

УДК 111.852«19/20»

DOI <https://doi.org/10.24195/spj2310-2896.2019.4.22>**Лосик Ореста Миколаївна**кандидат філософських наук,
доцент кафедри філософіїЛьвівського національного університету імені Івана Франка
вул. Університетська, 1, Львів, Україна

ДЖЕРЕЛА ХУДОЖНЬОЇ ОБРАЗНОСТІ В ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІЙ ЕСТЕТИЦІ

У західній естетиці впродовж століть візуалізація уявного чи мислимого узгоджувалася з метафізичною ідеєю розуму, що саме собою є парадоксальним, адже «раціональне» не здатне однозначно інтерпретуватися в мові «образного». Упродовж кількох останніх десятиліть постмодерністська творчість художніми засобами відображає новітню тенденцію у світобаченні та світорозумінні, характерну для щораз ширших цивілізаційних ареалів. Образність, до якої вона прагне, відрізняється від класичних взірців і нерідко провокує викличність, експериментальність, концептуальним багатоманіттям тощо. Перелічені характеристики зумовлені не лише сучасною культурною дійсністю, їх смислові передумови закорінені в більш чи менш віддаленому минулому. Дослідження окремих аспектів цих витоків і зумовлює актуальність нашої розвідки.

Мета пропонованої статті – розглянути естетичні витoki постмодерністської художньої образності та їх взаємозв'язок із культурно-світоглядними змінами сучасної дійсності. Поставлено завдання прослідкувати ідейні паралелі між модерністськими і постмодерністськими інтерпретаціями змін життєвої дійсності та проаналізувати їх вплив на трактування можливостей художньо-образної виражальності і мистецької свободи.

Із загальнонаукових застосовано методи: синтезу, аналогії та узагальнення, з конкретних філософських використано феноменологічний і трансцендентальний підходи.

Досягнуто таких результатів: підтверджено тезу про вплив модерністських ідей на емансипацію новітнього західного світогляду загалом, в його межах – і постмодерністську течію. На прикладі естетичної концепції Ш. Бодлера про фрагментарність і плинність «сучасності» проаналізовано, як саме мистецька виражальність інтерпретує часову неповторність кожної актуальності з її досвідами в минулому, теперішньому та майбутньому. За допомогою вибраних розвідок Дж. Барта, Л. Фідлера, Ж.-Ф. Ліотара, М. Фізерстоуна прослідковано шляхи розвитку започаткованої модернізмом інтертекстуальних можливостей виражальності вже в постмодерністській теорії та практиці, зокрема трансавангарді. Аргументовано, що неусталеність естетичних критеріїв десакралізує сферу творчості та поширюється і на позамистецьку щоденність. Стверджено водночас, що свобода художньої виражальності в постмодерністському мистецтві продовжує віддзеркалювати тяжіння до гетерогенності та багатоманіття сьогодення в цілому.

Ключові слова: модернізм, постмодернізм, сучасність, змінність, образність, естетизація щоденності.

Вступ. Ідейні змісти і смислове навантаження постмодерністської художньої образності зумовлені всебічною світоглядною емансипацією нашої «картини світу» й людського буття. Цей поступ й тяжіння до все більшої свободи мають свою історичну закоріненість у минулому та в цілому характеризують процеси загальноцивілізаційного розвитку західного світу впродовж останніх століть. У такій призмі постмодернізм постає не лише як один із провокативних «ликів» (за Л. Стародубцевою) сучасної нам дійсності, але й також як закономірний наслідок попередніх переосмислень та досвідів людських можливостей вільного самоздійснення, в тому числі в художньо-мистецькій площині.

Мета та завдання. Мета пропонованої статті – розглянути естетичні витoki постмодерністської художньої образності та їх взаємозв'язок із культурно-світоглядними змінами сучасної дійсності. Поставлено завдання прослідкувати ідейні паралелі між модерністськими і постмодерністськими інтерпретаціями змін життєвої дійсності та проаналізувати їх вплив на трактування можливостей художньо-образної виражальності і мистецької свободи.

