

ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ



ВІЗУАЛЬНІСТЬ ЯК ДОМІНАНТА СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ

Міждисциплінарної
наукової конференції

7–8 грудня 2017 р.
Київ

Візуальність як домінанта сучасної культури: зб. матеріалів Між-дисциплінарної наук. конф., Київ, 7–8 грудня 2017 р. — К.: ІК НАМ України, 2017. — 84 с.

Збірник укладено за матеріалами Міждисциплінарної наукової конференції «Візуальність як домінанта сучасної культури», проведеної в режимі on-line Національною академією мистецтв України, Інститутом культурології НАМ України, Інститутом проблем сучасного мистецтва НАМ України 7–8 грудня 2017 р.

Редакційна колегія:

- Богущий Ю. П.** — віце-президент Національної академії мистецтв України, академік НАМ України, кандидат філософських наук, професор, директор Інституту культурології НАМ України (голова редколегії);
- Сидоренко В. Д.** — віце-президент Національної академії мистецтв України, академік НАМ України, кандидат мистецтвознавства, професор, директор Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України;
- Яковлев М. І.** — перший віце-президент Національної академії мистецтв України, академік НАМ України, доктор технічних наук, професор;
- Волков С. М.** — заступник директора з наукової роботи Інституту культурології НАМ України, доктор культурології, професор (заступник голови редколегії);
- Савчук І. Б.** — заступник директора з наукової роботи Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України, кандидат мистецтвознавства, доцент;
- Дзюбенко Т. О.** — заступник директора Інституту культурології НАМ України, заслужений працівник культури України;
- Кузнецова І. В.** — вчений секретар Інституту культурології НАМ України, кандидат філософських наук, доктор філософії (Ph.D), с. н. с., доцент;
- Дрофань Л. А.** — вчений секретар Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України, кандидат філологічних наук, с. н. с.;
- Чміль Г. П.** — академік НАМ України, доктор філософських наук, завідувач відділу світової культури та міжнародних культурних зв'язків Інституту культурології НАМ України;
- Зубавіна І. Б.** — академік НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор, учений секретар відділення кіномистецтва НАМ України;
- Жукова Н. А.** — завідувач відділу етнокulturології та культурної антропології Інституту культурології НАМ України, доктор культурології, доцент;
- Судакова В. М.** — завідувач відділу соціологічних досліджень та аналізу проблем української культури Інституту культурології НАМ України, доктор філософських наук, доцент;
- Оляніна С. В.** — завідувач відділу музеєзнавства та пам'яткознавства Інституту культурології НАМ України, кандидат архітектури, доцент;
- Демещенко В. В.** — завідувач відділу науково-творчих досліджень з теорії та історії культури Інституту культурології НАМ України, кандидат історичних наук, доцент.

ЗМІСТ

Афендик Гліб. Візуальні парадокси неевклідової геометрії шахівниці на прикладі маневру Реті	7
Безгін Олексій. Культурно-мистецька освіта в Україні як частина реалізації масштабної освітньої реформи на сучасному етапі	9
Босенко Алексей. «Глаза б мои не глядели...» или «Бачили очі, що купували»	11
Булавіна Наталія. Самоорганізаційні ініціативи в системі сучасного візуального мистецтва України	15
Гаєвська Тетяна. Візуальне зображення еволюції дитинства в концепції Ф. Ар'єса	17
Демещенко Віолета. Фотографічне освоєння дійсності	22
Жукова Наталія. Синергетичний підхід до аналізу візуального мистецтва як складова культурологічного дослідження	25
Загоскіна Наталія. Візуалізація в молодіжному дозвіллі в контексті розвитку сучасної культури	28
Зіненко (Редько) Аліса. Світ відкритий для вивчення мистецтва (можливості стажування в музеях США)	30
Ірина Зубавіна. Інтерпретаційний потенціал візуальних кодів екранної культури	33
Кірдіна Олена. Способи організації простору в образотворчому мистецтві на прикладі творів декоративного та станкового живопису	36
Коренюк Юрій. Реставраційна концепція відтворення пам'ятки в первинному вигляді — історичні приклади практичного втілення	38
Кривобок Тетяна. Вплив дизайну книжкової обкладинки на споживче сприйняття	42
Лебедева Альона. Композиція і конструкція: дія як організуючий момент форми	44
Міщенко Марина. Щодо визначення поняття «візуалізація» у сучасному мистецтві	47
Носенок Богдана. Втома від візуальності: образи декадансу	49

Світлана Оляніна. Семантика мотиву посудини в орнаментиці українського іконостаса	51
Остафійчук Інна. Аспекти дослідження візуального в системі соціальної комунікації	53
Отрешко Наталія. Проблеми соціалізації у візуальній культурі віртуального простору	56
Петліна Дар'я. Діяльність Державних науково-дослідних реставраційних майстерень у 1950–1960 рр.	59
Причепій Євген. Семантика біноклеподібних посудин Трипілля	61
Пшеничний Юрій. Зображення голови людини: до проблеми методичних особливостей навчання малюнку та живопису студентів художньо-графічних факультетів	64
Руденко Олексій. Проблема візуальних та іміджевих аспектів ребрендингу однострою, знаків розрізнення, символіки, прапорництва та емблематики Збройних сил України	66
Сидорчук Тетяна. Синтез та асиміляція жанру музичного фільму останньої чверті XX — початку XXI століть	68
Судакова Валентина. Візуалізація культурно-репродуктивних практик у сучасних суспільствах	70
Успенська Ольга. Фестиваль театральних шкіл як форма обміну інноваційним досвідом між вищими мистецькими навчальними закладами	75
Чміль Ганна. Екранні версії світів Кіри Муратової	77
Шаповаленко Михайло. Проблеми сучасної професійної культурно-мистецької освіти	80
Юр Марина. «Glitchart»: новий візуальний код художнього простору в сучасному творі мистецтва	82

Афендик Гліб
*аспірант Докторської школи
імені родини Юхименків НаУКМА,
кафедра культурології
afendik@yahoo.com*

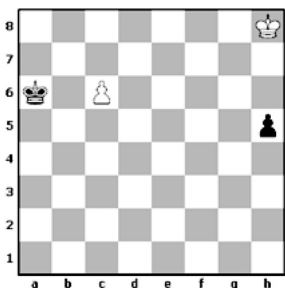
Візуальні парадокси неевклідової геометрії шахівниці на прикладі маневру Реті

Шахову композицію — мистецтво складання задач та етюдів — з давніх-давен називають не інакше як «поезією шахів». Творчий процес у даному випадку полягає у створенні штучних позицій з певним завданням. Укладачів задач й етюдів називають шаховими композиторами. На думку українського гросмейстера й автора численних статей з теорії та естетики шахової задачі Віктора Мельниченка, «композиція покликана вивчати й показувати на що здатні шахи, розкривати їхню внутрішню суть». Саме в композиції найбільш повно реалізуються можливості, закладені у шахах, закони й правила гри. І хоча протягом тривалого часу шахову композицію розглядали лише як прикладну дисципліну на службі у практичній грі, на сьогоднішній день вона є самостійним самодостатнім напрямом творчості.

Найбільш відомою шаховою композицією, опублікованою безліч разів у різноманітних шахових і не-шахових виданнях, є знаменита пішакова мініатюра Ріхарда Реті. Цей етюд безперечно найбільш обговорюваний у літературі, його естетичний аналіз триває вже понад 90 років. З першого погляду впадає в очі парадоксальність завдання: порятунок (нічия) у здавалося б цілковито безнадійній позиції. Для досягнення нічиї білим потрібно зупинити ворожого пішака (не допустити його до поля перетворення) або ж перетворити власного на ферзя. Жодна з ідей, на перший погляд, недосяжна. Чорний пішак безперешкодно рухається у бік першої горизонталі, де перетвориться на ферзя, в той час як білий пішак беззахисний,

супротивник може легко знищити його. З цієї логіки випливає, що завдання етюду абсолютно нездійсненне, воно видається якоюсь абсурдною насмішкою над розв'язувачем. Проте розв'язання, всупереч оманливій очевидності, існує! Аналізуючи особливості цього маленького шедевра, слід відзначити мінімум матеріалу (адже на дошці всього-на-всього два королі і два пішаки), ефект неможливості виконання завдання, свободу пересування короля та подвійний удар. Однак естетичний вплив квартету Реті має більш глибоке значення, ніж ефектна парадоксальність форми.

Вивчаючи якесь явище, ми звикли розчленовувати його на часті складові, а потім об'єднувати у загальний висновок отримані результати. Колапс такого підходу й демонструє етюд Реті, сутність якого не вичерпується простою сумою явищ, на які його можна розкласти. Естетична цінність етюду полягає у руйнуванні стереотипної буденної логіки глибинним розумінням позиції й законів шахового мистецтва. Те, що здається очевидним, само собою зрозумілим, заперечується. Це справжній філософський акт з величезним емансипативним потенціалом! У того,



Р. Реті, 1921 р. Нічия

хто бачить етюд вперше, він неодмінно викликає подив. Як і будь-який вдалий мистецький твір, мініатюра Реті проблематизує тематичне поле, з яким працює. В даному випадку мова йде про особливу нестандартну геометрію шахівниці. Дивовижний порятунок білого короля виявляється можливим саме завдяки цій обставині. У буденному житті ми звикли, що найкоротший шлях між двома пунктами — завжди пряма. На шахівниці ж найкоротший шлях не обов'язково вимірюється по прямій. Білий король може дійти з поля h8 до поля h2 за 6 ходів як при прямолінійному, так і при зигзагоподібному русі. Така неевклідова геометрія шахівниці дозволяє Реті перевернути з точністю до навпаки відоме народне прислів'я: за двома зайцями поженешся жодного не впіймаєш. Єдиний можливий спосіб порятунку для білого короля — це як раз гонитва «за двома зайцями»: одночасний рух до ворожого пішака й до власного на іншому кінці шахівниці. Отже, король іде до чорного пішака мавнівцем, візуально ніби віддаляючись від нього.

Цікаво, що з 51 шестиходового маршруту від поля h8 до поля h2 рятує лише один. Можна сказати, що з точки зору білого короля сума катетів прямокутного трикутника h8–e5–h2 дорівнює гіпотенузі! Таку математичну теорему можна довести лише на шахівниці.

Задум Реті — одне з найвизначніших відкриттів у шаховій композиції. Геометрична ідея етюд, яку тепер називають «маневром Реті», у подальшому неодноразово вдосконалювалася, проте за чистотою форми оригінал перевершити неможливо.

Безгін Олексій

*академік НАМУ, професор, PhD,
заслужений діяч мистецтв України,
ректор КНУТКТ ім. І. К. Карпенка-Карого
uspenska@ukr.net*

Культурно-мистецька освіта в Україні як частина реалізації масштабної освітньої реформи на сучасному етапі

Реформування освітньої сфери, яке на сучасному етапі увійшло в свою найактивнішу фазу, безпосередньо впливає на майбутнє мистецької освіти в Україні. Внесення змін і доповнень до чинного Закону України «Про вищу освіту» має бути націлене на вдосконалення системи вищої освіти, але з урахуванням позитивного досвіду діяльності вищих закладів освіти (далі ВНЗ) та містити лише ті новації, які б конкретно і незаперечно впливали на підвищення якості освіти та більш конструктивне функціонування інституту вищої освіти в цілому.

Натомість, низка запропонованих у проекті ЗУ «Про внесення змін до Закону України «Про вищу освіту» радикальних змін і доповнень носить доволі абстрактний характер і не є принциповими ані для підвищення якості освіти, ані для більш конструктивної реорганізації діяльності ВНЗ, в тому числі мистецьких ВНЗ. Так, наприклад, запропоновані новації в галузі створення спеціалізованих вчених рад для атестації здобувачів вищої освіти ступеня доктора філософії та доктора наук є завчасними на даному етапі реформування вищої школи. Що стосується надання закладу вищої освіти статусу «національного», то, вочевидь, у ст.25 Закону про вищу освіту після слів «...Національного агентства із забезпечення якості вищої освіти» потрібно додати «Міністерства культури України для ВНЗ, які знаходяться у сфері його управління».

Багато питань виникає також відносно введення посади фінансового секретаря (фінансового директора/канцлера). Якщо керівник ВНЗ (згідно ст.34 проекту закону) здійснює управління діяльністю закладу освіти, несе відповідальність за розробку та реалізацію стра-

тегічного плану розвитку ВНЗ, укладає договори та зобов'язаний виконувати інші функції, які пов'язані із забезпеченням належних умов функціонування закладу освіти, то зазначені повноваження і відповідальність фінансового секретаря дублюють повноваження і відповідальність керівника ВНЗ. Крім того, не визначено такі суттєві позиції: кому підпорядкований фінансовий секретар, які повинні бути вимоги до претендентів на цю посаду, до якого складу працівників відноситься ця посада тощо. Враховуючи проголошений законом «розвиток автономії закладів вищої освіти», введення посади фінансового секретаря, по суті, є не лише недоцільною, але й зайвою новацією.

Потребує уточнення позиція щодо максимального обсягу аудиторної роботи, який не може перевищувати 280 годин, при загальному навчальному навантаженні науково-педагогічного працівника 600 годин. Як відомо, аудиторна робота — це лекційні, практичні, семінарські, індивідуальні години. Отже, 320 годин навчального навантаження викладача повинні містити певні види поза аудиторної роботи. Щоб уникнути різночитань, необхідно надати перелік видів такої роботи для включення їх у педагогічне навантаження викладача.

Невирішеним питанням кадрового забезпечення для творчих спеціальностей мистецьких ВНЗ є присвоєння вчених звань викладачам, які мають почесні звання заслуженого артиста або заслуженого працівника культури, але не мають вченого ступеня. Змінені нормативно-правові акти з означеного питання, особливо вимога складання іспиту з іноземної мови на рівні B2, ускладнюють право отримати вчене звання доцента.

Одночасно з необхідністю структурних змін в системі культурно-мистецької освіти потребує реформування нормативно-правового забезпечення у сфері професійної діяльності в галузі культури та мистецтва. Нормативні документи, які регулюють цю сферу, пов'язані з культурно-мистецькою освітою тільки номінально. Вони не містять реального переліку компетентностей творчих працівників, досить умовно визначають вимоги до рівня освіти, необхідних для роботи за творчими спеціальностями. Більшість кваліфікаційних характеристик, що встановлюють вимоги до заняття професійною творчою діяльністю у закладах сфери культури, завищені вимоги щодо рівня освіти претендентів, змушують молодь здобувати додаткову освіту, наприклад, після отримання ступеня «бакалавр» поступати в магістратуру.

Це далеко не повний перелік проблем, які потрібно вирішувати культурно-мистецькій освіті в найближчому майбутньому при здійсненні реформування освітньої сфери.

Summary. *The reform of the educational sphere, which at the present stage has entered into its most active phase, directly influences the future of artistic education in Ukraine. Changes and additions to the current Law of Ukraine «On Higher Education» should be aimed at improving the system of higher education, but taking into consideration the positive experience of the activities of higher educational institutions (hereinafter universities) and contain only those innovations that would specifically and undeniably affect the quality improvement of education and a more constructive functioning of the institution of higher education in general.*

Instead, a number of radical changes and additions proposed in the draft Law On Amendments to the Law of Ukraine «On Higher Education» are rather abstract and are not essential neither for improving the quality of education, nor for a more constructive reorganization of the activities of universities, including artistic ones.

The report addresses some issues that need to be addressed in cultural and artistic education in the near future in the reform of the educational sphere.

Босенко Алексей

*Кандидат философских наук,
старший научный сотрудник,
зав. отделом эстетики*

*Института Проблем Современного Искусства
Академии Искусств Украины, г. Киев
hero@ipnet.kiev.ua*

«Глаза б мои не глядели...» или «Бачили очі, що купували....»

