдану». Перші алюзії, які виникають з прозваним у народі «танго смерті», або кончерто гроссо для струнного оркестру Palladio Karl Jenkins (Карл Дженкинс Палладіо). За словами М. Луніва, він бачив двадцятилітніх юнаків, чиї серця бились в унісон та ніби у танці вони вибирали своє майбутнє, рухаючись пліч-о-пліч. Вони загинули, але зробили крок до майбутнього своєї країни. Для багатьох свідків подій виникає відчуття і драматизму, і суперечливості ситуації, що викликає до життя подвійність політичних стандартів. Кодомовна символіка використана художником дуже влучно. Майстерно переданий рух, єдність подиху – риси, притаманні танцювальному колективу. Крім того, М. Лунів підкреслив трагічність емоційних переживань, що стало певним контрастом до життєстверджуючого танцю.

Конотація (наголошення про додаткове значення) та емоційно-оцінне або стилістичне забарвлення, у виділенні окремого значення репрезентується у картинах українського художника Олександра Михальчука: «Сократ у джинсі», «Вартові» (рос. «Сторожа»), «Кухар», «Врожай», «Полювання». Ці картини представляють цілу серію образів, які викликають асоціації та алюзії на відомі історичні й літературні джерела, стимулюючи пошук глядачів або здійснюючи «стрибок у минуле» (У. Еко) за майбутнім. Імітуючи творчість художників XIX століття, О. Михальчук знаходить нові грані у класичному жанрі натюрморту із залученням старих мотивів і засобів виразності. Наприклад, картина «Вартові»,

на якій опудало в полі з гарбузами представлено в образі Дон Кіхота з озброєнням-палицею є іронічним діалогом рятівника із врожаєм, який треба захистити від ворогів-птахів. Або картина «Врожай» (2009): розкладені овочі в образі та позі «Данаї» Рембрандта на химерному фоні поля. У картині «Сократ у джинсі» художник намагається побачити в образі Сократа сучасну людину в дусі постмодерністичних концепцій. Засобом і матеріалом творчості тут стає зовнішній вигляд відомої особистості (Сократа) для безпосереднього художньо-образного впливу на свідомість глядача, що викликає подвійну трактовку сучасного образотворчого тексту.

Кодомовне вираження людського духу виражатися в знаках і символах мистецтва є свого роду текстуальною грою, яка покликана привернути увагу як глядача, що очікує певну інтригу, так і того глядача, який може розгадати художні загадки завдяки своєму естетичному досвіду. Так, символіка космосу надихнула творчість і експозиційний відеоряд організаторів виставки «Особистий космос» (2015) – художників Ігоря Канівця і Маргарити Шерстюк. Їхнє звернення до кодів-символів внутрішнього космосу як порядку, душевного устрою, його стрункості, впорядкованості (переклад з грецької) на противагу Космосу, якому протиставляли вселенській хаос та безлад, характеризує особистий простір як гармонійний життєсвіт людини в її персональному Всесвіті. Мікрокосмос тут – це символ Людини, макрокосмос – система соціальних зв'язків, часткою якої і є кожна Людина.

Взагалі слово «космос» стало кодом і придбало ще одне додаткове значення-конотацію, пов'язане зі здійсненням давньої мрії людства і кожної окремої людини про особисте щастя. «Особистий космос» як власний «космічний простір» протиставляється всьому іншому, чужому. Якщо перевести з англійської outer space («зовнішній простір»), то стає зрозумілим, що space – це кодове слово і для образотворчого мистецтва, що передає ідею простору в малярстві. Із навколишнього простору художниками вихоплюються окремі предмети і відкриваються неповторні далекі горизонти, за якими приховані складні чуття і роздуми. Митці у таких роботах акцентують на тому, що співпадає з положенням Пайвіо, що видиме, чутне, відчуване – лише сон, який ми бачимо, прокидаючись уранці. Відтак, на їхніх картинах знайомі предмети побуту і абсурдні поєднання з частинами людського тіла викликають мисленнєві асоціації з естетичними концепціями постмодерністської філософії, які пов'язані з уявленнями про «світ як текст», «світ як хаос», «світ як відкритий твір». В закодованих картинах цих художників ретранслюються постмодерна художня картина світу з елементами масової культури в легкодоступному для масового глядача розумінні. Тобто, виникає подвійний ряд: з одного боку, репрезентація простоти, яка створює невизначеність змісту, але з іншого, відчуття фрагментарності саме від семантичної невизначеності, характерної для сучасного образотворчого мистецтва.