Методи дослідження. Із загальнонаукових застосовано методи синтезу (прослідковано взаємозв'язки між естетичними ідеями модернізму та постмодернізму), аналогії (виокремлено схожість смислових настанов у різних ділянках художньої творчості сучасних митців-постмодерністів) та узагальнення (сформульовано критерії художньої образності в постмодерністській естетиці). Із конкретних філософських методів використано феноменогічний (аналіз естетичної концепції Ш. Бодлера про взаємозв'язок «прекрасного», «вічного» і «теперішнього») і трансцендентальний (характеристика суб'єктивних передумов процесу творчості та ролі автора-митця).

Результати. Спроби змінювати усталені естетичні канони присутні в кожній історичній епосі, однак у певних періодах вони зміцнюються й поширюються настільки, що починають зміщати пануючі ідеали та, відповідно, узвичаєні погляди на призначення мистецтва, критерії краси, роль автора, завдання рецепієнта тощо.

У цьому контексті для постмодерністської естетики надзвичайно важливою є доба модернізму. Хоч далеко не всі творчі інновації другої половини XIX – початку XX століття знайшли продовження в наступні десятиліття, саме «дух» часів *fin-de-siècle* надихав уяву й думку багатьох постмодерністів як у сфері художньої творчості, так і у сфері філософських, культурологічних, соціологічних, етичних міркувань про змінну природу сучасності, а в її межах – усе більш широкі прагнень свободи та (само)репрезентації [3].

Згідно із традиційною історіографією період модернізму ще належить до Модерну, бо його ідейне підґрунтя закорінене в новочасно-просвітницькому баченні «сучасності». Проте її модерністське втілення вже містить потенційні прикмети доби Постмодерну. І справді, наприкінці XIX ст. промовисто цілісний образ «сучасності», що його успішно в теорії та на практиці втілювали в добу Модерну, став поступово втрачати актуальність. Наростав скепсис щодо пануніверсальності, монополізму, тотальності раціонального первня, що визначав увесь попередній шлях модернізації. Модерність як практика утвердження щораз багатших досвідів свободи переставала виконувати функцію «бойового кличу». Вона вже не протиставлялася тяглоті, байдужіла до закоріненості й в більшості проявів «спогорда обстоювала свою незалежність від минулого» [7, с. 17]. У філософському, науковому, мистецькому і повсякденному типах світогляду дедалі впевненіше закорінюються партикулярність і плюралізм. Це не стає інновацією самою по собі, а радше її дуже специфічною, унікальною відміною.

Описані настрої із симптоматичних проявів швидко переросли у виразні ознаки «самосвідомості епохи» (за В. Вельшем). До початку XX ст. «хвиля захопленого прийняття сучасного світу та необмежених можливостей його індустріальної цивілізації» охопила всю прогресивну Європу. Класик німецького літературознавства Г.-Р. Яус натхненно відтворює інтенсивність її перебігу в царині художньої творчості: «Початок Нового задокументований у стількох місцях одночасно, що на тлі цілковито відмінних вихідних пунктів тим видимішою є розбіжність між відкритим очікуванням і закритим досвідом» [15, s. 52–53].

Чи не перший представник європейського модернізму, французький поет і денді Ш. Бодлер блискуче висвітлив проблематику інтерпретації «сучасного» крізь призму естетичного в одному зі своїх найвідоміших есе «Художник сучасного життя» (1863) [11]. Він зауважив, що в понятті «*modernité*» поєднано дві семантичні складові частини: мода (*mode*) та вічність (*éternité*).

Недаремно ряд сучасних, у тому числі постмодерністських, авторів високо цінують його літературну спадщину як вагому, навіть незамінну для розвитку новітньої історії ідей у XX ст. (серед них Ж.-Ф. Ліотар, Ж. Делез, М. Фуко, А. Гайссен та ін.). Так, зокрема, Ч. Мілош зауважує в естетичній вразливості Ш. Бодлера паростки основних прикмет сучасного нам світобачення: увагу до деталей та акцент на безперервній змінності. Ці ознаки французький модерніст оцінював однозначно позитивно. А у сприйнятті нобелівського лауреата трактат Ш. Бодлера постає гімном «на честь цивілізації» та «проти Природи». Основоположник модерністського світогляду схвально вітає «штучність» як високу чесноту, яку приносить тільки цивілізаційний культурно-технічний прогрес, і, навпаки, осуджує заклики у стилі Ж.-Ж. Руссо повернутися

до натуралістично-інстинктивної, «дикої» поведінки. Ч. Мілоша не перестає захоплювати теза великого прихильника урбанізації та макіяжу про «потворності» нецивілізованої, акультурної життєвої дійсності, адже, як стверджував Ш. Бодлер, «усе, що гарне й шляхетне, плине з розуму та калькуляції» [19].