Вероятно это именно те тезисы, которые будут «автоматически отвергнуты», как не соответствующие требованиям. Похоже, делается все возможное, чтобы вообще, так называемая, «научная жизнь» заглохла окончательно. Достаточно посмотреть на требования к научным статьям, и не надо «трех букв — это одно и то же». Уже и к тезисам требуется резюме на английском языке, а в статьях не только указание актуальности темы, «попередников», «апробация» и «впровадження», методы, объекты и предметы, а и за душу берущие «очікувані результати». Тексты и так громоздкие, и не читабельные, но выравнивание их на одну колодку, «на один копил», столь любезное «единообразие» и «однострой» dokonають их окончательно. Если я могу «марокать маненько» на «англицком», то уж, конечно,

не буду писать мовой (которая проф. непригодна) а напишу на не менее «профнепригодном» басурманском, не дублируя, обращаясь к более широкой аудитории. Во французском нет деления на понятия «Дух» и «душа», нет деления в европейский языках на «красота» и «прекрасное». Да, и не «мова» это Кобзаря и Леси Украинки, а канцелярит, «язык», суржик Парубия, Луценко и Супрун. И пусть они на нем и говорят. Стало приличным иметь дефект речи. Все прекрасно знают, что происходит с идеей, когда она становится идеологией. Лучший способ убить язык — возвести его в ранг идеологической доктрины, когда он становится способом борьбы с инакомыслием и превращается в репрессивный аппарат. Предмет сам диктует и язык, и способ изложения — не нуждается в квотах на декларируемую актуальность и принудительную рекламу. Есть, свойственные только ему темп, ритм и музыка изложения. До слез трогает и фраза, где доктора наук освобождаются от вступительного взноса — самая бедная часть «научного сообщества» — «свобідні», как теперь принято говорить на «узаконенном новоязе».

Самое удивительное, что все чертыхаются, все ясно видят, что это прогрессирующий маразм и бред, чиновный выверт бюрократа, которому очень хочется руководить процессом, но берут под козырек и исполняют, дескать видали мы и не такое, и вспоминают анекдотические случаи из своей жизни. Хоть бы кто-то сказал: «Я подчиняться этим требованиям не буду».

А теперь о визуальности. Конечно: «Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать», хотя не факт, хотя бы потому, что мы хотим о визуальности как раз услышать Кто только о ней не писал: называя любую фамилию — не промахнешься — от Маршалла Маклюэна с его тихой катастрофой человечества, которое от устной традиции перешло к письму и чтению до В. Флюссера (беру произвольно) который предположил, (и не зависимо от него сотни авторов), что от цивилизации книги произошел переход к рекламе, к бодрийеровской системе знаков — и это давно устарело, к визуальности, со своим темпом и размером восприятия и его воспроизводства в промышленных масштабах (В. Беньямин), уже давно отчужденного в себя — вопрос только в интерпретации, которая на самом деле есть тотальное и репрессивное принуждение к системе «правильного» видения, представляемого не просто как товар в обществе потребления, а как всеобщий эквивалент — жизнь как «псевдо» в суррогатах и эрзацах. Представление вступает в противоречие с видимостью. Визуальность — с ожиданием. Впечатление — всегда неожиданно. «Не верь глазам». И тут разворачивается бесконечность сотворяемого пространства, которое раньше было прерогативой только искусства. Жизнь становит-

ся тавтологічною, як «одно и тоже», серійною — событие как аттракцион. Поэтому в сущности все это бессмысленно, но тешит своей бесконечной воспроизводимостью и видимостью постоянства. Технология ради технологии. Истина никого не интересует — только общественное мнение. Повседневность искусства видится и кажется природой, которая искусству подражает. Видение воспитывается, создается и очень большой соблазн им манипулировать. Взгляд достигает некоей условной беспристрастности — он «апофатичен»: не истинный, ни ложный, ни красота, ни безобразие — взгляд как таковой, который видит только то, что ему позволено, избирательно и выбор этот принадлежит не мне. Потому он абсолютен в своей очевидности, тотален и безысходен. Пространство уплощается, восходит к поверхности и мельчает в фактурности. Визуальность подменяет воображение, культивируя особый вид слепоты — виртуальность. Это протезирование зрения. Но и визуальность и развитие технологий — только явления симптомы разложения формы. Сущность в ином: в противоречии свободного и необходимого времени. Свободное время несовместимо с потреблением и использованием как таковым.

Свободное время, когда его потребляют, как праздное — уже не свободное. Свободный взгляд — отсутствующий, когда он блуждающий. Время-товар и по сути, человек не живет — он самоистребляется, теряя время в исповедовании праздности, досуга, гедонизма. Свободное время по природе своей не может быть частной собственностью. Оно — принуждение к свободе. Переход от остановившегося взгляда к видению, как процессу, возможен только тогда, когда происходит переход от овеществления к опредмечиванию. В сущности — это превращение. Это тезисы — я могу ничего не объяснять. Большинство наших современников ничего не видят и не слышат. Это пародия на жизнь. Визуальность современности — продукт разложения формы. Усталость и тоска. Нежелание видеть. Что мы хотим знать?

Универсальность человека подменена унифицированностью. Он сведен к своей функциональности существует только в диапазоне мифа, который ему предзадан. «Этовость» (Дунс Скотт) образа уравнивается с понятием и пытается «жаргоном подлинности» (Т. Адорно) подменить «идентичность» подлинность.

«Подлинное видение» — это видение воображаемой вещи, только созданное по видимости мое воображение, но которая имеет ввиду меня — в этом видят «онтичность» взгляда и его онтологизацию, — единственного и неповторимого, как алиби индивидуности, которое — в насилии над взглядом, — он свою целостность находит только в окончательной смерти. «Смотря как посмотреть» — это интонация в изображении.

На поверхности явления визуальность выглядит как альянс страха и самодовольства в озабоченности сбыться во что бы то ни стало в бесконечном повторении, в скуке существования. Мономания, когда взгляд болтлив и пытается бесконечным бдением заговорить, удержать в одиночестве рушащиеся пространства. Произведение — катаракта, которая останавливает зрение, пребывание. Искусство лишено простора — оно превращено в среду обитания. И визуальность — только астенический синдром. Воображение ампутировано. Его место занимает видимость и кажимость бесконечности.

В своем абсолютизированном явлении визуальность даже не симптом болезни, не бубонная чума, а так — «почесуха» обыденности. Фантастические процессы, которые на самом деле происходят старательно удерживают в непознаваемом в области «чуда». Визуальность — наведенная галлюцинация и только. При этом — ничего настоящего. Даже ирония деланная. Визуальность — не очевидна. Претензия овеществленной формы на абстрактное самосознание. Искусственный хрусталик в стеклянном глазу. Объектив — не объективен и так же мало видит, как коммуникация «коммуницирует», общается и сообщает. Буквально — дело техники, к которой отнеслись мифологически, мистифицировав — сущая мелочь по сравнению с философией духа. Поражает наглость техники, опосредующей процесс и похищающей, сокращающей время человеческой жизни, превращающей его в издержки производства — время, помещенное между человеком и человеком, как мертвое время прошлого труда. Это не безразличие, а нивелирование до среднего уровня, превращение многообразия всеобщего в абстрактное обобщение. Техника не виновата. Она не видит, не слышит, не мыслит. Вся проблема в способе производства. И так же банальна. Визуальность — пустота. Она, как голод, как жажда — вождление. Но которое, наоборот, избыточное, пресыщенное. Булимия, пожирающая пространство. Иссущающая время, выпивающая его кровь и несбыточность.

Из того, что визуальности растолкуют, что она есть, зададут программу функционирования, заменят механическое протезирование на развитие видения из стволовых клеток способа производства при помощи нанотехнологий современного искусства, заменив фантазию и воображенииих модифицированным субстратом проблемы формирования видения решены не будут. Управляемая слепота визуальности вообще лишена образа — только идентификационный код и маркировка, вместо живого взгляда. Инфицирование логикой происхождения. Визуальность идеатум слепоты — невидение, заменяемое ведение. Давно известно: нарисованные глаза живописи

видят лучше, чем обыкновенные. С высоты человеческого роста видно дальше, чем с высоты птичьего полета. Визуальность — легитимная слепота — видеть ровно столько, сколько положено и отмеряно, хотя ее рекламным слоганом известно: «поднимите мне веки».

В сущности, с формальной стороны «визуальность» — это феноменология технологии, то есть логика перехода от архаичного «эйдоса» к очевидности явления. Это превращение несокрытого, алитей и в очевидное. Только «эйдоса» в первоначальном, античном смысле, Платоновско-Аристотелевском, со всей последующей эйдетикой. Феномен, может быть, и не явлен. Явление всегда обнаруживает себя в подхваченном развитии сущности, вплоть до снятия в свободном явлении, как своем сокровенном. Откровение образа в «сделанности». И откровение образом. Вопрос не в том, чтобы уличить визуальность в неадекватности, поймать на горячем, что она гипертрофия зрения и не вызревает, а механически принуждает глаз, ходит строем, смысл не в попытке гармонизации технологий, вышедших из повиновения и слишком много на себя берущей — человеческое видение, которое препарируется в бесконечной аналитичности ближайших технических достижений (фотография нарезает слайдами, кино шинкует кадрами, все рассыпается цифирью и делает фронтальную лоботомию двоичным кодом пространству, разлагая время) видение как таковое лишается образа и становится придатком механизма, теряя память. Тут возникает своя этика, но это уже другая история. Не надо возвращать человеку патриархальное видение, или очеловечивать отчуждение — проблема в превращении технологии в сущностную силу человека.

Булавина Наталія

*завідувач відділу кураторсько-виставкової діяльності
та культурних обмінів ІПСМ НАМ України, м. Київ
bulavina_n@ukr.net*

Самоорганізаційні ініціативи в системі сучасного візуального мистецтва України

Починаючи від 2000 року все більшого розповсюдження в країні набувають низові ініціативи художньої самоорганізації, спрямовані на створення незалежних некомерційних просторів і подій. Новий тип відкритості, демократичність форм представлення й гіперактивність комунікації, присутній вплив на формування художнього поля, на тлі розвою кількості й збільшення значення інституцій в

останнє десятиліття, визначає саморух як перспективний напрям у творенні перспективи сучасного українського мистецтва.

Базові основи мистецької самоактивності, альтернативної до офіційного художнього простору закладалися вже у кінці 1970-х–1980-ті рр., а з набуттям незалежності носії неофіційного мистецтва об'єднуються у художні комуни, творчі майстерні тощо.

У середині 2000-х в українській моделі Art Space окрім усталених авторитетних інституцій визріває чимало художніх ініціатив, які декларують важливість автономності творчого вислову, без патронату будь-яких інституцій, запотребованості державного ресурсу, прагнення офіційного статусу, розраховуючи лише на власні сили, використовуючи як інструмент власної легітимізації можливості Інтернет. Такі колективні ініціативи самоорганізуються, використовуючи стратегію DIY (do it your self) й інспіруються переважно поколінням нульових.

У географічному поширенні країною досвід мистецької самоорганізації найвдаліше імплементується в невеликих містах і місцинах. Саме ці самоврядні ініціативи, за відсутності інституцій, галерей, ринку самостійно створюють необхідну інфраструктуру, працюють із середовищем, намагаючись подолати аморфність місцевої тусівки, створити повноцінну художню спільноту. Фактично вони є тим підґрунтям, на якому формуються локальні протоінституції, що транслюють відкриту художню політику, беруть на себе функції просвітництва й активної комунікації.

***Summary.** The author investigates the comprehensive analysis of the phenomenon of self-organization as an alternative direction of institutionalization of contemporary visual art in Ukraine. In the report the possibilities of the different types of self-organization art initiatives, their functional characteristics, geographical spread in the country and regional differences are described. Approximately since 2004 new groups of the self-organizing initiatives have been born. They strive to creative work beyond stable infrastructures and form alternative mini communities using the Internet media for the legitimization. The democratic features of the self-organization forms characterize them as perspective fields for the existence of the art community in Ukraine and enhance their role in the creation of culture bases for new creative experience.*

Візуальне зображення еволюції дитинства в концепції Ф. Ар'еса

Французький демограф і історик Філіп Ар'ес у 1960 році в книзі «Дитина і сімейне життя при старому порядку» зібрав і систематизував історичні дослідження, які стали класичними в філософії, культурології, історії. Він виділив і систематизував історію поняття дитинства в Західній Європі, дослідивши на історичному матеріалі ставлення до дітей, феноменологію дитинства і дитячого віку. Питання, до яких згодом, в зарубіжній науці зріс інтерес до дослідження дитини і дитинства як феномену.

Ф. Ар'ес на великому історичному і художньому матеріалі доводить, що до Нового часу на дітей взагалі не звертали уваги, не існувало поняття дитинства і не було особливого ставлення до дітей. У побуті діти вдягалися як дорослі, не було дитячих ігор, іграшок та інших атрибутів дитинства до яких звикли сучасники. З дітьми не грали, їх не пестили і не виховували. Дітей при можливості віддавали годувальницям, дуже рано відправляли на навчання або заробітки, жорстоко поводитися з ними, не кажучи вже про існування інфантицида.

Майже до XIII ст., згідно з дослідженнями Ф. Ар'еса, мистецтво не зверталось до зображення дітей: відсутні зображення реальних дітей, а дитячі образи зустрічаються лише в релігійних сюжетах в алегоричному сенсі. Це немовлята-ангели, немовля Ісус і голе дитя як символ душі померлого. У той час не було розуміння і ставлення до дитини як до особистості. Якщо ж у творах мистецтва і з'являлися діти, то вони зображувалися як зменшені копії дорослих людей. В ті часи не були сформульовані знання про особливості і природу дитинства, та й сам інтерес до дітей ще не був сформований.

Дитинство досить довго в свідомості дорослих залишалося періодом, швидкоплинним і малоцінним. Згідно з ідеєю Ф. Ар'еса, байдужість, по відношенню до дитинства, була прямим наслідком демографічної ситуації того часу, яка відрізнялася високою народжуваністю й великою дитячою смертністю. Ознакою подолання байдужості до дитинства, на думку Ф. Ар'еса, була поява в XVI ст. портретів померлих дітей. Смерть дітей відтепер переживалася як дійсно непоправна втрата, а не як цілком звичайна подія.

Подолання байдужості до дітей відбувається, якщо судити із живопису, не раніше XVII ст., коли вперше на полотнах художників починають з'являтися перші портретні зображення реальних дітей — портрети дітей впливових осіб та царствених осіб у дитячому віці. Таким чином, на думку Ф. Ар'еса, відкриття дитинства почалося в XIII ст., а його еволюцію можна простежити в історії живопису XIV–XVI ст.

Ф. Ар'ес в своєму аналізі поняття дитинства виділяє ще один критерій — це ставлення дорослих до одягу дітей, розглядаючи його як важливий символ зміни ставлення до дитинства взагалі. Дитячий одяг до XVI ст. в Європі був зменшеною копією дорослого одягу, в якому відбивалася приналежність до певної соціальної верстви суспільства. І вже починаючи з XVI–XVII ст. з'являється дитячий одяг. Відсутність у дорослих міжстатевої диференціації щодо дитини проявляється в тому, що у хлопчиків та дівчат раннього віку одяг був однаковим та складався з дитячого платтячка. Щоб відрізнити хлопчика від юнака, його одягали в костюм жінки і такий костюм проіснував до початку XX ст., незважаючи на соціальні зміни суспільства та подовження загального періоду дитинства в XX ст.