Постмодерністське мистецтво, за Ліотаром, є ерою експериментів, уяви та сатири. Прикладом художнього експерименту може бути мистецький проект «Невідомі» (Київ, травень, 2016), який базувався на світовому бестселері американського мистецтвознавця й соціолога Сари Торнтон «33 митці у трьох актах», авторки знаменитої книжки «Сім днів у світі мистецтва». Протягом

чотирьох років С. Торнтон подорожувала світом, результатом цієї подорожі стали інтерв'ю з 130-ма художниками. Авторка презентує історії художників з 14-ти країн з 5 континентів (зокрема, Джеффа Кунса, Ай Вей Вея, Габріеля Ороско, Сінді Шерман, Деміана Гьорста, Марини Абрамович, Яої Кусами та інших). Зібрання публічних виступів, приватних зустрічей у майстерні, розмов по Skype – все це у спробі наблизитись до митця і розуміння його особистості. Ці есеї доповнені 44-ма ілюстраціями [7].

Київський проект представляв двадцять українських художників у вигляді розповіді одного художника про іншого за списком питань. Експериментальний формат кожної роботи був таким: на Чорному стільчику сидить Художник-оповідач, а до нього на білі стільчики підсаджуються сторонні. Вони незнайомі ні з тим, Хто буде розповідати, а ні з Тим, про кого будуть розповідати. Тому перед кожним слухачем були розкладені листочки з переліком питань до Художника-оповідача. Через три хвилини дзвонив гонг, і всі слухачі переходили до наступного оповідача дізнатися про наступного художника за переліком запропонованих питань. Якщо Художник-оповідач добре відповідав на поставлені питання, то вже через ці три хвилини слухач дізнавався як про оповідача, так і про самого художника.

Питання складалися на основі взаємодії двох творчих особистостей у спільній експериментальній творчій роботі. Наприклад, Яся Хоменко розповідала про Іллю Ісупова, який звертається у своїй творчості до міфологічних сюжетів, реміфологізуючи їх по-сучасному з подвійним розкодуванням. Мисткиня Оксана Баринова розповіла про Таю Галаган, яка тричі змінювала своє ім'я та прізвище, чим намагалася залучити новий поворот долі у своє життя. Тож у серії картин Т. Галаган використовує «власний образ як рекламний носій, подібно Енді Уорхолу, оголюючи його до обрисів черепа, як Демієн Герст, наділяючи персонажів картин, незалежно від їх статі і віку, гротескною маскою власного обличчя, як Марія Лассінг, заповнюючи твори власною концептуально декоративною присутністю, як Гілберт і Джордж, тиражуючи в різних медіа свою порнографічну фотосесію, як Джефф Кунс або присвячуючи інсталяції та перформанси фазам вмирання від раку, що пожирає тіло, як Крістоф Шлінгензіф, художники нашого часу експлуатують автопортрет усвідомлено і безсоромно. Втім, у нинішньому світі навіть богослови концептуалізують тіло, як сутність індивідуального, бо «не буває, власне, так, що людина перш за все була би людиною (духом, істотою і т. п.), а потім мала би ще якесь відношення до світу. Навпаки, людина стає людиною тільки через свій зв'язок зі світом, а це означає, що через власне тіло вона стає собою» (Вальтер кардинал Каспер)» [1].

Наведені слова художнього критика точно передають основні принципи подвійного кодування в постмодернізмі, починаючи з того, що головним героєм стає сама авторка, а роль автора, який «вмирає» в постмодернізмі, можна з'ясувати згідно Ж. Дерріда, що «світ – це текст», а «текст – єдино можлива модель реальності» [3, 119].

Якщо говорити про «подвійне кодування» у творчості Т. Галаган, то її картини є віддзеркаленням її особистого життя, а наше ставлення до її творчого світу як тексту в кожного своє і абсолютно умовне. Цитати у вигляді алюзій

складають основу творів Т. Галаган, саме вони створюють умови для подвійного кодування і подвійного розкодування, тому що за Ж. Дерріда, «будь-яка інтерпретація помилкова і будь-яка інтерпретація є вірною» [3, 119]. Метод деконструкції, розроблений ним, відкрив нові перспективи у вивченні і тлумаченні будь-яких мистецьких творів, зокрема в розумінні їх прихованих смислів. Тож і твори Т. Галаган мають подвійну основу для розкодування змісту.