«*Modernité*» в очах Ш. Бодлера суміщає часову унікальність кожної нової «актуальності» (найвиразнішою формою якої є мода) з ретроспективою її вже минулих, застиглих історично форм.

Утвердження «сучасного життя» здійснюється насамперед у площині естетичного. Саме мистецтво є тим феноменом, у якому візерцево поєднуються дві складові частини прекрасного – безсмертя і змінність. Тому, на думку французького модерніста, найкраще вловити, спостерегти, пережити, досягнути «сучасність» можна лише завдяки художній творчості й тільки в її межах. Митець є «самітником із великою уявою», який невпинно «мандрує крізь велику пустелю людей» і шукає згаданої подвійності. Згодом прагне художніми засобами «видобути таємну красу» з неї як цілості: «З моди хотів би дістати все, що поетичного міститься в історичному, вічне ж – відслонити у змінному» [11, р. 10].

Ш. Бодлер наголошує, що часта, власне невпинна змінність навколишньої культурної дійсності творить справжню красу «теперішнього». Тому шукати досконалості в «репертуарі класичних ідей», пасивно копіюючи проминулі «сучасності», – деспотично. Так само хибно нав'язувати їх як «моду». Адже митці кожної епохи мали «свої» сучасності та відображали їх у згоді з «актуальним» для їхньої доби поєднанням згаданих елементів «прекрасного». Він зауважує, що «кожна епоха має свої образи, свій погляд та усміх» і потвердити це можна «не лише в галереях», а уважно вивчаючи «взяті окремо або всі разом» обставини, у яких творилося минуле. Ці історичні «сучасності», зафіксовані в мазках або строфах, із плином часу здатні захоплювати нас (як нащадків), хоч і не можуть ставати автентично «нашими».

Ш. Бодлер підкреслює, що сучасні митці повинні відкривати прекрасне у власній «теперішності». Адже увага до «сучасності» як змінної швидкоплинності – це половина того, що становить сутність художньої творчості. Цей елемент не можна легковажити. Тож помилково чинить той, хто, «занадто заглиблюючись у минуле, тратить пам'ять теперішнього; зрікається цінностей і привілеїв, які дає актуальна мить; оскільки чи не ціла наша оригінальність походить від сліду, який час витискає на наших враженнях».

«Минуле» ж, яке подивляємо «завдяки прекрасному», відкритому давніми авторами, здатне бути цікавим для нас і «завдяки своїм історичним цінностям», своїй нетеперішності. Відповідно, краса кожної «актуальності» залежить як від оглядання видобутого з неї «прекрасного» (яке й утривале її в історії, звільняючи місце для чергового втілення краси нової актуальності), так і від її «основної прикмети» – того, що це власне «сучасність». Але самої змінності (моди) замало для повної характеристики природи «сучасності». Інша її складова частина уособлює те, що протилежне до невловимої випадковості та минулої новизни – вічність. Вона допомагає виробити виразну спрямованість сучасності, а саме «схопити щось вічне, що міститься не по той бік сьогочасної миті й не позаду неї, а в ній самій» [14].

Для М. Фуко вбачає в особі Ш. Бодлера приклад «однієї з найбільш витончених свідомостей сучасності у XIX столітті», обраний ракурс – вольове зусилля. Воно «дає змогу вловити те «героїчне», що міститься в теперішньому». Зауважимо, що «героїчне» в даному випадку в жодному разі не «сакралізує актуальний момент, аби його зберегти або подовжувати», також не є формою колекціонерства певних вартих уваги хвиль. У ньому наявний сильний іронічний акцент. Відповідно, і добровільний носій такої самосвідомості сприймає свою ідентичність як «об'єкт складної та важкої праці», мета якої – «винайти самого себе» і не обмежуватися відкриттям власної прихованої суті, призначення тощо. Іншими словами, за М. Фуко, «Бодлерівська сучасність – це вправа, у якій надмірна увага до реального протистоїть практиці свободи, що водночас і поважає цю дійсність, і зазіхає на неї».