В Україні в народному середовищі, за свідченнями З. Кузелі, дитячий одяг складається з сорочечки і шапочки або платка. Шапочку і платок вдягають лише тоді, коли йдуть «між людей», або коли в хаті «дуже зимно», а, зрештою, обходяться без цих речей. На ніжках немає нічого, а сорочку підперізують поясом, маминою крайкою або полотном. Штани в деяких випадках вдягали хлопчикам у рік і то звичайно для «пихи». Але в більшості випадків хлопці вдягають штани після семи років, навіть в народі було прийнято говорити про семилітнього «безштаненка». «Тут в гульні і хлопчики і дівчатка не різняться ніколи... Ніде як тут нема такої рівноправності в полі. Нагота довго не розбирається у дітей, а потім привикають вже одні до других».

Ф. Ар'ес виділяє три тенденції в еволюції дитячого одягу: фемінізацію, архаїзацію та використання одягу найнижчих станів суспільства. Під фемінізацією розуміється використання в одязі для хлопчиків елементів і деталей жіночого костюма, під архаїзацією — використання для дитячого одягу тенденцій попереднього історичного часу (наприклад, поява у хлопчиків коротких штанів), використання для дітей вищих станів звичайного дорослого костюма нижчих станів (наприклад, селянського одягу). Формування дитячого костюма, згідно Ф. Ар'еса, стало зовнішнім проявом глибоких внутрішніх змін ставлення до дітей в європейському суспільстві.

Аналізуючи портрети дітей на старовинних картинах і опис ди-

тячого костюма в літературі, Ф. Ар'ес виділяє наступні тенденції в еволюції дитячого одягу: костюм для хлопчиків багато в чому повторює деталі жіночого одягу, часто хлопчики мали жінкоподібний вид, оскільки були одягнені в сукні та спідниці. Наступним витком в трансформації стає те, що одяг дітей в даний історичний час запізнюється в порівнянні з дорослою модою і багато в чому повторює дорослий костюм попередньої епохи, і, нарешті, одяг дітей вищого стану звичайного дорослого одягу бідних.

Як підкреслює Ф. Ар'ес, формування дитячого костюма стало зовнішнім проявом глибоких внутрішніх змін ставлення до дітей в суспільстві - тепер вони починають займати важливе місце в житті дорослих.

Відкриття дитинства дозволило описати повний цикл людського життя: дитинство, підлітковий вік, юність, молодість, зрілість, старість і глибоку старість. Але сучасне значення цих слів не відповідає їх первісному змісту.

У сфері мистецтва уявлення про періоди людського життя знайшли відображення в розписі колон Палацу дожів у Венеції, на багатьох гравюрах XVI–XIX ст., в живописі, скульптурі. Ф. Ар'ес підкреслює, що в більшості цих творів вік людини відповідає не скільки біологічним стадіям, скільки соціальним функціям людини. Наприклад, в розписі Палацу дожів вік іграшок символізують діти, які грають з дерев'яним коником, лялькою, вітряком і пташкою; шкільний вік зображує хлопчиків, які навчаються читати, носять книги, а дівчата вчаться в'язати; вік любові та спорту відкривається зображенням юнаків і дівчат, які разом гуляють на святі; вік війни та лицарства символізує людина, яка стріляє з рушниць; зрілість відкривається зображенням суддів і вчених.

Диференціація вікових категорій людського життя і в тому числі дитинства, на думку Ф. Ар'еса, формується під впливом соціальних інститутів сім'ї, школи, коледжів, університетів, тобто нових форм суспільного життя, що породжуються розвитком суспільства.

Ф. Ар'ес виділяє п'ять основних вікових концепцій дитинства.

Так, раннє дитинство вперше з'являється в межах родини, де воно пов'язане із специфічним спілкуванням з дитиною, з яким можна розважатися, грати і при цьому вчити і виховувати. Така первинна, "сімейна" концепція дитинства. Проте такий підхід до дітей, як до «чарівних іграшок», не міг залишатися незмінним.

Розвиток соціальних інститутів, зокрема формування модерного інституту освіти, призвів до зміни у ставленні до дітей. Виникла нова концепція дитинства. Для дорослих XVII ст. любов до дітей виражалася вже не в розвагах з ними, а в зацікавленості у вихованні

і навчанні. З'являється спеціальна громадська інституція — школа, яка завдяки своїй регулярній, впорядкованій структурі сприяла подальшій диференціації дитинства. Універсальною мірою дитинства став «клас». Перехід на один щабель вище обумовлює вступ в новий вік, тобто клас став визначальним фактором в процесі диференціації вікових категорій в межах самого дитинства.

Наступний віковий рівень Ф. Ар'ес пов'язує з новою формою соціального життя, інститутом військової служби та обов'язкової військової повинності. Це підлітковий або юнацький вік. Поняття «підліток» призвело до подальшої розбудови навчання. Педагоги почали надавати великого значення формі одягу й дисципліни, вихованню стійкості і мужності, якими раніше нехтували. Нова орієнтація відразу ж відбилася в мистецтві, зокрема в живописі: «Новобранець тепер більше не представляється лукавим і передчасно постарілим воякою з картин датських і іспанських майстрів XVII ст., він тепер стає привабливим солдатом, зображеним, наприклад, Ватто, — пише Ф. Ар'ес. Типовий образ юнака створює Р. Вагнер в «Зигфриде» [1, 227].

І нарешті, XX ст., в якому під час першої світової війни виник феномен «молодіжної свідомості», представленого в літературі як феномен «втраченого покоління». «На зміну епохи, яка не знала юності, — пише Ф. Ар'ес, — прийшла епоха, в якій юність стала найбільш цінним часом... Всі хочуть вступити в нього раніше і затриматися в ньому довше». Кожен період історії відповідає певному привілейованому віку і певного підрозділу людського життя: «молодість — це привілейований вік XVII ст., дитинство — XIX ст., юність — XX ст.» [1, 333]. Мова опису даних процесів відображає властиву молодим людям невизначеність, пошук нових ідеалів для самоідентифікації, прагнення довше зберегти інфантильне існування і небажання дорослішати, бажання затриматися в даному віці довше.

Аналізуючи концепцію дитинства Ф. Ар'еса, слід зазначити, що його дослідження починається з епохи Середньовіччя, бо лише тоді з'являються мальовничі сюжети зображення дітей, і обмежена дослідженням європейської дитини вищих верств суспільства. Він описує історію дитинства поза зв'язком з соціально-економічним рівнем розвитку суспільства в цілому.

Таким чином, за концепцією Ф. Ар'еса, дитинство — це феномен, який має відправну точку генези в історії розвитку суспільства. Такою точкою виступає формування модерного інституту освіти, спеціальної структури школи, її класної організації.

У роботах французького історика Ф. Ар'еса досліджено питання

про те, як складалося поняття дитинства в умах людей мистецтва і як воно змінювалося в різні епохи. При цьому вивчення теми дитинства в мистецтві, з точки зору культурно-філософського аналізу, являє собою надзвичайно актуальну і складну задачу, тому що мистецтво дає особливе усвідомлення феномена дитинства в житті людини і суспільства. Завдяки специфіці конкретних видів мистецтва, через мистецтво розкриваються складні процеси, поняття і стан, такі, як емоційно-психічні складові життя дитини, її ставлення до складних філософських категорій (простору і часу, життя і смерті, грі тощо), процес і специфіка становлення індивідуального хронотопу, процес розвитку дитячого мислення і мови, формування моральної свідомості тощо.

На нашу думку, Ф. Ар'єс провів ґрунтовне дослідження і йому можемо дорікнути лише в зайвому європоцентризмі, так як своє дослідження він вибудовує лише на аналізі західноєвропейського мистецтва. При цьому аналіз, наприклад, східних районів Європи серед яких є українське мистецтво, дає зовсім інші рамки теми виникнення дитинства в мистецтві. Проблема відображення в мистецтві феномена дитинства має в українській культурі свої історичні рамки, свою специфіку і власну логіку розвитку:

поч. XII–XV ст. — народні обрядові пісні, танці та ігри;

XVI–XVII ст. — з'являється дитяча література і дитячі письменники;

XVIII ст. — з'являються дитячі образи в живописі;

XIX ст. — з'являються дитячі образи в музиці;

XX ст. — синтез літератури, живопису та музики, який призвів до появи синтетичних видів і жанрів мистецтва: дитячих опер і балетів, дитячого театру, кіно і мультиплікації, дитячого телебачення.

Summary. French demographer and historian Philip Ares in 1960 in the book «The Child and Family Life in the Old Order» collected and systematized historical studies that became classical in philosophy, culture and history. He singled out and systematized the history of the concept of childhood in Western Europe, studying on the historical material the attitude towards children, the phenomenology of childhood and other questions, which later, in foreign science, increased interest to the study of child and childhood as a phenomenon.

Демещенко Віолета

*кандидат історичних наук, доцент,
завідувач відділу Інституту
культури НАМ України*

Фотографічне освоєння дійсності

Фотографія є досить молодою формою візуального мистецтва. Так само як і живопис, вона створює образи та візуальні символи. З моменту свого виникнення й до існування в сучасному стані вона зазнала багато змін під впливом технічного і мистецького перетворення своєї сутності.

Як мистецтво фотографія виростає з живопису, але вже на початку ХХ століття переходить в нього творчу естафету й стає «поезією» та «прозою» сучасного життя, продовжуючи свою трансформацію. З часом вона, а також похідні від неї медіа, кіно, телебачення й відео — відвойовують значну частину художнього простору, частково потіснивши й трансформували техніку графіки та живопису. У наші дні вже сам фотографічний медіум зазнає трансформації, що пов'язана з використанням цифрових технологій.

Перші згадки про новий технічний винахід сягають часів, коли 7 січня 1839 року на черговому засіданні Академії наук у Парижі астроном і фізик Луї-Франсуа Араго представив зібранню новий процес відтворення зображень, які можна одержати суто «механічним» способом у приладі, що схожий на відомий пристрій під назвою «камера-обскура», яким з XVI століття користуються художники як своєрідною малювальною машиною [2].

У період зародження фотографії в естетиці домінувала думка про те, що мистецьким твором може бути лише твір створений руками, а тому зображення дійсності за допомогою технічних засобів (фізико-хімічних методів) не мали права претендувати на мистецький статус.

Перші роки свого виникнення (період дагеротипії) фотографія була віднесена громадською думкою і фахівцями культури до числа кумедних атракціонів. В цей період вона ще не володіла жодною з визначних сучасних особливостей. Рання фотографія не могла похвалитися ні інформативністю, ні документальністю, ні свободою світових рішень, уже не кажучи про видовищність, а коли на основі фотографії з'явилися перші «рухомі картинки» (кіно), сам по собі фотознімок представляв просте документальне свідчення, що поступалося своєю виразністю живопису й графіці. Тим не менш фотографія фіксувала все, що її оточувало й сміливо освоювала світ.

Камера стала дублювати світ у той момент, коли людський ландшафт почав змінюватись із запаморочливою швидкістю: за короткий проміжок часу руйнуються безліч форм біологічного й соціального життя, і виникає пристрій, що має здібність зафіксувати образ того, що зникає [3, 28].

Самі суспільні потреби визначили шляхи розвитку фотографії, зародження газетної індустрії штовхнуло її в обійми фотожурналістики. На першому етапі свій розвиток вона розпочала в репортажному руслі, а документальність і фіксація реальності стала її брендом.

Фотовідтворення й друкована мова починають змагатися в передачі досвіду й знань уже в XIX столітті. Фотографія одночасно стверджує перемогу оптики над словом і утворює гібридний рід-листи — симбіоз ілюстрацій з підписами. Фоторепродукування дає потужний стимул розвитку колажного способу репрезентації, який наростить власну семантику в XX столітті [1].

Фотографії цінуються тим, що несуть інформацію. Вони говорять про те, що існує, надають опис світу. Для шпигунів, метеорологів, судмедекспертів, археологів та інших професіоналів їх значення безцінне. Але в ситуаціях, коли фотографію використовують не спеціалісти, цінність фотографії набуває того ж ґатунку, що й белетристика. Інформація, що вони надають, видається дуже важливою в той момент культурної історії, коли вважається, що кожний має право на назване новинами. Фотографія вважалася способом подання інформації людям, що не читали. «Дейлі-ньос» і до цього часу визнає себе ілюстрованою нью-йоркською газетою, що носить популістський характер [3, 36].

У 1970-х роках XX-го століття за всю історію двох минулих століть досвід фотографії актуалізується втретє після 1850-х та 1920–1930-х років, результатом чого стає виникнення наукової теорії мистецтва фотографії. Найбільш цікаві дослідження фотографії в цьому десятилітті були опубліковані Сьюзен Сонтаг в США і Роланом Бартом в Європі. Для них обох, безперечно, дуже суттєвою виявилася стаття Вальтера Беньяміна «Коротка історія фотографії» (1931 р), що узагальнила досвід фотографії XIX століття, фотографії конструктивізму й сюрреалізму. Фотографія (і те ж саме можна поширити на об'єкти хоча б за способом їх виробництва і функціонування) у сучасній критичній літературі, зазвичай, не розглядається, як витвір мистецтва. Так, Барт відрізняв за механізмами впливу фотографію як галюцинацію від мистецтва ілюзії, наприклад, від промислових мистецтв, кіно або реклами. В англійському перекладі його книги «Camera Lucida» це відмінність сформульована як «something has passed» — «щось пройшло» (сталось) і «something has posed» — «щось позувала»

(уявлялося). Сьюзан Сонтаг вважала, що «фотографія, у не належності до мистецтва, володіє особливим засобом, який перетворює свої об'єкти в твори мистецтва... може трансформувати мистецтво в мета мистецтво або засіб комунікації». Простір фотографії та об'єкта, таким чином, виявляв набагато ширше території мистецтва.

Теорія фотографії 1970-х років XX-го століття розглядала групу питань, взаємообумовлених антропометричною природою фотографії:

- ідентичність самої фотографії, її співвідношення з мистецтвом і реальністю;
- ідентичність реальності (інфільтрат культури копій / фотографій у ній);
- ідентичність сучасного мистецтва, його зв'язку з реальністю і з традиційними категоріями матеріалу і мови. У призмі цих проблем фотографія виявила себе, як доказ. Фотографія в цей час усвідомлюється, як екран, який блокує зв'язок життя і свідомості, роботу пам'яті [1].

На сучасному етапі у фотографії викристалізувалося кілька досить чітко окреслених напрямків: етнографічно-соціологічний, репортажний, плакатно-рекламний, художньо-конструктивний, декоративний, символічно-концептуальний, імпресіоністський. Кожен з цих напрямків виконує свою специфічну, чітко визначену культурно-комунікативну функцію. Також не слід забувати й про національний контекст (національну своєрідність) розвитку мистецтва фотографії. Так, наприклад, репортажна або етнографічно-репортажна фотографія безпосередньо пов'язана з культурним життям народу, з ритмом повсякденного життя, з його культурою в її щоденних проявах. Інші напрямки, наприклад, художньо-конструктивний або декоративний, відтворюють національний зміст у художньо-естетичних абстрактних формах. Усі стилі й жанри фотомистецтва, усі його національні школи засновані на специфічному освоєнні майстром художності світу та опираються на культурну традицію. Потужний вплив фотографії на сучасну культуру криється в її документалізмі, справжності та реалістичності.

Мистецтво сучасної фотографії продовжує освоювати дійсність. З розвитком кінематографа зйомка, а більш того, обробка й монтаж аматорських фільмів стали доступними для загалу. Сучасні технічні засоби — телефони, смартфони, ноутбуки та, звісно, потужні фотоапарати — мають фото та відеофункцію, що дозволяє людині бути творцем і режисером особистого буття, фіксувати, «задокументувати» найкращі миті реальності в їх емоційному розмаїтті, адже з цього й складається людське життя.