Як приклад «Подвійний портрет Марії Галаган» («Подвійний портрет матері», 2010) Таї Галаган для міжнародного проекту «АУТ» (Шоколадний будинок, Київ). Анагліфічне (рельєфне) живописне зображення синтезувало образ матері художниці і широко відомий в російському живописі портрет її тезки Марії Лопухиної (1797) пензля українського за походженням митця Володимира Боровика, що залишився в історії під прізвищем Боровиковський. Робота сучасної мисткині, в образах якої поєдналися не тільки приватні та соціальні зумовленості, а й трансцендентна природа генетичної та історичної належності, яка стає інтимним діалогом двох українських художників, що народилися на одній землі, від одних коренів, але розділених у часі [1].

У даному прикладі методом «подвійного кодування» відбувається впровадженням відомого образу-коду Лопухиної видатного художника Боровиковського – у портрет матері Т. Галаган. В цілому виходить як в Умберто Еко: «у будь-якому сюжеті можна і потрібно цитувати інші сюжети, осмислювати їх, іронізувати над ними, наступаючи на шию конформізму» [6, 635]. Тож, цитуючи манеру В. Боровиковського, Т. Галаган створює новий постмодерністичний текст.

Ще одна презентація авторського «Я» у серії постмодерністичних картин «Внутрішнє місто» належить Ілоні Сільваші. Її картини, за словами художника Юрія Коваля, демонструють відносини між містом і душею художниці. Полотна виконані у авторській комбінованій техніці [4]. У творчому плані проекту «Внутрішнє місто», кожна вулиця та події, пов'язані із нею, співвідносяться із горизонтальним способами прочитання, а розуміння алюзій та цитат, символіки кодомовних взаємовідносин підлягають вертикальному прочитанню («Вулиця гобеленів. Сутінки», «Вулиця Рожевого скла», «Внутрішнє місто, або площа спротиву», «Стіна»). Оскільки експериментальна виставка має багатопланову структуру, вона схожа на постмодерністичний лабіринт закодованих взаємозв'язків між символами і цитатами, зигзагів у пошуках істини тощо.

Отже, кожна окрема робота мисткині про вигадане місто наповнена внутрішнім світом художниці, але складає багаторівневу організацію оповіді із складною взаємодією різних планів між собою. Для розшифровки кожної з них треба зрозуміти систему символічних складових, починаючи від назви. «Вулиця рози вітрів» викликає прямі асоціації з символічним позначенням компасу, а в геральдиці «розою вітрів» називають символ у вигляді стилізованої зірки. Таке враження, що картини художниці виникають як результат миттєвого враження від побачених в уяві вулиці, двору, стіни будинку. Як зазначає сама авторка, це «проект про вигадане місто, в якому побудована складна, майже магічна система взаємозв'язків культурних кодів, таємних знаків і пізнаванних повсякденних образів, котрі, як сигнальні вогні, і попереджують і заворожують» [4].

Проектне експериментування як ще один прийом подвійного кодування з використанням алюзій та ремінісценцій був представлений на щорічній виставці «А4, Кулькова ручка» (Київ, 2016) в Галереї «Карась». Експозиційний проект «Кулькова ручка» постмодерно переосмислює форму художнього твору, розширюючи кодомовні межі сучасного мистецтва. Проект реалізуєть у галереї вже протягом десяти років напередодні Нового року разом із Voronov Art Foundation. Крім художників, у проекті беруть участь й інші відомі діячи сучасного українського мистецтва. Українські письменники (О. Забужко, С. Жадан, В. Неборак, Т. Прохасько та інші) розширили уяву про художні тексти, написані кульковою ручкою. Навіть композитори (В. Сильвестров, О. Щетинський, В. Польова та С. Луньов) надали свої нотатки та експериментальні пошуки в музиці, що відповідають формату проекту та «витягли» візуальну метафізику музики на поверхню «Кулькової ручки».

Відповідно до ідеї дослідження «тексту» як коду постмодернізму або прийому подвійного кодування з багатьма кодами, що регулюють «виробництво тексту» (Д. Фоккема), проект «Кулькова ручка» орієнтує глядачів на адекватне сприйняття художніх кодів сучасності. Експериментальний проект став перформативним захоплюючим серіалом за останнє десятиліття, у якому беруть участь і тисячі учасників, і сотні глядачів.