Запропонована інтерпретація суміщає часову неповторність актуальності з її неодмінною закоріненістю в історичній плинності минулого, теперішнього та майбутнього. Вона цілком

відповідає постмодерністському світобаченню, яке за допомогою художньо-мистецької образності вповні розвинулося вже в другій половині ХХ ст. У такому розумінні «постмодернізм не є кінцевою стадією модернізму, а модернізмом у стані народження, який повсякчас повторюється» [17, р. 28].

Серед різноманітних процесів «постмодернізації» естетичної теорії та художньої практики першість належить літературі. Саме в колі північно-американських критиків від кінця 50-х і впродовж 60-х років ХХ ст. розпочалися дискусії про втрату орієнтирів, що опанувала творчу спільноту. Вони засвідчили назрілу потребу шукати і знаходити нові напрями свободи самовираження та мистецтвознавчої рефлексії. Оновлення художньої творчості зводилося до почасти ностальгійних спроб переглянути ідеї мистецького модернізму.

Однією з перших розвідок, у якій стверджується остаточність здійсненого творчого перелому та переважають оптимістичні сподівання на інший стиль, є невелика стаття Дж. Барта «Література вичерпання» (1967). Американський критик сам перебував «усередині традиції бунтування проти Традиції». Він наголошує, що «сучасним» митець стане тоді, коли скерує і свої технічні вміння, і концептуальні задуми в напрямку міждисциплінарної творчості, позаяк у ній гніздиться «щось, що придасться для створення чи розуміння» справді сучасного мистецтва [9, р. 66].

Для західної демократичної свідомості, на думку Дж. Барта, уявлення про автора як всезнаючого «аристотелівського свідомого творця» та відповідального читача з передбаченими сподіваннями є прикладами геть небажаних догматичних постав, вартих осуду через те, що втілюють явище «політично реакційне, авторитарне, навіть фашистське». У непевних умовах сьогодення не той вважатиметься митцем, хто майстерно «практикує» певний вид мистецтва, але насамперед той, хто вміє, враховуючи вимоги новизни, продемонструвати авторську концептуальність. Для Дж. Барта досконало із цим завданням впоралися С. Беккет та Х.-Л. Борхес. Завдяки їм можна ствердити: літературне вичерпання не тотожне виродженню художньої творчості, йдеться тільки про виснаження давніх форм і можливостей письма. Немає приводу розпачати, бо насуваються неухильні зміни, які заповнять простір уяви свіжими можливостями.

Двадцять років по тому Дж. Барт опублікував нову статтю на згадану тематику, яка також здобула широкі коментарі. Її назва перегукується з уже зацитованою – «Література відновлення» (1987). У змісті автор розпрацьовує типово постмодерністську проблематику – концепт «нової вразливості». Підсумовуючи мистецькі досягнення двох пройдених декад, він зауважує, що міждисциплінарна експериментальність змістилася в бік високого рівня технічності, а інтертекстуальні ігри довільними контекстами та жанрами повинні далі розвиватись, як і вся постмодерністська проза [10].

Прихід змін у сфері художньої образності також звітував відомий літературний критик Л. Фідлер, зокрема, в гострій статті із промовистою назвою «Долання кордонів – засипування проваль» (1969), початково опублікованій в американському «Плейбої». На самому її початку автор стверджує, що модернізм як «різновид літератури», який ототожнював себе з головною сутністю «сучасності» та переконував, що здійснив найбільш інновативний поступ у сфері естетичної вразливості, є «мертвим, тобто належить до історії, а не теперішності» [13, р. 462]. Його «агонія» супроводжується «пологовими болями» народження постмодернізму (Л. Фідлер писав термін через дефіс). Новий стиль функціонуватиме в «цілком іншому», позначеному ще більшою апокаліптичністю, антираціональністю та іронією часі. Природно, він потребуватиме іншого різновиду культурознавчої теорії, яка б долучалася до знищення класового «обурливого поділу» на елітарне і популярне, фахове і плебейське, зрівнювала статуси автора, критика й глядача, професіонала та аматора, плекала докази подвійної та ще більшої інтерференційності тощо.