Література:

1. Андреева Екатерина. О генеалогии photo-based art / Екатерина Андреева / [Электронный ресурс.] — Режим доступа: <https://theoryandpractice.ru/posts/8537-ekaterina-andreeva-on-photo-based-art>. (Дата звернення 9.12.2017).
2. Кантен Бажак. История фотографии возникновение изображения / Бажак Кантен — М.: АСТ: Астрель, 2006. — 159 с.
3. Сонтаг Сьюзен. О фотографии / Сьюзен Сонтаг. — М.: ООО. «Ад. Маргинем Пресс», 2013. — 272с.

Summary. *These theses are devoted to the development of contemporary art of photography and the development of reality by its means. The photo is a fairly young form of visual art. As well as painting, it creates images and visual symbols. From the moment of its emergence and till its existence in the present state photo-art has undergone many changes especially under the influence of technical and artistic transformations of its essence.*

As art photography emerges from painting but at the beginning of the 20th century it intercepts a creative baton and becomes «poetry» and «prose» of modern life continuing its transformation. Over time it as well as its derivatives: media, cinema, television and video gain a considerable part of the artistic space, partially pushing and partially transforming the technic of graphics and painting. Nowadays the photographic media itself is experiencing the transformation connected with the use of digital technologies.

Key words: *photography, photo-art, culture, technology, visual art, painting graphics.*

Жукова Наталія

*доктор культурології, доцент,
завідуюча кафедри графіки ВПІ НТУУ «Київський політехнічний
інститут імені І. Сікорського», м. Київ
natnina1970@gmail.com*

Синергетичний підхід до аналізу візуального мистецтва як складова культурологічного дослідження

Синергетика, яка передбачає міжнаукове єднання, як метод пізнання процесів, що відбуваються у «складних системах», є на сьогодні одним з дієвих підходів до вивчення та аналізу мистецтва, й, насамперед, — візуального, адже синергетичний підхід у мистецтвознавстві дає змогу розглядати створення нових рівнів упорядкованості у точках біфуркації або поліфуркації, що виникають

унаслідок прагнення системи до певного атрактора. На сьогодні синергетиці присвячено багато праць (В. Р. Ешбі, І. Пригожин, Г. Гакен, Ю. Богущкий, І. Добронравова, І. Кузнецова, Г. Нестеренко, А. Свідзинський), зокрема синергетичний метод щодо аналізу видів мистецтва застосовують такі дослідники як Р. Браже, І. Євін, А. Малкова, Б. Пойзнер, Г. Чміль.

Як відомо, поняття «синергетика» увів у науковий обіг наприкінці 1960-х років німецький фізик Герман Гакен. Слід зазначити, що у ті самі роки інший фізик Ілля Пригожин — усвідомив критичну важливість нелінійності для опису систем, які самоорганізуються. Отже, синергетика займається вивченням складних систем, які складаються з багатьох елементів, частин, компонентів, що взаємодіють між собою у складний (нелінійний) спосіб. Концептуалізуючим поняттям в синергетиці є поняття «нелінійність». Саме нелінійність фіксує непостійність, різноманіття, нестійкість, відхід від стану рівноваги, випадковості, точки розгалуження процесів, біфуркації. Як це все співвідноситься з візуальним мистецтвом? Так би мовити наочно цей підхід простіше пояснити на прикладі екранної культури, і складніше — на прикладі інших видів мистецтв, зокрема живопису. Хоча, слід зазначити, що І. Євін, спираючись саме на синергетичний підхід, аналізує питання композиційного балансу у живописі на прикладі картин Ж. Сера «Недільна прогулянка на острові Гранд-Жатт» та П. Пікассо «Дівчинка на кулі». Автор, спираючись на працю Р. Арнхейма «Мистецтво та візуальне сприйняття», наголошує на відмінності понять «рівновага» та «стійкість», адже для живої природи властиві процеси, що ведуть до нестійкої рівноваги і до виникнення механізмів стабілізації цих станів нестійкої рівноваги. Не можна у цьому контексті не згадати працю Г. Гакена «Таємниці сприйняття», у якій автор доводить, що людський мозок, який складається з мільярдів нервових клітин, є системою, яка «самоорганізується», а відтак людська система сприйняття здатна, так би мовити, доповнювати або конструювати зображення. Яскравий приклад — цикл «Пори року» Дж. Арчимбольдо, або на малюнках з порушенням симетрії, коли глядач може побачити одразу кілька зображень, завдяки флуктуаційним процесам, що відбуваються у мозку. У даному випадку також не слід забувати і про той факт, що сприйняття того чи іншого зображення пов'язане з фізіологічними установами: людина проектує на зображене свої власні почуття, настрої, «читаючи» те, що «бачить» і відчуває в даний конкретний момент, вибудовуючи, таким чином, «домінантний» на даний момент образ.

Екранне мистецтво як система є, з одного боку, найбільш складним об'єктом дослідження за допомогою синергетичного підходу,

а з іншого, найбільш показовим, наочним. Як слушно відзначає Г. Чміль, екранні образи формують нову реальність, яка стає все більш образною, штучною, віртуальною, оскільки порівняно з іншими видами реальності — соціальною, поетичною, знаковою, географічною, вона принципово неспостережна, нерестрована. Створення екранного продукту тісно пов'язане з законами синергетики. Тут є зовнішні і внутрішні впливи, й інформаційна ентропія. Критерії відбору та створення образу (й, безперечно, інформації, яку він в собі несе) залежать від багатьох різноманітних чинників, які до того ж часто суперечать один одному, й перемагає той, який є доцільним у даний момент. Зрештою — це призводить до створення певного суб'єктивного образу, який, у свою чергу, є відкритим і таким, що перманентно флюктує. Водночас, екранне мистецтво здатне впливати на результати флуктуації у точці біфуркації. Безперечно, існує і зворотній зв'язок «зовнішніх чинників» на функціонування екранного мистецтва. Відтак, синергетичний підхід до аналізу візуального мистецтва є одним з найдієвіших підходів, підходів, що має евристичний потенціал, адже надає можливість розглядати відкриті динамічні системи, якими є екранні мистецтва.

Summary. Today synergetics, which involves inter-scientific unity, as a method of studying the processes occurring in «complex systems», is one of the most effective approaches to the study and analysis of art, and first of all visual. The synergetic approach in art studies makes it possible to consider the creation of new levels of orderliness at the points of bifurcation or polifuccation that arise as a result of the system's striving for a particular attractor. Creation of an onscreen product is closely linked to the laws of synergetics. There are external and internal influences, and information entropy.

The on-screen art is capable of influencing the results of fluctuations at the point of bifurcation. Undoubtedly, there is a feedback of «external factors» on the functioning of screen art. The synergetic approach to the analysis of visual art is one of the most effective approaches, approach that has heuristic potential, since it provides an opportunity to consider open dynamic systems, which screen arts are.

Візуалізація в молодіжному дозвіллі в контексті розвитку сучасної культури

Проблеми соціокультурного розвитку сучасних суспільних систем традиційно не втрачають своєї актуальності в якості об'єктів досліджень соціологів, філософів, культурологів. Процеси глобалізації суттєво специфікують не тільки трансформації «великих» системних соціальних утворень, але й багатоманітні складові цих утворень: інститути, спільноти, субкультури, ритуали, цінності. Важливе і теоретичне, і практичне значення в цьому сенсі має наукова увага до проблематики молодіжного дозвілля — важливої сфери життя особливої соціальної групи, яка має не тільки традиційно значущі соціалізаційні ознаки, але й є спільнотою, котра найбільш чутлива до інноваційних, іноді дивних і, навіть, ризикованих способів спілкування, самовизначення та самопрезентації в комунікативному просторі.

Дослідники справедливо вказують на наявність різноманітних форм взаємодій у молодіжному середовищі, описують їх і класифікують за різними критеріями, але в даному випадку ми звертаємо увагу на особливості дозвіллевої сфери, яка для молоді (а це вік від 14–16 до 30–35) є важливою складовою молодіжного способу життя. В науковій літературі виділяють активні й пасивні форми проведення дозвілля. У першому випадку — це творчі й самодіяльні заняття, заняття фізкультурою, спортом, туризмом, активними формами спілкування. У другому — це пасивне споживання різних культурних «продуктів» ЗМІ та контенту мас-медіа.

XXI століття, на думку багатьох вчених-суспільствознавців, найбільш цінні «засоби» діяльності і дозвілля «подарувало» саме молоді. Це, насамперед, стосується глобальної мережі Інтернет. Відомо, що Інтернет змінив життя суспільства. Саме ця мережа стала невідмінною частиною життя молодіжних груп якінтернет-спільнот. Звісно що інноваційні інтернет-комунікації об'єднують людей різного віку, але саме молодіжні спільноти стають найбільш активним користувачем-учасником інтернет-спілкування. Спілкування в інтернеті є якісно новим видом комунікації індивідів з величезними можливостями свого соціального впливу. Водночас, важливо звернути увагу на доволі цікаву і значущу особливість як самої сфери і

форм інтернет-спілкування, так і суб'єктів — учасників комунікації. Це — сфера відтворення віртуальної реальності, яка фактично породжує і визначає віртуалізований характер самого процесу «зустрічі» учасників інтернет-комунікації, і, відповідно, смислів, форм, знань, емоцій і таке інше.

Але, що означає існування, або спілкування в інтернет-просторі, тобто у просторі віртуальної реальності? Віртуальна реальність — це поняття, яке використовується для визначення певного символічного універсуму, який створюється цифровими комп'ютерними технологіями за допомогою відеообразів, які доповнюються слуховими, дотиковими та іншими почуттями. Віртуальну реальність частіше розуміють як реальність, котра формується шляхом з'єднання в певну цілісність різнорідних, протилежних за своєю сутністю субстанцій, наприклад, того, що існує в дійсності і того, що є уявою.

Віртуалізація соціальної реальності відбувається у процесі активної взаємодії соціального суб'єкта із задумами, ідеями, цілями, бажаннями з конкретними діями (власними, так і інших суб'єктів) у процесі їх впровадження і здійснення. Тобто, віртуальна реальність є реальністю дематеріалізованою, яка існує в уяві одного, або багатьох людей і виявляє себе в комунікаціях. Але слід зазначити, що у молодіжному середовищі віртуальна реальність, як комунікативний простір, у якому спілкуються анонімні суб'єкти, потребує «екранізації». Молодим людям більшою мірою, ніж іншим віковим групам більш необхідним є показ себе, презентація себе іншим. Це абсолютно зрозуміло враховуючи психологічні особливості молоді. Тобто чисто текстові контакти в інтернет-спілкуванні дуже часто не задовольняють молодих людей, з'являється бажання бачити співрозмовника, яке завершується показом обличчя, себе у різних ракурсах. Це — візуалізація. Доволі часто візуалізацію ототожнюють з екранізацією тексту. Але в цьому контексті вона є більшою, ніж просто екранізація. В молодіжних спільнотах цей процес самопоказу, звісно, супроводжується грою, розіграшами, естетизованою демонстрацією, і, здається, найбільш виразним проявом цієї гри виступають технології селфі.

З позиції культурологічного підходу, доцільно вказати що селфі — це унікальне культурне явище, яке виникає й розповсюджується саме як ознака поширення візуалізованих намірів, бажань, уподобань, самопрезентації тощо. Але ж ці бажання спровокували потребу в відповідній техніці, яка дозволяє фотографувати самого себе, причому і в різних (в тому числі інтимних) позах, у різному одязі, в оточенні близьких і неблизьких людей, ландшафтах. Відповідно викладати їх в інтернеті, на сайтах, форумах, блогах.

Молодіжна специфіка селфі-візуалізацій відображає не тільки забавні, комічні, або ліричні ситуації, але й небезпечні, ризиковані для показу того, який він (вона) безстрашний, вільний, крутий, розкутий, або інтелігентний, красивий, елегантний тощо. Увага до культурного значення ефектів селфі, здається, є відображенням постійно зростаючого інтересу до вражень від миттєвих картинок з живого життя, як компенсуючого засобу спасіння від самотності, незадоволеності, нудьги, страхів тощо. Візуальні можливості селфі вражають, цей культурний феномен в якості візуалізованої самопрезентації має всі підстави вважатися специфічною формою художньої комунікації, хоча саме як молодіжна забавка він потребує і художньо-мистецьких, і психолого-педагогічних оцінок, і, навіть, соціального контролю.

Анотація: доповідь присвячена розгляду культурологічної проблеми візуалізації молодіжно-дозвіллевих практик, які в умовах глобалізації, вдосконалення й поширення комп'ютерних технологій набувають різноманітних форм розваг, спілкування, самопрезентації. Молодіжні інтернет-спільноти активно використовують візуалізовані враження у вигляді селфі. Селфі-картинка в інтернет-просторі відображає наміри й уподобання суб'єктів спілкування, виконує функції підтримки самооцінки, компенсації, задоволення, але має й негативні, саме для молоді характерні небезпеки й ризики.

Зіненко (Редько) Аліса

*аспірантка Інституту Проблем
Сучасного Мистецтва НАМ України, м.Київ
alizin21@gmail.com*

Світ відкритий для вивчення мистецтва (можливості стажування в музеях США)

Ні для кого не секрет, що знання мови має величезне значення у будь-якій професійній діяльності. Культурно-мистецький напрям — не виняток. Україна має сотні спеціалістів та професіоналів, які мають визнання лише на локальному рівні тільки тому, що не можуть висловлюватися усно та письмово мовою інтернаціонального спілкування. Ця ситуація стосується арт-сфери також. Наприклад, студенти з напрямку міжнародних відносин, статистично набагато більше, ніж студенти культурно-мистецьких спеціальностей беруть участь в оплачуваних міжнародних стажуваннях, програмах, конференціях, семінарах і практиках. І це відбувається не тому, що

студенти цих спеціальностей забезпечені чи наполегливіші. А завдяки тому, що знають англійську мову і без проблем заповнюють аплікаційні форми, пишуть статті та проходять співбесіди.

Світ відкривається перед тими, хто має змогу виражати свої думки, дискутувати, міркувати іноземною мовою. Для прикладу варто схарактеризувати програми стажування в National Gallery of Art (Washington, DC, USA). Стажування саме в цьому музеї вибрано не випадково. Адже воно оплачуване, відкрите для учасників з усього світу, а інституція надає підтримку при оформленні візових документів.

National Gallery of Art (Washington DC) — найбільший художній музей американської столиці, один з найбільших музеїв Північної Америки, що був заснований у 1937 році. Колекція картин, креслень, принтів, фотографій, скульптур, медалей та декоративного мистецтва відображає розвиток мистецтва від Середньовіччя до сьогодення. Щороку у жовтні інституція відкриває приймання заявок на оплачуване стажування в декількох напрямках: стажування у музейній професії, кураторське стажування, літнє стажування. Вимоги до освіти, терміни та оплата варіюються в залежності від обраного стажування. Стипендіальні виплати оподатковуються згідно з законодавством США, додатково забезпечується транспортна субсидія. Для реєстрації у кожній з програм, аплікація заповнена онлайн має містити: контактну інформацію, відомості про освіту, нагороди, трудовий досвід, сфери зацікавлення (в відповідності з напрямками роботи музею), завантажені документи, рекомендації. Серед документів аплікант подає: супровідний лист (близько 750 слів), повне резюме, приклад письма (приблизно двадцять сторінок тексту, включаючи посилання, бібліографію та зображення), додаткову інформацію (не є обов'язковою). Також, важливою складовою кожної заявки є рекомендаційні листи. Аплікант, через спеціальну форму має надати імена, електронні адреси та посади трьох осіб. Завідувача кафедри, наукового керівника та особи — на вибір апліканта. В свою чергу, особа, що надає рекомендацію має зареєструватися на онлайн-порталі, змінити пароль входу, підтвердити контактну інформацію та завантажити чи написати рекомендаційного листа англійською мовою. Кінцева дата подачі повних заявок для кожного стажування — 12 січня 2018 року. Вибір фіналістів 9 березня 2018 р.. Розглянемо детальніше кожен із напрямів стажування.