Звичайно, перш за все, у живопису відображені актуальні події, які відбувалися протягом поточного року в Україні та світі. Наприклад, харківська художниця Белла Логачова у своїх роботах зобразила на полотнах події Майдану: побиття «беркутівцями» мітингарів, сутички із силовиками (2013), згодом про Крим і Донбас (2014). Розробляючи кримську тематику, художниця на одному з малюнків зобразила дельфіна, потім з нього власноруч вирвала шматок паперу. Цей прорваний художній отвір символізує обриси карти Криму. А дельфін стрибає з Криму до Донбасу, де йде війна, яка фактично почалася з Криму.

Інша робота харківської художниці нагадує колаж із сучасних подій із суцільними розломами, мозаїчними інформаційними потоками, з яких кожен може складати свою «картинку» світу. Оскільки конфлікти стають нормою спілкування, то пропагандистська машина працює, виробляючи світоглядні кліше та впливаючи на нашу свідомість і пам’ять. Тому верхня частина картини – життєдайні символи Криму (море, сонце, кораблі), вони усюди. Але потім зруйнований Донецький аеропорт як символ війни і наших спогадів про події, які відбувалися там. Мужні чоловіки зі зброєю відстоюють свою землю. Нижня частина картини теж люди зі зброєю, але дуже дивні люди – як аквалангісти. Художниця символічно використовувала чорну і синю ручку (синій колір для водної тематики). Усі картини виникли як художній відгук на драматичні події в країні.

Подібним чином можна розглядати багато виставкових картин проекту, намальованих кульковою ручкою. Кожна картина виступає як співучасть, експериментальний перфоманс, де додатковим засобом творчості слугує особистісна поведінка і ставлення художника (музиканта, письменника, журналіста, творчої особистості), де теми здатні впливати на свідомість і соціальне поводження глядача у подвоєному сенсі.

Отже, кодами цього експериментального проекту стали певні «асоціативні поля з понадтекстовою організацією семантичних значень» (Р. Барт). Саме із них глядачі отримують уявлення про полісемантичну структуру сучасної культури з багатьма кодами, які головним чином належать до сфери історії культури. Ці коди передають певні типи колись уже баченого, вже прочитаного, вже зробленого. Код в цьому історичному контексті вже стає символічною формою цього «вже», що «конструює всякий текст» (Р. Барт). Відтак, якщо прирівняти увесь мистецький проект «Кулькова ручка» до будь-якого цілісного тексту, а за Бартом, «оповідання», то в цьому проекті коди культури існують у щільному переплетенні, в їхньому постійному діалозі та сперечанні, що породжує «читацьке (а в цьому проекті – глядацьке) нетерпіння» у спробі осягнути вічне крізь призму сучасного [3, 59].

У подвійному кодуванні використовується і гра слів, назв, наприклад, як «дисоціація» (альтернатива «асоціації») в широкому сенсі слова. Так відбувається ігрове розчинення чи семантичне переосмислення у постмодерністичному малярстві класичних традицій і навіть конкретних відомих творів різних художніх стилів і напрямків. З цієї точки зору виставка робіт сучасного одеського художника Андрія Бабчинського «Дисоціація» (2012) є подвійно закодованим авторським відношенням до відомих картин Енді Уорхола, Дем'єна Херста, Казиміра Малевича, Джексона Поллока, Фра Анжелік [2].

Так, в одній картині художник використовує зразу декілька проекцій на минулі живописні шедеври. Його портрет «Мони Лізи» за Леонардо да Вінчі зроблений в техніці Ван Гога з широкими мазками, які передають ілюзію руху. Але авторські алюзії на різні стилі і конкретні картини для глядача обізнаного є цікаві, натомість для глядача-дилетанта виявляються досить складними. Тут А. Бабчинський використовує різні коди. Код-образ Мони Лізи відноситься не тільки до ренесансного ідіолекту (спосіб вираження і стилістика індивіда) самого Леонардо да Вінчі, а і до відомої усмішки портретної Мони Лізи. Технічно ж одеський митець створює свій подвійно закодований твір за рахунок ідіолекту постімпресіоніста і фовіста Ван Гога. При цьому ідіолекти відомих художників Ренесансу і Модернізму, узяті разом, утворили в сучасному малярстві систему семантичних і синтаксичних засобів нового типу – картини Бабчинського, що підживлюються таким принципом організації постмодерністського тексту як «нонселекції» [8, 129]. Її сутність полягає в регулятивному принципі постмодернізму, який реалізує себе в контексті загальної постмодерністської установки на культурний плюралізм і відмову від бачення культури як ідеологічного центру. Принцип нонселекції означає презумпцію рівно можливих і рівного права на паралельне співіснування в децентрованому культурному просторі різних і навіть взаємно альтернативних культурних програм і стратегій [5, 276]. У свою чергу, нонселекція в малярстві задовольняє одночасно смаки, як елітарного, так і профанного глядача – естетика «подвійного кодування» реалізується в дії на свідомість перцепієнтів.