Яскравим прикладом постмодерністської свободи, вираженої за допомогою письма, стали романи У. Еко, М. Павича, Дж. Барта, І. Кальвіно, Д. Бартлема та ін. Їм притаманний ряд ознак, за якими текст може вважатися постмодерністським, а саме: антиреалістичність, заперечення

ієрархічності, лінійності, впорядкованості, інтертекстуальне забавляння, множення фікцій, ілюзій, симулякрів, сюжет «без кінцевого речення» та ін. [2].

Запропонований літературним середовищем вимір емансипації знайшов відлуння у всіх традиційних і новітніх сферах художньої творчості, зокрема в малярстві, пластичних мистецтвах (Дж. Базеліц, А. Кіфер, Дж. Кунс, М. Костабі), театральному й хореографічному мистецтвах, кінематографії (Д. Лінч, В. Аллен, П. Гринуей, К. Тарантіно, П. Альмодовар) та фотографії. Багатогранний розвиток постмодерністська художня образність отримала в галузі архітектури [6].

На означення постмодерністського малярства після Другої світової війни італійський критик А.-Б. Оліва запропонував поняття «трансавангард». Цим він укотре підкреслив непрямі зв'язки новітньої виражальності з її модерністськими джерелами, навіть якщо вони й ґрунтуються на спротиві засадам традиційного авангарду. Трансавангардисти (М. Люрец, Дж. Базеліц, Ф. Клементе, С. Чіа, М. Паладіно, А. Кіфер, Ю. Шнабель, В. Вергман, Е. Фішль та ін.) чимало запозичили від постмодерністської філософії, зокрема метафори лабіринту, розпорошеного суб'єкта й т. зв. номадичного мислення. Саме воно мало б стати своєрідним заміником попередніх, тепер напівзанепалих, на їхню думку, зусиль над пошуками розуміння (яке у прямому розумінні лежить не у «глибині», а на «поверхні», не містить жодної новизни, лише багатоперспективно групує цитати, умовності, повтори, пародії, пастиші, колажі).

Постмодерністська естетика відрізняється від традиційної насамперед тим, що не відтворює дійсності, не поліпшує її відображення. Будь-який об'єкт може прирівнятися до мистецького, тому й сама творчість «розглядається вже часом як музей, часом – як смітник відходів різних культур» [8, с. 88]. Мистецтво, зокрема малярство, переорієнтувалося на «рефлексійність» стосовно самого себе й природи естетичного. Йому відповідає постметафізичне мислення. Воно без наївності та ностальгії розбиває класичні уявлення про цілісність мистецького твору (зокрема, живописного), подрібнюючи узагальнену, «правильну» і зобов'язальну композиційну єдність на «елементи», «моменти», «частини», «стани», «конфігурації» тощо. За аналогією з публічною сферою, в художній відбувається подібне: твір замінюється «Подією», яка «починає панувати тоді, коли відсутня Історія» [4, с. 116].

Родоначалник філософського постмодернізму Ж.-Ф. Ліотар вводить у сучасну мистецьку термінологію своє розуміння давньої категорії «високого». Її традиційні відповідники вважає патетично-фальшивими з огляду на метафізичне прагнення досконалості, а тому неправдивими, нав'язаними й застосованими до панівних естетичних ідеалів. Цей стан не піддається ані відтворенню, ані передбаченню. Можливо лише покликатися на нього, вповні використовуючи даровані експериментальністю й плюралізмом можливості.

Арт-пропозиції, зокрема у формі гепенінгів, наголошують на «чистій» випадковості, короткотривалості й недіалогічності творчого процесу, а також на потребі самого глядача (чи читача) шукати «не окреслено і наперед, не виповненої змістом цілості у власних гіпотезах і його – попередньо – доповнювати» [15, с. 57]. Трансавангард відмовляється відігравати соціальну роль, яку мистецтво «хай там соціально-реформістським, соціально-революційним чи соціально-утопічним чином» історично виконувало в різних втіленнях [1, с. 40]. Також він перестає об'єднувати, бо «завжди є витворюванням відмінностей» (А.-Б. Оліва), а експериментальність у просторі суспільної звичаєвості болісна, на відміну від творчого середовища, яке надихається нею.