Стажування у музейній професії (найближче в часі стажування 10 вересня 2018 — 10 травня 2019, стипендія за весь період — 26 000 доларів США) забезпечує інституційну підготовку студентів, зацікавлених у продовженні музейної кар'єри. Працюючи в тісному

співробітництві з професійним персоналом Галереї, стажисти беруть участь у поточній роботі відділів, завершують проект чи окрему частину великого проекту та відвідують щотижневі семінари, на яких презентуються співробітники, відділи, програми та функції Галереї. Заявники можуть вказати два проекти, в яких би їм хотілося працювати в залежності від сфери зацікавлень та власних вподобань. Серед них: «Консервація. Живопис», «Консервація: Папір», «Кураторство. Відділ Старих майстрів та графіки», «Кураторство. Фотографія», «Бібліотека. Рідкісні фотографії», «Бібліотека. Рідкісні відбитки». Кожен проект включає визначені обов'язки, зазначені на сайті галереї.

Наступний напрям — Кураторське стажування (найближче в часі стажування 10 вересня 2018 — 10 травня 2019 років, стипендія за весь період — 30 000 доларів США). Воно розраховане на поглиблене навчання для аспірантів та кандидатів наук (дисертація має бути захищена не раніше, ніж у вересні 2016), що зацікавлені в отриманні кураторського досвіду в музейній сфері. Стажисти працюють з кураторами з постійною колекцією та виставковими проектами, та відвідують щотижневий семінар. Обов'язки стажиста співвідносні з обов'язками помічника куратора. Навчання включає два проекти: «Кураторство. Відділ Старих майстрів та графіки», «Кураторство. Фотографія».

Літнє стажування (найближче в часі стажування 11 червня — 10 серпня 2019, стипендія за весь період — 4 500 доларів США) — це найтрадиційніша програма у Національній галереї мистецтв. Її історія починається з 1964 року. Національна галерея мистецтв пропонує професійні музейні тренінги для кандидатів з усіх спеціальностей. Літнє стажування тривалістю дев'ять тижнів дають змогу працювати над проектами, якими керує куратор галереї або керівник відділу. Музейні семінари ознайомлюють стажистів з широким спектром музейної роботи, а також з персоналом галереї, відділами, програмами та функціями. Аплікант має змогу обрати два пріоритетні напрямки для роботи з більше, ніж 25 пропонованих. Серед яких адміністративна робота, кураторство, консервація, бібліотечна діяльність, архівна справа та інші.

Дані тези вибірково характеризують програми лише одного музею, а насправді таких програм у світі набагато більше. І хоча подати якісно оформлену заявку — справа не з легких, а потрапити на подібне стажування тим паче. Такий виклик самому собі допомагає розвиватися як професіоналу і особистості. У мистецькій професії (зокрема кураторство, арт-критика) спілкування у відкритому світі — ключ до удосконалення і відкриття нових горизонтів.

Alisa Zinenko (Redko)

The world is open for learning the art (internship opportunities in the museums of the USA)

Summary. The author presents an idea of the necessity to learn foreign languages in Ukrainian professional education. This thesis explains opportunities that open for graduate and post-graduate students in art and museum studies who may be selected for the Internship programmes in the National Gallery of Art (Washington, DC). The author clarifies main terms, eligibilities, application timelines and procedures based on the official museum information. The major objective of this thesis is to describe an interaction between a student and an institution for specific internship programmes in terms of recommendation letters and explains correct submittal procedure.

Ірина Зубавіна

доктор мистецтвознавства, професор,
дійсний член (академік) НАМ України

**Інтерпретаційний потенціал
візуальних кодів екранної культури**

На тлі бурхливого розвитку екранних технологій (кіно, ТБ, комп'ютери, планшети, мобільні телефони, інші гаджети) сучасна людина практично від народження занурена у культурно-комунікаційний простір, що вирізняється активною експансією візуальної складової. Екрани різного формату і призначення, репрезентуючи моделі життєвого світу, утворюють знакове середовище, контент/вміст якого передбачає наявність у глядача навички сприйняття та інтерпретації повідомлень за допомогою культурних знаків і символів — кодів, що організують семантичний простір екранної реальності, інспіруючи /провокуючи механізми породження смислу будь-якого меседжу.

Кожен отримувач послання глядач/«споживач»/тлумач «декодує» екранний текст відповідно до власного буттєвого/життєвого досвіду, в межах особистого «тезаурусу» — масиву накопиченої інформації про світ, виходячи зі своєрідного «каталогу» або «словника» — масиву знаків і символів, характерних для певної соціокультурної ситуації.

У результаті виникає стільки інтерпретацій, скільки небайдужих «споживачів»/глядачів меседжу/твору вступає в активну співтворчість з «відправником», декодуючи його задум, розвиваючи думку автора послання, збагачуючи власними асоціаціями, доповнюючи

новими смислами тощо. Змодельована екранна даність переломлюється індивідуальною свідомістю глядача/реципієнта і тлумачиться з урахуванням наявного контексту. Будь-яка спроба розуміння однією людиною висловлювання іншої передбачає інтерпретацію — «дешифрацію», ключем до якої є код.

Умберто Еко визначав код як знакову структуру, систему упорядкування (або сполучення) символів, що передбачає взаємооднозначну відповідність одного символу одному означуваному. Таке розуміння цілком підходить для лінгвістичних моделей (за приклад — переклад вербального тексту з однієї мови на іншу). Натомість система організації екранного висловлювання внаслідок надмірності екранного зображення, шлейфу смислів і конотацій, що супроводжують, серед іншого, візуальні образи, знаки і символи, сказати б, завдяки високій асоціативності «картинки» та контекстуальності її сприйняття відрізняється інтерпретаційною полівалентністю таких смислоутворювальних знакових структур. Зважаючи на майже необмежені можливості інтерпретації різноманітних комбінацій візуальних образів, знаків і символів, адекватність у їх шифруванні та дешифруванні практично недосяжна.

Отже, полісемантичний візуальний образ здатний спровокувати безліч інтерпретацій.

З іншого боку, внаслідок наочності зображуваних об'єктів, візуальні коди [1] забезпечують більш легке/доступне зчитування/зняття інформації та конвертації інтерпретаційних версій.

Проблемою інтерпретації активно займалися теоретики і філософи постструктуралізму/деконструктивізму/постмодернізму (Жак Дерріда, Ролан Барт, Умберто Еко, Поль Рікер та ін.). До них текст розглядався як автономний мистецький факт. Вважалося, що він існує окремо від суб'єктивності його автора, від історії, культурного та етико-естетичного контекстів тощо. Зміна сприйняття тексту, оновлення практики його «прочитання» пов'язані насамперед із запровадженням принципу інтертекстуальності (взаємодія з іншими творами: висвітлення спільної текстуальності, асоціативні резонанси), а також передбачає врахування історичних, політичних, ідеологічних та інших мистецьких й позамистецьких дискурсів, спростування міждисциплінарних кордонів. У розширеному дискурсивному полі різноманітні смислоутворювальні модуси формують інтерпретаційну матрицю (або «лабіринт» за образним визначенням Умберто Еко) — дешифраційну систему встановлення взаємовідношень між смисловими і знаковими структурами з урахуванням різних контекстів, традиційних та нових прочитань.

Найбільш повне виявлення високого інтерпретаційного потен-

ціалу візуального коду/шифру спостерігається в культурі після «візуального повороту», якому посприяли технічні винаходи фото, кіно, телебачення, Інтернету, а також зміни у психології сприйняття глядацького електорату (кліпове мислення, фіксація уваги на пластичних образах, із залишенням слову лише поміжної функції супроводу).

Особливості запровадження візуальних кодів у кіномистецтві, різноманітних форматах телепрограм, Інтернет-мережах все частіше провокують наукові дослідження, адже саме люстро екрану, не в останню чергу — візуальний шар екранної культури — стає полем битви за смисли, іміджі, переконання тощо. На разі поширення через екран ідей, навіювання бажань, моделей поведінки, нав'язливих рекламних пропозицій відбувається із запровадженням ефективних стратегій і технологій «візуального кодування».

Анотація. У статті розглянуто особливості творення, сприйняття та інтерпретації культурних знаків і символів — візуальних кодів, що організують семантичний простір екранної реальності.

Ключові слова: візуальність, смисл, код, шифр, візуальний стереотип, знак, символ, інтерпретація, екранна культура

Summary. *The features of creation, perception and interpretation of cultural signs and characters — visual codes which will organize semantic space of screen reality are considered in the article.*

Key words: *visual, sense, code, code, visual stereotype, sign, character, interpretation, screen culture*

[1] Маємо обумовити, що внаслідок своєрідної романтизації слово-сполучення «візуальний код», його експлуатація у доволі різних контекстах, переважно у якості метафори, призвела до затертості, вихолощення поняття коду. Тому замість терміну «код» можемо вживати смислові синоніми («шифр», «ген», «стереотип») і розуміти як сукупність ознак, що формально вичленовуються і повторюються в колі художніх явищ/екранних текстів.

Способи організації простору в образотворчому мистецтві на прикладі творів декоративного та станкового живопису

XX ст. сформувало принципово нову концепцію художнього формоутворення, багато в чому відмінну від академічних традицій і канонів. Водночас, слід відзначити, що ця концепція стала надбанням світової художньої культури. Як відомо, протягом століть в образотворчому мистецтві зберігалися цілком усталені художні методи, прийоми і погляди, на які орієнтувалася і за якими будувалася художня практика. На межі XIX–XX ст. відбувається перелом, починається формування «іншого» зображального мистецтва, і протягом XX ст. ідеал класичного мистецтва виявився частково зруйнованим, на зміну йому приходить некласичне мистецтво, яке суперечить усталеному осмисленню основної форми твору (Р. Барт, Ж. Дерріда, Ю. Крістева). Не випадково у термінології з'являються такі поняття як «інтертекст», «пастиш», «відкрита інтерпретація» тощо. Однак загальні базові принципи методологічного підходу до побудови композиції твору образотворчого мистецтва залишаються основоположними і таке поняття як «композиція» не втратило свого первісного — базового — значення. Слід зазначити, що будь — яка композиція в образотворчому мистецтві — це робота станкова або декоративна. Вони мають суттєві відмінності. Станковий твір цілком самостійний і не залежить від середовища в якому він знаходиться. Декоративний твір навпаки є частиною інтер'єру, або іншого об'єкту, прикрасою одягу та ін. Побудова композиції декоративного твору (прикраси, панно, gobelени, мозаїка) потребує від художника врахування різноманітних характеристик простору, в якому він буде знаходитись, адже декоративна монокомпозиція повинна органічно вписуватися в середовище. Наприклад, мозаїка, панно не повинні руйнувати площину стіни і бути не просторовими, а площинними. Можуть бути різні варіанти досягнення цього сплосчення (тобто умовності у передачі простору) використані як у сукупності, так і окремо.

Необхідно акцентувати увагу також і на тому, що у реалістичному мистецтві форми об'ємні і застосовується лінійна і повітряна перспектива. Тобто створюється ілюзія об'ємності, глибини і простору.

У декоративному мистецтві інакше: використовуються різні методи для того, щоб виключити ілюзію глибини і простору і не руйнувати площину під зображенням. Обов'язкова умовність в зображенні об'ємних предметів (наприклад мистецтво ікони). У станковому живопису об'єкти, що знаходяться в межах переднього плану, зображуються більш об'ємно і чим вони ближче до глядача або до лінії фронтальної площини, тим більш вони округлі. У декоративному живопису об'єм показується умовно, мінімальною модуліровкою або темною плямою в тіншовій частині, або округлі предмети зображуються абсолютно пласкими, незалежно від того, в якому перспективному плані вони знаходяться. Якщо обсяг все-таки передається, то ступінь умовності для всіх планів однакова. Якщо предмети, що не входять в передній план, сприймаються віддаленими, можливе корегування кольором. Для цього необхідне знання теорії кольору, використання інформації про теплі та холодні, активні та пасивні, легкі та тяжкі тони, про рух кольору в просторі.

Об'єкти або площини далекого плану слід фарбувати в кольори теплі і найбільш активні (наприклад, жовто-червоної гамми), а об'єкти переднього плану в кольори холодних гамм, які створюють ілюзію віддалення від глядача. Тобто перший план віддаляємо від глядача, а останній — наближаємо. У цьому випадку все «зустрічається» на рівні середнього плану. Слід також наголосити, на неприпустимості в декоративній композиції ілюзорної передачі простору, тобто використання лінійної перспективи. Якщо ж необхідно зображати різні перспективні плани, то необхідно використовувати прийоми, якими користувалися художники давнього Єгипту, тобто розташовувати плани умовно, за рахунок фронтального зображення об'єктів один за одним. Отже, взаємодія теорії сучасного образотворчого мистецтва з герменевтичними практиками, з теоретичним аналізом структури творчого акту не суперечить необхідності використання на практиці базових знань і практик, особливо це стосується молодих художників, які роблять перші кроки в професії.

Summary. XX century formed a fundamentally new concept of artistic form, in many respects different from academic traditions and canons. However, the general basic principles of the methodological approach to constructing the composition of the work of fine art remain fundamental and such a concept as «composition» has not lost its original — basic — significance. Any composition of fine arts is easel or decorative work. They are different essentially. Easel painting is quite self-dependent and does not depend on surroundings. A decorative composition is contrariwise part of interior, or another object, a decoration of clothes etc. An artist always takes note about surroundings and

interaction of decorative work when he works on design. Forms in realist art have volume and showed using lineal and aerial perspective. It is used to create an illusion of volume, depth and space. Decorative goes another way. It uses different methods to disable an illusion of depth and space and not to disintegrate a plane under the composition. The interaction of the theory of contemporary art with hermeneutic practices, with the theoretical analysis of the structure of the creative act, does not contradict the need to use in practice the basic knowledge and practice, especially for young artists who make the first steps in the profession.

Коренюк Юрій

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
старший науковий співробітник
Інституту культурології НАМ України*

Реставраційна концепція відтворення пам'ятки в первинному вигляді — історичні приклади практичного втілення

Фрески XI ст. Софії Київської, виявлені під пізніми нашаруваннями у 1843 р. і впродовж кількох років повністю очищені, були незабаром майже усі поновлені олійними фарбами. Пробні розчистки їх від записів проводилися в кінці 20-х рр. XX ст., з середини 30-х рр. ці роботи стали масштабнішими. У 1952 р. при АН СРСР створюється Науково-методична рада по реставрації мозаїк та фресок Софії Київської і того ж року розпочинається консервація і промивка софійського мозаїчного ансамблю, завершена у 1955 р. Керівниками цих робіт були київські реставратори Л. Каленіченко, Є. Мамолат і хімік-технолог О. Плющ. Паралельно з роботами на мозаїках ці реставратори проводили розчистки фресок від записів, які до кінця 60-х рр. в усіх частинах інтер'єра Софії були завершені. Розчистки велися методом «фрагментаризації», тобто від олійної фарби звільнялися лише ті ділянки стін, на яких зберігся тиньк XI ст., в місцях, де він був замінений новим, залишався олійний живопис. Рештки розписів XVIII ст., не знищені у XIX ст., були законсервовані і приведені до експозиційного вигляду.

Проведені в середині минулого століття в Софії Київській реставраційні роботи донедавна вважалися взірцем методології збереження в межах одного монументального комплексу залишків ансамблів різних епох. Певні зауваження щодо окремих експозиційних вирішень хоча й висловлювалися [9, 360], але правильності

загального підходу вони не заперечували. Нині оцінка загальної концепції тогочасної реставрації не змінилася, але деякі результати її практичного застосування викликають низку запитань.