Наукова новизна полягає у вивченні сучасного образотворчого мистецтва, зокрема живопису, який адекватно представляє культурні коди в парадигмі семіотики, структуралізму, постструктуралізму, постмодернізму і культурологічної герменевтики. Код у малярстві, як і в інших видах образотворчого мистецтва, узагальнює низку художньо-виразних засобів, які стали умовними знаками у вигляді символів і кодомовних позначень. Візуальність кодів сучасного живопису має семантичну подвійність у трактуванні (декодуванні), не дивлячись на позірну конкретність створених живописних образів.

Висновки**.** Подвійне кодування і декодування в образотворчому мистецтві виявляється через процес сприйняття образів-кодів, створених прийомами цитування, використанням алюзій та ремінісценцій на відомі твори з історії малярства.

Література

1. Дорошенко К. Тая Галаган: Художник как произведение // 05.03.2015. Режим доступу : http://artukraine.com.ua/a/taya-galagan-khudozhnik-kak pro-izvedenie/#.V9-_wpfmLTIV.

2. Милосердна Олена. Асоціації на дисоціації Андрія Бабчинського // Режим доступу : http://chornomorka.com/archive/a-176.html.

3. Постмодернизм. Энциклопедия / сост. А.А. Грицанов, М.А. Можейко. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.

4. Сільваші Ілона «Внутрішнє місто» // Режим доступу : http://shcher-benkoartcentre.com/uk/project-ua/ilona-silvashi-vnutrishnye-misto/robo-ti-53 .

5. Філософський словник / авт.-упоряд. С. Я. Подопригора, А. С. Подопригора. – Изд. 2-е, стер. – Ростов н / Д: Фенікс, 2013. – 576 с.

6. Эко У. Заметки на полях “Имени розы” // Имя розы : роман, заметки на полях “Имени розы” : эссе ; пер. с итал. Е. Костюкович ; предисл. автора ; послесловие Е. Костюкович, Ю. Лотмана / У. Эко. – СПб. : Издательство “Симпозиум”, 1998. – С. 596–644.

7. ArtHuss Internrt «33 митці у трьох актах», або портрет митця у сучасності // Режим доступу : http://arthuss.kiev.ua/blog/33_mittsi_u_trokh_aktakh_-abo_portret_ mittsya_u_ suchasnosti

8. Fokkema Douwe, The semantic and syntactic organic sation of postmodernist texts // Approaching postmodernism., Bertens. H. Amsterdam; Philadelphia, 1986. – 300 p.

References

1. Doroshenko, K. (2015). Taya Galagan: Painter as the product. Retrieved from http://artukraine.com.ua/a/taya-galagan--khudozhnik-kak pro-izvedenie/#.V9-_wpfmLTIV [in Russian].

2. Muloserdna Olena. Association of dissociation Andrew Babchinskiy. Retrieved from http://chornomorka.com/archive/a-176.html [in Ukrainian].

3. Silvashi Ilona Vnutrishnє Misto. Access mode: http://shcher-benkoartcentre.com/uk /project-ua/ilona-silvashi-vnutrishnye-misto/robo-ti-53 [in Ukrainian].

4. Gritsanov, A., Mozheyko, M.A. (Eds.). (2001). Postmodernism: Encyclopedia. Minsk Interpresservis: Bk. House [in Russian].

5. Podoprigora, S. Y., Podoprigora, A. (Eds.). (2013). Philosophical dictionary. D: Feniks [in Russian].

6. Eco, U. (1998). Field Notes «The Name of the Rose». The Name of the Rose: novel and an essay Field Notes «The Name of the Rose». (E. Kostyukovich, Trans). SPb. : Publishing House «Symposium» [in Russian].

7. ArtHuss Internet «33 artists in three acts», or Artist’s Portrait in modern epoch. Retrieved from http://arthuss.kiev.ua/blog/33_mittsi_u_trokh_aktakh_abo_portret_mittsya_u_ suchasnosti [in Ukrainian].

8. Fokkema Douwe (1986). The semantic and syntactic organic sation of postmodernist texts, Approaching postmodernism, Bertens. H. Amsterdam; Philadelphia [in English].