Мистецький експеримент сам собою символізує наближення нових етапів у культурному бутті сучасного людства, одним з основних серед яких є технологізація довкілля. Ознаки «культурної декласифікації» й «демонополізації символічних ієрархій» сучасності набувають особливої напруженості. Візуальна матеріальність (притаманна репрезентативності Модерну) поступається місцем віртуальній іматеріальності. «Теорія допомагає художнику звільнитися від його локальної культурної ідентичності, а в умовах фрагментарних, розпорошених дискурсів – і від небезпеки, що його твори будуть сприйняті як місцеве непорозуміння», – так ці тенденції узагальнює українська мистецтвознавець Д. Скринник-Миська [5, с. 97].

Криза сприйняття породжує потребу нової систематизації, «яка полягає всього-навсього в бажанні зрозуміти твори, цілком позбавлені сенсу» [16, s. 64]. Вона динамічно-процесуальна: враховує різноманітність накладених один на одного «фікцій», «симулякрів» і перетворює культурну реальність на невпинну серію іконографічних образів, продуктованих мас-медіа та численними «фахівцями від культури». Описувані зміни соціолог культури М. Фізерстоун зараховує до явища «естетизації щоденного життя». Для нього характерні: поступова десакралізація сфери мистецтва (в тому числі ролі музеїв та академічної естетики), дедалі популярніша інституціоналізація її форм у побуті як «виразного стилю життя» (явище дендизму в Англії та фланерства у Франції, особливо Парижі), перетворення потреб культурної екзистенції особи в невпинну «гонитву за новими смаками і пізнаннями», підпорядкування праці над новими можливостями самовираження й пошуку нових досвідів вимогам «естетичного споживацтва» [12, s. 304–315]. Під впливом іматеріального зміщується традиційне розуміння категорій «часу», «простору» та «матерії». Це змушує сприймати реальність по-постмодерністському: з одного боку, особа (митець) сама створює дійсність, а з іншого – припиняє її контролювати та стає залежною від неї. Антиісторичний перебіг прирівнює різноманітність культурної географії до «простору телевізійного екрана» (за Ж. Бодріаром). Тому виражальні засоби (у) творчості – як мистецькій, так і філософській – повинні ілюструвати собою всеохопність майбутніх світоглядних перемін.

Висновки. Постмодерністська образність породжена сучасною нам дійсністю. Але в історичній ретроспективі можна прослідкувати її прояви в модернізмі другої половини ХІХ – початку ХХ ст., яким датується початок доби Постмодерну. У новітній естетиці обох «ізмів» розуміння мистецтва набуває антигегелівських ознак: зрівняння елітарного мистецтва «високої» культури з популярно-масовим; послаблення формальної «чистоти» в межах окремих видів мистецтва; критика індивідуалізму, уособленого в модерністському культі оригінальності та винятковості; впровадження технік пастижу та симулякру.

Єдиною виражальною можливістю, очікуваною від постмодерністського мистецтва, є продовження експериментів. Навіть більше, їхній інваріантності підпорядковуються й позамистецькі ділянки людської життєдіяльності. Ініціативна випробувальність («вразливість на ідеї») заступає місце традиційного досвіду. Тому лише оцінюючи експериментальне мистецтво як «справу майбутнього» та свободу уяви як рису прийдешньої «сучасності», можна намагатися зрозуміти світ, основними рисами якого стали гетерогенність і багатоманіття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вельш В. Наш постмодерний модерн : монографія / В. Вельш; пер. з нім. Київ : Альтерпрес, 2006. 328 с.
2. Гук З.В. Поетикальні вектори постмодерністського роману: художні експерименти Мілограда Павича : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів, 2014. 200 с.
3. Лосик О. Взаємозв'язки модернізму та постмодернізму в контексті емансипації західного світогляду. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Львів, 2018. № 36. С. 344–359.
4. Монжен О. Виклики скептицизму. Зміни інтелектуального пейзажу Франції : монографія. Київ : Дух і Літера, 2011. 360 с.
5. Скринник-Миська Д. Мистецтво та художник як проекція сучасності. *Мистецтвознавство '14*. Львів, 2014. С. 89–102.
6. Стародубцева Л.В. Архітектура постмодернізму: Історія. Теорія. Практика : посіб. для студентів архітектурних спеціальностей вищих навчальних закладів. Київ : Спалах. 1998. 208 с.
7. Шорске К.Е. Віденський fin-de-siècle. Політика і культура : монографія. Львів : ВНТЛ-Класика, 2003. 320 с.
8. Яніон М. Занепад парадигми. *Сучасність*. Київ, 2002. № 1. С. 83–90.
9. Barth J. The Literature of Exhaustion. *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction* : monograph / J. Barth. London, 1984. P. 62–76.
10. Barth J. The Literature of Replenishment. *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction* : monograph. 1984. P. 193–206.