У літературі вже описано факт видалення у 1953 р. з попружних арок центрального купола Софії разом з його тиньковою основою напису, вірогідно, часів митрополита Петра Могили. В реставраційній документації напис кваліфіковано як «пізніє доповнення», тому замість нього на усіх попружних арках на новому тинькуванні було зроблено розпис «під мозаїку». При цьому обов'язкових реставраційних зондів, які дозволили б нині дослідити з технологічної точки зору хоча б залишки напису (визначити час появи його першого шару, кількість поновлень і ін.), залишено не було [7, 509–513].

Наша інформація присвячена новим фактам, виявленим у процесі консервації мозаїк та фресок підкупольного простору Софії в 2013–2014 рр. До початку цих робіт особливої уваги не привертали мозаїчні орнаментальні фризи на бокових гранях лопаток підкупольних стовпів, набір яких на усіх чотирьох стовпах не доходить до карнизів лопаток на 0,5–1,5 м. Порожні ділянки над карнизами, як і щокі попружних арок, де розташовувався напис Петра Могили, реставратори 1950-х рр. розписали «під мозаїку», тому вважалося, що це тонування втрат мозаїчного набору.

Проведене у 2013 р. на північно-східному стовпі зондування нижніх частин обох мозаїчних фризів цього стовпа показало, що на західній лопатці це дійсно втрата, заповнена тиньком XVII, або XVIII ст. А на південній лопатці стовпа (внутрішня північна лопатка вівтарної арки) після часткової розчистки запису було виявлено збережений мозаїчний тиньк XI ст. з фресковим підмальовком того ж періоду, зробленим під набір, який до карнизної плити з якихось причин доведено не було. Зондування лицевої площини цієї лопатки виявило під збереженою на ній мозаїчною постаттю первосвященника Аарона також зафарбований реставраторами мозаїчний тиньк з червоно-охристою фресковою смугою первинного облямування мозаїки.

Зовсім неочікувані результати дало зондування розмальованої «під мозаїку» ділянки над карнизом північно-західного стовпа. Тут було виявлено тиньк з фресковим розписом XI ст., частково перекритим мозаїчним тиньком та нижнім торцем набору орнаментального фризу, який на цьому стовпі не доходить до карнизної плити майже на метр. Стало очевидно, що мозаїчна декорація північно-західного стовпа замінила фреску, якою цей стовп було розписано початково. Наступна розчистка реставраційного запису показала, що на обох бокових гранях лопаток цього стовпа над карнизними плитами збереглися нижні частини двох написаних фрескою панелей з іміта-

цією полілітії, подібних панелям, які у фресковому ансамблі усіх частин інтер'єра Софії Київської розташовуються над нижньою підлогою та над підлогою хорів.

Подальші зондажні дослідження підкупольного простору Софії зафіксували ще кілька ділянок, де мозаїка перекриває не до кінця зрубаний первинний фресковий розпис. На цьому ж північно-західному стовпі, дві такі ділянки були виявлені трохи вище розчищених фрескових панелей і ще одна нижче отвору голосника у парусному склепінні над стовпом. Зондування запису «під мозаїку» на південно-західному стовпі також відкрило залишки фрескового тиньку XI ст., перекритого мозаїкою. Однак за відсутністю рихтовань достатньої висоти південно-західний стовп досліджувався лише частково, а південно-східний стовп не досліджувався взагалі. Але ще один залишок первинної фрески було виявлено у суцільно прикрашеному мозаїкою підкупольному кільці, в його східній частині під карнизом барабана купола.

Ці факти свідчать, що мозаїчна декорація підкупольного простору Софії Київської, принаймні якась її частина, з'явилася після того, як інтер'єр собору почали розписувати фресками. Свого часу В. Лазарев була запропонована періодизація виконання художнього ансамблю Софії Київської, початковим етапом якого він вважав завершення мозаїк [2, 164; 3, 26, 38, прим. 4; 5, 22; 6, 78]. При цьому він неодноразово звертав увагу на те, що медальйони із зображеннями погрудь Сорока Севастійських мучеників у попружних арках купола були набрані мозаїкою лише у трьох арках, а в четвертій західній арці мученики написані фрескою. Пропонуючи різні варіанти пояснення несподіваного переходу від мозаїчної до фрескової техніки, В. Лазарев завжди підкреслював, що фресковий розпис західної арки є доповненням незавершеного з якихось причин мозаїчного ансамблю [3, 38, прим. 4; 4, 65; 5, 28, 29]. Але після досліджень 2013–2014 рр. маємо достатньо підстав розглядати фрагменти фрескових зображень Севастійських мучеників у західній арці не як доповнення незавершених мозаїк, а як залишок первинних фрескових розписів, що з якихось причин не були у цій арці замінені мозаїками.

У світлі результатів останніх досліджень художнього ансамблю Софії Київської є сенс по-новому проаналізувати деякі історичні документи, зокрема звіти проф. Д. Кіпліка, який у 1934 р. займався демонтажем фресок XII ст. у Михайлівському Золотоверхому соборі. В процесі демонтажу він зробив висновок, що Михайлівський собор спочатку було розписано фресками, а мозаїки в ньому з'явилися пізніше [1, арк. 1, 5, 22; 8, с. XIX]. Донедавна ця інформація сприймала-

ся як помилкова, але з урахуванням розглянутих вище відкриттів у Софії Київській вона заслуговує на увагу. Залучаючи ці дані Д. Киплика можемо, навіть, припустити, що при художньому опорядженні київських храмів XI — початку XII ст. звичною практикою було початкове виконання суцільного фрескового розпису з послідуючою заміною деяких його частин ефектнішими і дорожчими мозаїками.

Збережений ансамбль мозаїк та фресок Софії Київської дає унікальну можливість продовжити дослідження у цьому напрямі. Зокрема на східній площині арки головного вівтаря Софії існує фресковий орнамент, який розмежовує мозаїки, збережені ділянками на лицевій грані північної лопатки цієї арки і на північній стіні вівтарної віми. Скидається на те, що цей орнамент, як і фрескові зображення Севастійських мучеників у західній попружній арці, також є залишком фресок, якими була суцільно розписана віма до появи у ній мозаїчної декорації.

Нині майже уся площа стін віми зафарбована реставраційним нейтральним тоном. В реставраційній документації 1950-х рр. пояснюється, що цим тоном закриті фрагменти погано збережених пізніх олійних розписів. Тим не менш, візуальні спостереження над фрагментами мозаїк на північній стіні віми свідчать, що зафарбованими є також ділянки мозаїчного тиньку, позбавлені набору, зокрема на межі з фресковим орнаментом на вівтарній арці. Тож, цілком можливо, що на цих ділянках під реставраційним зафарбуванням збереглися фрескові смуги облямування, аналогічні тому облямуванню, яке було виявлене під розташованою на цій же арці мозаїчною постаттю Аарона. На північній стіні віми збереглися також фрагменти фресок, але зараз вони оточені суцільним нейтральним тоном. Інформації про те, де на стінах віми проходила межа між мозаїками та фресками в реставраційній документації не знаходимо. Точну відповідь на це може дати лише зондування реставраційного зафарбування. В процесі такого зондажного дослідження можуть бути виявлені також об'єктивні дані щодо послідовності виконання фрескової та мозаїчної декорації у вівтарі Софії Київської.

Література:

1. Киплик [Д. И.] Снятие древних фресок со стен б[ывшего] Михайловского монастыря // Науковий архів Інституту археології НАН України. Ф. 12. №39.
2. Лазарев В. Н. Новые данные о мозаиках и фресках Софии Киевской // Византийский временник. 1956. Т.10. С. 161–177.
3. Лазарев В. Н. Мозаики Софии Киевской. М., 1960.
4. Лазарев В.Н. Фрески Софии Киевской // В. Н. Лазарев Византийское и древнерусское искусство. Статьи и материалы. М., 1978. С. 65–115.
5. Лазарев В. Н. Древнерусские мозаики и фрески X–XV вв.– М., 1973.

6. Лазарев В. Н. История византийской живописи. М., 1986 (видання друге).

7. Рясна Т. М. З історії поповнення втрат на мозаїчних композиціях Софії Київської // Софійські читання: Матеріали IV міжнародної науково-практичної конференції «Пам'ятки Національного заповідника "Софія Київська": культурний діалог поколінь». К., 2009. С. 507–515.

8. Стенограмма заседания Комитета по исследованию Михайловского монастыря 14 сентября 1934 г. / Публ. док. В. Карпенко // Пам'ятки України. 1999. Ч. 1. С. XVIII–XXIII.

9. Филатов В. В. Утраты в древнерусской живописи их восполнение и тонирование // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI — XVII вв. М., 1980. С. 359–369.

Кривобок Тетяна

*завідувач лабораторією кафедри графіки
ВПІ НТУУ «КПІ імені Ігоря Сікорського»
grafka.vpi@ukr.net*

Вплив дизайну книжкової обкладинки на споживче сприйняття

Як відомо дизайн — є одним із способів створення інновацій, що покращує споживчі характеристики і створює простір для ефективного дизайн-менеджменту. Головним аспектом в книжковому дизайні є визначення ролі обкладинки книжки як візуальної комунікації, яка має вплив на людину, який забезпечує його подальше рішення щодо здійснення покупки тієї або іншої книги. Ці питання на ринку України мало досліджені, а тому спроба оцінки впливу на економічні показники з особливостей дизайну є актуальною.

Для визначення вкладу дизайну обкладинки видань в бізнес-процес були обрані видання казки Г. Х. Андерсена «Снігова королева» різними видавництвами протягом останніх 10 років в Україні та за її межами. За своїм характером дизайн видань різний: частина має яскраво виражений ілюстративний характер, інші — шрифтовий акцент у композиції, деякі вирізняються паритетним поєднанням шрифтової та ілюстративної складової. Окремий ряд складають видання з великомасштабними портретними композиціями.

З використанням методу експертних оцінок, було проаналізовано дизайн більш ніж 60 видань за трьома показниками: оригінальність (привертання уваги споживача, серед безлічі інших); потрібність/корисність; ціна, — для чого була сформована група експертів та розроблено відповідну анкету. За ступенем впливу на споживчий

вибір показники за важливістю розмістилися в наступному порядку: оригінальність; потрібність/корисність, ціна. За даними експертної оцінки, найбільш важлива властивість, яка отримала перший ранг — це оригінальність. Про пріоритет такої властивості свідчать результати і бальної оцінки видань. Саме цей показник дає можливість визначити вплив дизайну на споживчий вибір. Оптимальною з точки зору впливу цього і інтегрального показників — є дизайн, в якому використані великі шрифтові композиції та крупні за масштабом фігури персонажів. Наприклад, обкладинка художника Єрко, видавництва «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», яка вирізняється серед інших видань своєю витонченою технікою виконання та впливу на споживчий вибір, психологічного аспекту, пов'язаного з використанням у портретній композиції з розташованими в центрі очима людини. Менш виграшними являються композиції з великою кількістю дрібних фігур персонажів з не яскраво вираженою композиційною схемою.

Що стосується показника «потрібність/корисність», то він цікавий і точки зору складової інтегрального показника, що впливає на споживчий вибір, як первісний посил. Такий показник як «ціна», зачіпає такі економічні категорії як купівельна спроможність, і є похідною від показника «потрібність/корисність».

Таким чином, встановлено, що однією з ключових проблем впливу дизайну книжкової обкладинки на споживче сприйняття є поєднання першого критерію «оригінальність» і другого «потрібності/корисності». Суть проблеми полягає в тому, що дизайн забезпечує вибір за рахунок оригінальності, нестандартності, нетипового підходу, що в свою чергу спонукає навіть у відсутності необхідності придбати ту чи іншу книгу і збільшує рівень задоволеності споживача.

Визначено роль впливу дизайну обкладинки книги як візуальної комунікації на людину. Встановлено, що однією з ключових проблем впливу дизайну книжкової обкладинки на споживче сприйняття є поєднання критеріїв «помітність» і «потрібності/корисності». При цьому, дизайн забезпечує вибір за рахунок оригінальності, нестандартності, нетипового підходу, що, в свою чергу, спонукає навіть у відсутності необхідності придбати ту чи іншу книгу і збільшує рівень задоволеності споживача.

Summary. In the thesis the role of influence of the cover design of the book as a visual communication on a person is determined. It is established that one of the issues is the effect of the design of a book cover on consumer's perception is a combination of criteria for «singularity» and «necessity/usefulness». At the same time, the design provides a choice due to original-

ty, non-standard, an atypical approach, which, in its turn, encourages even in the absence of the need to acquire a particular book and increases consumer satisfaction.

Лебедева Альона

*аспірантка Київського національного університету
культури і мистецтв, м. Київ
goshalebedev@gmail.com*

Композиція і конструкція: дія як організуючий момент форми

Композиції підпорядкований твір — це враження (вираження) того, що бажає побачити художник, зокрема, необачно передбачати власне бачення. «Хоче» — це не примха, а волевиявлення, де у протиріччі між доцільністю і необхідністю треба подолати ціль у прагненні до неї. Коли метою стає втілення у візуальність, справдження її, як образ співіснування, то сам образ стає візією, полишеною часом — він є проявом, виявленням часу, як вилучення простору — утопія, що здійснившись, буде надмірністю, де кожна дія зайва, а рішення приймається на користь невтручання, як вчинку. Це не абсолют образу, а розчинення його вірогідності справдитись у байдужій можливості стати всім, а, отже — будь-чим спотворитись. Ідея перетворюється на ідеологію вже в тому сенсі, коли вона усвідомлюється як така, і все одно здійснюється в людській практиці з тим більшою запопадливістю, якщо це віщує щось завершене. Тож, візуальність ідеологічна і є диктатурою погляду.

До завершеності прагне форма. Це намагання сучасності подолати її дієву природу. У часі, де швидкість стає визначальною характеристикою простору (бо потенціальна можливість його освоєння передують актуальній безперервності самого простору), спроба привести його до лінійності, розщепивши на фрагменти, повторювані з пунктуаційною переривчастістю, бо інтонація чітко регламентована, встановлена «офіційно» і справа не в мові висловлювання чи втілення.

Розпад форми. До механічного зводиться розуміння процесу — розподіл його на складові «системи» чи рівні, байдуже. Розпад форми — не туга за цілісністю; влада фрагменту, що стверджує свою автономію. Розпад форми — це симптом (у його буквальному розумінні тільки зовнішнього прояву, але пасивного явища, коли вже надто пізно для чогось, окрім байдужого споглядання; явища непро-

никого навіть для сприйняття), коли необхідним стає повторення, як спосіб буття фрагменту і фрагменту, як дечого досконалого в своїй закінченості. Повтор — це справа техніки, бо тільки вона може бути довершеною та у цій пристрасності відмовляється від розвитку, що може не принести їй очікуваного результату.

Жест поєднання фрагментів у закінчену форму — монтаж дійсності чи деконструкції. І жест цей механічний, уподібнений до машинного. Якщо поява техніки, як знаряддя праці, означала її подібність до людини, виходячи зі знаряддя — «продовження тіла», то тепер людина і її дії мають бути подібними до машини, а значить і освоєння форми — «відбитку», відображення людської діяльності стає зворотним дзеркалом — вона відбиває, відображає людину обернено, згортаючи в неї форму аж до задуму речі. Зворотний рух. Зворотні форми, як потворні і перевершені. Образ примусово відокремлює себе від «гештальту». Зовнішня форма від внутрішньої, простір від часу, явище від сутності в диференціації мертвого руху.

Дійсність застиглої форми неможлива і тільки-но дія перетворюється у поступовий рух від причини до результату, він набуває самостійності жесту і будь-яке зусилля — «жестуальне», тобто, зверхність діяльності — ерзац, головна мета якого створити причину. Це, взагалі, характерна риса візуальності — причинність, тому що сучасність розгортається через каузальність. Причина підмінює собою волю — ілюзія прийнятого рішення при умові, що «інакше і бути не могло». Апологія свідомості споживача.