11. Baudelaire Ch. Le peintre de la vie moderne. URL: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/14785/mod_resource/content/1/BAUDELAIRE_le%20peintre.pdf (дата звернення: 20.02.2020).
12. Featherstone M. Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego. *Postmodernizm: Antologia przekładów* / pod red. R. Nycza. Kraków, 1996. S. 299–332.
13. Fiedler L. A. Cross the Border – close the gap. *The Collected Essays of Leslie Fiedler* : monograph. New York, 1971. Vol. 2. P. 461–485.
14. Foucault M. Qu'est-ce que les Lumières? URL : <http://1libertaire.free.fr/Foucault17.html> (дата звернення: 20.02.2020).
15. Jauß H. R. Proces literacki modernizmu od Rousseau do Adorna. *Odkrywanie modernizmu* / pod red. R. Nycza. Kraków, 2004. Wyd. II. S. 52.
16. Lyotard J.-F. Filozofia i malarstwo w epoce eksperymentu. *Postmodernizm: Antologia przekładów* / pod red. R. Nycza. Kraków, 1996. S. 62–80.
17. Lyotard J.-F. Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne? *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982–1985* : monographie / J.-F. Lyotard. Paris, 1986. P. 12–34.
18. Lyotard J.-F. Wzniosłość i awangarda. *Teksty drugie*, 1990. № 2-3. S. 173–189.
19. Miłosz Cz. Traktat przeciwko Naturze – o eseju Bodlaire'a «Malarz życia nowoczesnego». URL: <http://wyborcza.pl/1,75475,327995.html> (дата звернення: 20.02.2020).

REFERENCES

1. Welsch W. (2006). Nash postmodernyj modern [Our Postmodern Modern]. Kyiv: Alterpres [in Ukrainian].
2. Huk Z. V. (2014). Poetykal'ni vektory postmodernists'koho romanu: khudozhni eksperymenty Milorada Pavycha [Poetic vectors of the postmodern novel: artistic experiments of Milorad Pavić]. (PhD dissertation). Ivan Franko National University of Lviv [in Ukrainian].
3. Losyk O. (2018). Vzaiemozv'iazky modernizmu ta postmodernizmu v konteksti emansypatsii zakhidnoho svitohliadu [Interconnections of modernism and postmodernism in the context of emancipation of the western worldview]. *Visnyk Lvivs'koi natsional'noi akademii mystetstv*, 36, 344–359 [in Ukrainian].
4. Mongin O. (2011). Vyklyky skeptyzmu. Zminy intelektual'noho pejzazhu Frantsii [Challenges of skepticism. Changes in the intellectual landscape of France]. Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].
5. Skrynnyk-Myska D. (2014). Mystetstvo ta khudozhnyk iak proektsiia suchasnosti [Art and artist as a projection of the present]. *Art Studies '14*, 89–102 [in Ukrainian].
6. Starodubtseva L. V. (1998). Arkhitektura postmodernizmu: Istoriia. Teoriia. Praktyka: posib. dlia studentiv arkhitekturnykh spetsial'nostej vyschykh navchal'nykh zakladiv [Architecture of postmodernism: History. Theory. Practice: a handbook for students of architectural specialties in higher educational institutions]. Kyiv: Spalakh [in Ukrainian].
7. Schorske C. E. (2003). Videns'kyj fin-de-siècle. Polityka i kul'tura [Fin-de-siècle Vienna. Politics and culture]. Lviv: VNTL-Klasyka [in Ukrainian].
8. Janion M. (2002). Zaneпад paradyhmy [The decline of the paradigm]. *Suchasnist'*, 1, 83–90 [in Ukrainian].
9. Barth J. (1984). The Literature of Exhaustion. In *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction* (pp. 62–76). London: Putnam [in English].
10. Barth J. (1984). The Literature of Replenishment. In *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction* (pp. 193–206). London: Putnam [in English].
11. Baudelaire Ch. (1863). Le peintre de la vie moderne. URL: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/14785/mod_resource/content/1/BAUDELAIRE_le%20peintre.pdf (Last accessed: 20.02.2020) [in French].
12. Featherstone M. (1996). Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego. In R. Nycz (Ed.), *Postmodernizm: Antologia przekładów* (pp. 299–332). Kraków: Wydawnictwo «Baran i Suszczyński» [in Polish].
13. Fiedler L. A. (1971). Cross the Border – close the gap. In *The Collected Essays of Leslie Fiedler* (pp. 461–485). Vol 2. New York: Stein & Day Pub [in English].
14. Foucault M. (1984). Qu'est-ce que les Lumières? URL: <http://1libertaire.free.fr/Foucault17.html> (Last accessed: 20.02.2020) [in French].