У жесті, з поспіхом, збігаються фрагменти дійсності — внутрішньої та зовнішньої форми, викривлені по закону композиції. Та саме, коли композиція стає підвладна «закону» у пошуку тотожності між собою та емпірією, твір, зображення втрачає свою видимість — явлену сутність речі, протиріччя між її самостійністю, в-собі-положеністю та річчю-для-нас, коли форма — це контур діяльності і її буття можливе в освоєнні, у відношенні з формою.

Конструкція — дійсність, яку зображає твір, це форма зображувального і, виходячи з уявлення, як лінія концентрується в точку (зору) — докладання композиційного задуму, як форми самого зображення. Конструкція — вимога реальності, хоча вона нічого не вимагає, будучи байдужою до свого зображення, яке цю байдужість і породжує. Конструкція незмінна, але рухома зміною точок зору — положень. І тут є відмінність від ракурсів, що претендують на правдивість, чим сплющують композицію. Ракурс — поворот, обертання навколо речі, що прагне досягнути її, але робить це зверхньо — фіксує просторові зміни, рефлексії та відблиски (мерехтіння) — мінливий простір навколо речі, що відбивається на ній. Ракурс вважається за

правду, за суб'єктивний погляд, що робить дійсність об'єктивною, адже повсюдно стверджується: справа не в дійсності, а у відношенні до неї. Так, обираючи ракурс та міру скорочення пропорцій, «кут зору», ми не підємо за конструкцію, репродукуючи її. Це не означає, що треба зупинити погляд, але постійна зміна «куту зору» на одне й те саме поступово перетворюється на віддзеркалення (а не відображення) того, що вимагає від людини дійсність. Життя вказує людині, яка вона має бути. Але в дійсності — навпаки. Кут зору стає одним і тим самим, упускаючи мінливість реальності. Тоді форма, як застигле тавро на матерії стає організуючим елементом (саме «елементом», на відміну від «моменту», бо не тільки людина «річ серед речей», але й річ починає вічувати людським голосом, затверджуючи свої права на існування. Приклад — розгорнуті дискусії навколо штучного інтелекту та машини, що, немов, запрограмована переживати емоції та почуття ідентичні до людських. Наче людина вже готує собі заміну — власну фікцію).

Випадкова точка зору буде пасивним спогляданням, організуючою силою конструкції в композицію. Свавільний погляд, що розуміється як свобода, існує за рахунок технічного схоплення моменту. Доступність, наприклад, у фотографії «спіймати момент» скасовує переживання цього моменту в часі, переводячи його у плаский простір візуальності, де можливо репродувати одне і те саме відчуття, відтворюючи погляд на нього безліч разів, до повного його витирання (В. Флюссер). Відтворюється не зображення — відтворюється погляд.

Конструкція, дійсно, незмінна. Вона те, що початково визначає «телос» твору, внутрішня доцільність незалежна від «засобів». Але це — потенціальна завершеність, яка у бутті образу ніколи не досягає актуальної, бо завершеність — це смерть образу.

Парадоксально те, що переживання (вживання) никнуть не у відношенні глядача-погляду-об'єкту, а саме у периферії зору — почуття поглинаються розпадом форми та сплюсненням її у суцільну візуальність.

Композиція — схоплене відношення форм у силовому полі дійсності, що зорганізується точкою зору, яка не буває випадковою. Коли мистецтво своєю метою бачить ледь не документальну правдивість, воно стає вірним «випадку в його випадковості», а дійсність не випадкова.

Композиція відкриває існуюче, очевидне, а не покладене свавіллям точки зору.

Це ледь не головне питання сучасного мистецтва — досягнути власний зір до його внутрішньої межі, за якою вже починається подолання опору форми-сприйняття. Але спочатку опір форми має

бути створений. Зображення, повторююче форму зображувального — композиція конструкції, це перехідний сюжет реальності, обмежений до фрагменту. Сюжет — це момент конструкції і вона, як і дійсність, мінлива, але завжди одна й та сама. Інакша композиція — точка прикладення дії, контуру форми.

Можливість перетворення форми лежить у людській практиці, діяльності, відображеній в цій формі, існуючій в ній ідеально та наше перетворення її (діяльності) освоєнням того самого контуру предмета, своїми діями з ним. Споглядаємо ми саме форму діяльності і це не пасивне споглядання, хоча її можливість визначається «активною пасивністю» (П. Флоренський), сутність якої в тому, що ніщо не може сприймати діючу причину не маючи в собі умов сприйняття, які співвідносяться з діючою силою.

Постає питання: як можлива динамічна форма і форма взагалі як процес, контур якої — дія.

***Summary.** As the title implies in the article it is discussed how a dynamic form is possible and form as a process which contour is action. Such organizing moments of artistic form as a design and composition are being considered. Within the framework of this consideration, under the construction it is suggested to understand the requirement of reality to the image and the form of the image. Reality, which changes with changing points of view — positions, is the source and point of application of the composition idea. This is opposed to the foreshortening, in the sense of a random point of view, elevated to the way of vision, pretending to be the «logic of facts», asserting the truth in art as its immanent goal. The composition is considered in the meaning of the form of the image itself, as the grasped relation of forms in the force field of reality, that is, which reveals the existing, «obvious» and is the will of the artist.*

Міщенко Марина

кандидат юридичних наук, старший науковий співробітник
Інституту культурології НАМ України
mishchenko_m@ukr.net

Щодо визначення поняття «візуалізація» у сучасному мистецтві

Феномен візуалізації у сучасному мистецтві залишається маловивченим, оскільки протягом тривалого часу він розглядався більшою мірою у рамках наук, віддалених від культурології, зокрема, математики, фізики, а також частково філософії.

Більше, ніж 80 % людей за своїм психологічним типом сприйняття інформації належать до візуалів. Це обумовлює те, що їх мисленнєві процеси, життєвий досвід, та й без перебільшення, загальна «картина» бачення навколишнього середовища формується на тлі зорових образів. Однак — це абсолютно не означає, що представники цього типу позбавлені тактильних відчуттів, не сприймають аудіо-інформацію, запахи. Для них видимі образи несуть більше інформаційне навантаження і краще сприймаються.

Дослідження проблематики, присвяченої питанням візуалізації у мистецтві, є вкрай важливими, оскільки у сучасному суспільстві роль засобу змалювання буття від художньо-візуального мистецтва, що у своїй праці зазначав М. Г. Феденко, починає поступово переходити до засобів масової інформації, індустрії розваг та реклами.

Саме поняття «візуалізація» у культурі та мистецтві чітко не визначено, що суттєво ускладнює процес наукових пошуків у зазначених сферах. Відсутнє його загальноприйняте бачення й у науці. Для прикладу, у матеріалах вільної енциклопедії (Вікіпедії), візуалізацію розглядають у кількох аспектах, зокрема, як унаочнення, створення умов для візуального спостереження, а також, як процес побудови графічного образу даних, що допомагає у процесі загального аналізу даних вбачати аномалії, структури.

Варто наголосити, що при визначенні візуалізації дослідники доволі часто обирають дещо спрощений шлях для наукових пошуків, а саме, визначення цього поняття здійснюють з урахуванням потреб окремо взятої галузі пізнання. На підтвердження цього у ході дослідження, зокрема, було віднайдено окремі поняття візуалізації у фізиці, математиці, архітектурі, комп'ютерній графіці, психології.

Складнощі при визначенні змісту візуалізації у мистецтві в першу чергу пов'язані зі значною кількістю тих мистецьких форм, у яких вона може здійснюватися, у реаліях сучасного світу. Однак є певні обмеження щодо наповненості та трактування терміну «візуальний» в образотворчому мистецтві. Важко не погодитися з В. Г. Власовим, який визначав, що образотворче мистецтво передбачає наявність усталеного зорового образу. Це означає, що цільова аудиторія поціновувачів, які мають можливість споглядати певний мистецький твір (наприклад, картину або скульптуру під час виставки) обмежена у його сприйнятті вже наявним візуальним образом у тій матеріальній оболонці, яку йому надав автор.

Візуалізація є видимим, не уявним, результатом освоєння людиною світу, а для потреб культурології цінною є саме культурно-мистецька його складова, творче бачення людиною тих процесів, які відбуваються у соціумі.

Враховуючи все вищезазначене, вважаємо, що візуалізацію у мистецтві варто розглядати як складний процес побудови художньо-образних систем відтворення дійсності, утворених внаслідок специфічних форм людської діяльності (музика, театр, художня література). Така образно-ціннісна система є вкрай важливою для подальшої гуманізації сучасного українського суспільства, індивідуалізації культурно-мистецьких потреб кожного із його членів.

Summary. The scientific thesis investigates the questions of decision of the concept of «visualization» in a modern art.

The phenomenon of visualization in contemporary art is still poorly understood, since for a long time it has been considered to a greater extent within the sciences substantially distant from culturology, in particular, mathematics, theology, and partly philosophy.

Visualization is a visible result of the development of a person of the world, and for the needs of culturology, it is the cultural and artistic component of it, the creative vision of a person, those processes that take place in the society, which are valuable in the society.

The concept of «visualization» in culture and art is not clearly defined, which greatly complicates the process of scientific research in these areas.

Visualization in art should be regarded as a complex process of constructing artistic forms of reproduction of reality, created as a result of specific forms of human activity (music, theatre, fiction).

Носенок Богдана

студентка (2 курс ОР «Magіstr»), КНУТШ
danyosenock@gmail.com

Втома від візуальності: образи декадансу

Втома декадансу напряду пов'язана з візуальним. Більшість людей у сприйнятті бачать тільки те, на що дивляться. Вони покладаються лише на очі — з домінуванням візуального сприйняття в раціональному світі модерну. Людино-модерн — дивний та маргінальний вимір інтелектуала-мешканця старих комунальних квартир, що, загублений або повислий в часі, чекає світанку, щоб заснути (так, ніч відторгає більшість сном — люди нового часу після переходу — завжди сплять вночі). Візуальне породжує «народ безодні». Людино-модерн є й виміром осіб «народу безодні», які, «не зупиняючись, ходили на зорі, коли їм нарешті можна було лягти на землю — там, де ніхто не ризикував би на них натрапити» [Вирильо П. Ма-

пина зрення / пер. с франц. А. Шестакова. СПб.: Наука, 2004. С. 5–37]. Холод візуального породжує втому та втрату кінестетичності: колишні теплі кінестетики перетворюються на втомлених та розчарованих дискретів. Відомо, що дискретами (дигіталами) не народжуються. Дискрети — колишні кінестетики, які навчилися приховувати власні почуття під впливом пережитих травм. Це люди, які покладаються на логіку, візуалізуючи абстракції. При цьому дискрети намагаються уникати зорового контакту в процесі комунікації з іншими людьми. Зовнішнє візуальне дискрети перетворюють у внутрішнє. Відбувається трансформація людського сприйняття, що не є чимось винятковим, позаяк завжди супроводжує епохи декадансу (межовості, переходу).

Зір, погляд — лише одна можливість нашого сприйняття. Але образ — саме те, про що Бенджамен Кремьє говорив словами «Ви бачите портові кораблі серед міста», — такий образ являє собою єдність усіх можливостей, граней, аспектів сприйняття. Тому що, коли ми читаємо Бруно Шульца, то не лише бачимо те, що на нас дивиться, не тільки літери на папері, що робить дискрет адискретом, ми вловлюємо не лише зміст та схему, сюжет, але відчуваємо дотик соснових гілок, запах цинамону... І можна впевнитися: «У чорній гушавині парку, у волохатій шерсті його заростей, в масиві крихкого хрускоту, місцями бували ніші, гнізда найглибшої пухнастої чорноти, створені для заплутування, секретних порухів, безладного спілкування жестами. У таких гніздах було затишно і тепло. Там ми сідали у своїх волохатих пальтах на літній м'який сніг, ласуючи горіхами, що їх було повно у тих ліщинових заростях тієї весняної зими» [Шульц Б. Цинамонові крамниці та всі інші оповідання в перекладі Юрія Андруховича: оповідання; переклад з польської / Бруно Шульц. К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2014. С. 72]. І, щоб зробити непрозорий натяк, я виділю дещо курсивом, якщо вже додатковими цитатами та посиланнями я порушую правила викладу «Висновку».

Поль Вірільо неодноразово наголошує, що погляд та його просторово-часова організація передують жесту, мові та мовленню, їх координатії у пізнанні, пізнаванні, навчанні [Вірільо П. Машина зрення / пер. с фр. А. Шестакова. СПб.: Наука, 2004. С. 5–37]. Але це помічають не лише французи, а, наприклад, ще й китайці: «Лист паперу — це поле битви; пензлі — списи та мечі; чорнила — розум, головнокомандуючий; здібності та майстерність, вправність — його помічники; композиція — стратегія» [Китайская каллиграфия / Авт.-сост. В. Соколов. Мн.: Харвест, 207. С. 5].

Наша стратегія-композиція напряду залежить від зору та певних практик бачення. Сьогодні, в епоху / епохи декадансу компози-

ція руйнується зором. Зір більше не є цілісним, він тепер — фрагментарний, делокалізований. «Фланирующая походка» дозволяє приділити кожному обличчю лише один погляд, тому наш зір, зір декадансу — це постійне вислизання, ковзання, тому бачити означає втрачати. Ми більше не покоління топографічної пам'яті, ми втрачене покоління межовості, що намагається радше віднайти Час у практиках саморуйнування, ніж зробити себе безсмертними. Тому що безсмертя втомлює. Нас тепер, як і колись Марінетті, надихає телеграфна передача: разом з іншими техніками топографічної амнезії (вибухівки, літаки, швидкісні автомобілі...), вона — «жахлива далекодія». Це стан квантової заплутаності часток, заплутаності атомних систем. Заплутаності.

Світлана Оляніна

*кандидат архітектури, доцент
завідувач відділом Інститут культурології
НАМ України, м.Київ
s.olyanina@ukr.net*

Семантика мотиву посудини в орнаментиці українського іконостаса

Серед орнаментальних мотивів українських іконостасів з кінця XVII ст. регулярно з'являється мотив посудини: євхаристичні чаші, різноманітні за формою вази з ручками і без них, кубки з кришкою, плетені кошики. До цього ж ряду слід віднести мотив мушлі перлівниці, яка традиційно осмислюється як посудина, що зберігає дорогоцінний перл, і яка з середини XVIII ст. стає невід'ємною частиною оздоблення українських іконостасів. Більшість з цих мотивів традиційно розглядається лише як декор. Однак різні види посудин з'являються на семантично важливих ділянках іконостасів, передусім, на царських вратах, що дозволяє бачити за ними певний зміст. У християнській іконографії посудина є символом, що має кілька рівнів релігійного смислу — це христологічний, марійний символ або символ Раю. Тож реконструкція значення посудин, уведених до іконостасу, залежить не тільки від композицій, в які вони входять, але й від їх місця в структурі іконостасу.

В українському іконостасі спочатку з'являється ваза з вузьким горлом, з якої виростає виноградна лоза, що цілком однозначно перетворює її в христологічний символ. Той самий сенс, безсумнівно, мають і потири з лозами, які з'являються пізніше. З сенсу потира, як

евхаристичного та христологічного символу впливає його введення в орнаментику царських врат, як вказівку на таїнство Євхаристії, що здійснюється у вівтарі. Значення вази з виноградними лозами в таких композиціях розкривався в сотеріологічному аспекті. На вратах іконостасів композиція з вази з лозою зосереджувала увагу на темі шляху до спасіння і Спасителі, як джерелі вічного життя. Втілюючи цю ідею, такі зображення фактично дублювали сенс композиції потира з лозою і вводилися як наочне роз'яснення доктрини спасіння.