15. Jauß H. R. (2004). Proces literacki modernizmu od Rousseau do Adorna. In R. Nycz (Ed.), *Odkrywanie modernizmu* (pp. 21–59). Wyd. II. Kraków: UNIVERSITAS [in Polish].
16. Lyotard J.-F. (1996). Filozofia i malarstwo w epoce eksperymentu. In R. Nycz (Ed.), *Postmodernizm: Antologia przekładów* (pp. 62–80). Kraków: Wydawnictwo «Baran i Suszczyński» [in Polish].
17. Lyotard J.-F. (1986). Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne? In *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982–1985* (pp. 12–34). Paris: Galilée [In French].
18. Lyotard J.-F. (1990). Wzniosłość i awangarda. *Teksty drugie*, 2–3, 173–189 [in Polish].
19. Miłosz Cz. Traktat przeciwko Naturze – o eseju Bodlaire'a «Malarz życia nowoczesnego». URL: <http://wyborcza.pl/1,75475,327995.html> (Last accessed: 20.02.2020) [in Polish].

Losyk Oresta Mykolaivna

Candidate of Philosophy,
Associate Professor of the Department of Philosophy
Ivan Franko National University of Lviv
1, Universytetska str., Lviv, Ukraine

SOURCES OF ARTISTIC IMAGERY IN THE POSTMODERN AESTHETICS

For centuries, in Western aesthetics the visualization of imaginary or thinkable had been consistent with the metaphysical idea of the mind, which in itself is paradoxical, since “rational” cannot be interpreted unambiguously in the language of “figurative”. Over the last few decades, postmodern creativity has reflected, through artistic means, the latest trend in the worldview and the perception of the world that is characteristic of ever-expanding civilizational areas. The imagery it strives for, differs from the classic models and often provokes challenges, experimentation, conceptual diversity and so on. These characteristics are due not only to contemporary cultural reality, their semantic preconditions are also rooted in a more or less distant past. The study of certain aspects of these sources predetermines the topicality of the present research.

The aim of the article is to examine the aesthetic origins of postmodern artistic imagery and their relationship with cultural-worldview changes in the contemporary reality. The task that has been set is to trace the parallels in ideas between modernist and postmodern interpretations of changes in life reality and to analyze their influence on the understanding of the possibilities of artistic and imagery expression and artistic freedom.

The following methods have been applied herein: the general scientific methods include synthesis, analogy and generalization, the specific philosophical methods are phenomenological and transcendental.

The following results were achieved: the thesis about the influence of modernist ideas on the emancipation of the contemporary Western worldview in general, and within it – the postmodernism as well, was confirmed. On the example of Ch. Baudelaire's aesthetic conception about the fragmentation and flow of «modernity» it was analyzed how artistic expressiveness interprets the temporal uniqueness of each immediacy with its experiences in past, present and future. On the basis of the researches by J. Bart, L. Fiedler, J.-F. Lyotard, M. Featherstone chosen for the present analysis, the ways of development of intertextual possibilities in expressiveness initiated by modernism already in postmodern theory and practice, in particular in transavantgarde were traced. It is argued that the variability of aesthetic criteria desacralizes the sphere of creativity and extends to everyday life that is beyond creativity. At the same time, it is stated that the freedom of artistic expression in postmodern art continues to reflect the pursuit of heterogeneity and the diversity of contemporaneity in general.

Key words: *modernism, postmodernism, contemporaneity, variability, imagery, aestheticization of everyday life.*