Згодом відбувається зміна сенсу ваз, розміщених на стулках царських врат. Про це свідчить інший репертуар рослинних мотивів, які містяться у вазах. З другої чверті XVIII ст. зображення виноградної лози втрачають провідну роль в оздобленні царських врат, її витісняє акант. Посудиною, з якої виростає пишне листя аканта, міг бути навіть потир, але зазвичай — це різної форми вази. Таку композицію вже складно пов'язувати з христологічною символікою. Ймовірніше в ній можна бачити візуальну метафору Раю.

Теж саме значення мали різноманітні вазони чи кошики з букетами квітів. Розміщуючись у коколі іконостасу, ці символи Раю були частиною його структури, унаочнюючи уявлення про Царство Небесне, яке показує іконостас. Водночас перенесені на царські врата, вони поєднувалися з символікою входу, нагадували про відкриття Спасителем перед людством врат Раю і зримо вказували, що прилучення до Христа є єдиною можливістю знайти Царство Небесне.

З середини XVIII ст. в орнаментику іконостасів починають активно вводиться раковини і гірлянди з троянд, одночасно значно скорочується кількість виноградної лози, іноді її немає зовсім. Переважання раковин і гірлянд в декорі іконостасів другої половини XVIII ст. пов'язано не тільки зі ствердженням в мистецтві того часу стилю рококо, якому властивий цей репертуар мотивів. У випадку з іконостасом, важливим маркером, який вказує, що його оздоблення було не лише даниною модному стилю, але продуманою програмою, яка мала богословське обґрунтування, є відсутність в орнаментиці виноградної лози - найбільш традиційного і символічно найважливішого мотиву. Саме цей факт дозволяє бачити в орнаментиці іконостасів того часу не лише мотиви рококо, але й марійну символіку, серед якої була мушля перлівниці.

Summary. The ornamentation of Ukrainian iconostasis of the 17th — 18th century accommodated a variety of images of vessels: Chalice, different shapes of vases, goblets with lids, baskets and shells. The symbolism of these vessels depended on the compositions in which they were depicted and the loca-

tion in the iconostasis. During the 17th — 18th century there was a change of the repertoire of the vessels. This indicates a change in the symbolic programme of the decor. This process developed as the emergence of vessels which are symbols of Christ. Then there were compositions with vessels symbolizing Heaven. Finally, in the decoration of the iconostasis motives with Mariological symbolic dominated.

Остафійчук Інна

*молодший науковий співробітник
Інституту культурології НАМ України*

Аспекти дослідження візуального в системі соціальної комунікації

У сучасному інформаційно перенасиченому середовищі візуальні образи стали домінантою в основі спілкування та соціальної комунікації. Це пов'язано з тим, що для інтерпретації багатосмислового логосу та вибору відповідного смислового відтінку потрібен певний час для осмислення людиною сприйняття та порівняння з невербальними візуальними повідомленнями. Інформативний обмін стрімко наповнюється візуальними образами, який непомітно став домінуючим. Тенденція візуалізації, яка набула інтенсивності у XX ст., досягла пікового стану.

Важливим аспектом дослідження візуального в системі соціальної комунікації виступає його знаковість. Семіотичний аналіз є значущим у тому аспекті, що будь-який об'єкт візуальної комунікації виступає своєрідним максизнаком соціуму, умовно кажучи, портретом певного соціокультурного стану. Але не «документальним портретом», а образним, синтезованим, своєрідно сконструйованим. Нерідко забезпечуючи переносне значення того, що зображується, та виконуючи різноманітні метафоричні функції, сукупність візуальних образів створює другу реальність, яка, будучи апіорі похідною від оточуючого об'єктного світу, більш складна та неоднозначна. Аналізуючи засоби масової комунікації, як найбільш потужні джерела візуальних образів, М. Назарова та М. Папантиму виходять з того, що медіа впливають на репрезентацію аудиторії сучасного світу або його фрагментів, а візуальні образи є результатом конструювання та інтерпретацій реальності, які здійснюють медіа в силу своєї сутності [1, 18]. Система знаків візуального має певну внутрішню структуру — синтаксис. У синтаксичному проектуванні об'єктів візуальної комунікації поєднуються класичні образотворчі та новітні

креативні прийоми. Знак є фізичним об'єктом з певним значенням та складається з двох компонентів — те, що означається і те, що означає. Ці дві складові характеристики є взаємопов'язаними та нероздільними. Те, що означається, відноситься до деякої ментальної конструкції, за допомогою якої цей знак щось означає та розуміється представниками тієї чи іншої культури відповідним чином. Те, що означає, представляє собою матеріальний носій — акустичний або візуальний образ [1, 37]. Важливо те, що знак не розпочинає бути знаком доти, доки адресат його не інтерпретує саме як знак. Таке твердження можна екстраполювати і на образ, який знаходиться поза носієм-знаком. Образ розпочинає своє «життя» після того, як він буде інтерпретований як образ та спрацюють його властивості як системи. Найменша інтенсивність у образів іконічних знаків, визначальною рисою яких є максимальна схожість між тим, що означається та тим, що означає. Такими знаками була сповнена соціальна комунікація, у традиційних суспільствах, (наприклад, послуги спеціалістів ремісників позначались відповідними спрощеними знаками: пекарство — зображенням хлібини або рогалика, чоботарство — чобота). Якщо не обмежуватись лише візуальними практиками, іконічними знаками є імітації голосів птахів і тварин, якими користувались мисливці. Або ритуальні танці, коли люди одягаються у костюми тварин та виконують відповідні рухи. Безумовно, повної або максимальної ідентичності між цими двома компонентами — тим, що означається та тим, що означає — досягти неможливо. Однак людство в особах винахідників та науковців відшукувало шляхи досягнення повного відтворення. Так, голоси навчилися записувати технічними пристроями, а візуальне репрезентують фото або відеозйомкою. Протягом ХХ ст. фотозйомка набувала, як відомо, своєї досконалості у максимальному відтворенні об'єкта. Одним із найбільш наближених до визначення іконічних знаків фотографування є документальне фото. В знаках такого типу на перший план виходить факт схожості, а самим знакам притаманна така репрезентативна властивість, як первісність. Не вдаючись до ґрунтовного аналізу позицій Р. Барта, як семіолога щодо фотографії, наведемо його думку про те, що «фотографія є повідомленням без коду, або незакодованим у своїй основі повідомленням» [3, 176]. Р. Барт вважає фотографію досконалим аналогом реальності, тобто відносить її до іконічного типу знаків. Іконічним знакам притаманний однозначний засіб розпізнавання: при безпосередньому візуальному контакті сутність сприймається без залучення додаткових інтелектуальних зусиль та без затребування усього соціокультурного контексту. Це стосується переважно документального фото, яке саме завдяки

таким особливостям вважається пам'яттю суспільства [2]. Ще більш удосконаленим варіантом виступає відеозйомка, яка може відтворити референта протягом певного часу, в різних ракурсах та в русі. Знак-індекс означає динамічний зв'язок знаку, з одного боку, з об'єктом, з іншого — з чуттєвістю та пам'яттю адресата і представляє безпосередній сутнісний зв'язок зі своїм референтом. Цей зв'язок полягає не лише у площині фізичного, але й соціокультурного. Наприклад, марш Мендельсона є індексом весілля, чорна пов'язка на голові жінки — знаком втрати когось близького, салют — знаком закінчення святкування, окуляри — індексом поганого зору внаслідок природних вад або хвороби. Характерними прикладами можуть бути архітектурні або мистецькі твори по відношенню до географічного місця або художнього стилю: Ейфелева вежа — знак-індекс Парижу, картина «Джоконда» — індексом Лувру, картини С. Далі — стилю сюрреалізму, 5 зірочок на готелі — високий рівень обслуговування. Важливим фактором успішного сприйняття знаків-індексів є також наявність у адресата необхідної бази знань, під час засвоєння якої в нього були сформовані причинні зв'язки та асоціації.

Семіотика як наука та відповідно семіотичний аналіз вербальних та візуальних текстів фокусується виключно на самому об'єкті, його структурі з менших смислових одиниць, до яких входять слова (літери), звуки, жести, інтонації. Знаки та відношення між ними є одними з ключових понять семіологічного аналізу. Тож, семіотика є інструментом виявлення фактичної організації повідомлення, що виступає однією з версій репрезентації реальності. Однак поза увагою семіотики залишаються як соціальні інститути, що забезпечують безособистісну комунікацію на рівні соціуму, так і соціальні групи реципієнтів з їх особливостями сприйняття та реагування на інформаційні посили. Можна вважати, що цей аспект компенсується соціологією знання як сучасним напрямом у науці, що досліджує соціокультурні причини формування тієї чи іншої інформації, теорій, знань. Сукупність візуальних повідомлень сплетена в єдину систему знаків, які утворюють інформативне поле. Як пише Н. Назаров, «повсякденна практика насичена візуальними повідомленнями, що забезпечують зв'язок не стільки між реальністю та реципієнтом, скільки між візуальними об'єктами як такими» [1, 17].

Констатуючи домінування візуального, можна сказати, що візуалізація — зручний механізм прискореного донесення та сприйняття інформації, засіб швидкого орієнтування людини в матеріальному та віртуальному просторі, а внаслідок надмірного споживання візуальних образів — задоволення фізичних потреб. Можна говорити, що візуалізація — свого роду інструмент управління масами.

Таким чином, тенденція візуалізації комунікативного середовища, яка набула пікової інтенсивності протягом останнього десятиліття, має ряд позитивних характеристик та впливів на соціум: полегшення та прискорення розуміння людьми один одного в процесах соціальної комунікації, утворення єдиного поля нової реальності, в якому зв'язок між людьми стає більш щільним. З іншого боку, надмірність візуального утворює дисбаланс на фізіологічному рівні розвитку людини, що відбивається на пасивності соціальної поведінки, громадській байдужості та зосередженості на задоволенні первісних потреб.

Література

1. Назаров М., Папантиму М. Визуальные образы в социальной коммуникации / М. М. Назаров, М. А. Папантиму. — М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. — 216 с.;
2. Нуркова В. В. Зеркало с памятью. Культурный феномен фотографии / В. В. Нуркова. — М.: РГГУ, 2006. — 287 с;
3. Петровская Е. Теория образа / Е. В. Петровская. — М.: РГГУ, 2012. — 281 с.

Отрешко Наталія

*доктор соціологічних наук, доцент
провідної науковий співробітник*

*Інституту культурології НАМ України, м.Київ
otreshkon@gmail.com*

Проблеми соціалізації у візуальній культурі віртуального простору

У XIX–XX ст. поняття «віртуальне» з'являється в різних сферах наукового знання та починає вживатися в опозиції: «віртуальне — реальне». Однак, до кінця 70-х років XX ст. обидва терміни ще не вживалися у словосполученні «віртуальна реальність» ні стосовно людської психіки, ні відносно реальності, створеної комп'ютерами. З появою єдиного інформаційного простору, у якому були інтегровані зображення, звук і рух, виникло інше словосполучення — «штучна реальність». Це поняття відображає суть взаємодії людина-комп'ютер. Поняття «віртуальна реальність» виникає тоді, коли з'явилися комп'ютери, здатні створювати стереоскопічні зображення. Тому, найбільший вжиток словосполучення «віртуальна реальність» отримало по відношенню до комп'ютерних систем. Саме тому віртуальна реальність, здебільшого, визначається як сукупність

програмно-апаратних засобів для створення відчуття присутності у світі комп'ютерних ігор, мереж, систем.

Одна із найголовніших властивостей віртуальної реальності — це потужний зворотний зв'язок, інтерактивність. Глядач, слухач, читач перетворюється на співтворця того чи іншого тексту. Тим самим реалізуються базові постструктуралістські постулати — про рівноправність інтерпретації та оригіналу, про «смерть автора» як незмінну, обов'язкову і догматичну фігуру в тексті. Прямо на очах аудиторії відбувається масова ліквідація культурних ієрархій, а естетичні об'єкти втрачають цілісність, стають відкритими для втручання та тлумачення. Знімаються також традиційні просторові й часові орієнтири: будь-який візуально-звуковий образ, будь-яка інформація переноситься миттєво, в будь-яку точку Мережі.

Дійсно, не буде несподіванкою, якщо в близькому майбутньому більшість людей віддадуть перевагу віртуальному щастю, а не спробі його досягнення в реальній, повсякденній життєдіяльності. Це пояснюється тим, що взаємодія на електронному рівні дозволяє замінити уявну інтерпретацію реальною взаємодією, активним «зворотним зв'язком» в умовах віртуального спілкування. Перетворення глядача, читача і спостерігача у співтворця, який отримує можливість впливати на зміни, регулювати їх і відчувати при цьому ефект «зворотного зв'язку», передбачає автономізацію, свободу суб'єктів віртуальної комунікації від репресивного впливу соціуму. Таким чином, віртуальній реальності властиве певне структурування, що характеризується прагненням до подолання хаосу, тенденцією упорядкування її структури, корегування з урахуванням дій інтерактивних партнерів у конструюванні бажаних взаємодій. Вирішальним фактором у реалізації цієї тенденції є індивідуальна свобода користувачів. Тому, в усіх підходах до віртуальної реальності головне значення в системі «людина — комп'ютер — інтерактивність» надається людині, її внутрішньому потенціалу, уявленням про реальне і бажане, здатності адаптуватися до нового середовища, трансформувати свою ідентичність. Віртуальна реальність сприяє розвитку нових форм комунікації, формуванню нового світогляду людей, реалізації їх творчої сутності.

Крім цього, багато психологів, культурологів, соціологів, футурологів вбачають в особливостях віртуальної реальності важливий механізм вирішення таких гострих проблем людства, як зростаюча тенденція збільшення кількості злочинів, насильства, нічим не мотивованого вандалізму тощо.

Разом з тим, ряд дослідників, виходячи з того, що віртуальна реальність за своїм впливом амбівалентна, побоюються, що вона

створює ґрунт для невірної інформації, а також може породити дезорганізацію, оскільки багато людей будуть надавати перевагу віртуальному світу на противагу звичайному. Крім того, віртуальні реальності можуть активно використовуватися для маніпулювання свідомістю людини.

Отже, в сучасних дослідженнях феномену віртуальної реальності спостерігається зміщення акцентів до вивчення наслідків, які відбулися в системі соціальних відносин у результаті використання інформаційних технологій. Віртуальна реальність — середовище неоднорідне, що обумовлює різні форми прояву діяльності й поведінки кожного індивіда. Хоча середовища спілкування і діяльності у віртуальному просторі дуже різноманітні й значною мірою відрізняються між собою, проте вони мають спільні властивості, що є результатом специфічного способу спілкування.

Важливим фактором є те, що соціальна система, котра складається в умовах віртуальності, має свої особливості мови, норми комунікації і соціальну ієрархію учасників. Наявність цих особливостей дозволяє говорити про віртуальність як про особливе середовище соціалізації індивіда. Штучне інформаційно-символічне середовище впливає на процес формування особистісної ціннісно-сислової системи, яка є регулятором поведінки індивіда. Соціалізація, що відбувається у процесі багатоаспектної взаємодії, сприяє розвитку особистості відповідно до сучасних вимог техногенного світу. Активність користувачів у сприйнятті альтернатив у віртуальному просторі пов'язана з прагненням особистостей реалізувати своє «Я», свій творчий потенціал. Тут слід зазначити, що прагнення компенсувати відсутність цілісної і гармонійної соціальної реальності є однією з головних причин поширення технологій віртуальної реальності. Розгляд соціалізації як комплексу значень, що опредметнюють ті або інші властивості дійсності, виявляється недостатнім. Віртуальний простір соціалізує індивіда у властивий вторинному середовищу спосіб відображення реальності з наступним переформатуванням її у відповідні символи і «формули». Засвоєння індивідом відповідної системи цінностей і норм поєднує в собі як відносну самостійність у відношенні до світу, так і певну масовізацію уявлень про нього. У віртуальному світі соціалізація передбачає рекомбінацію старих, «відмерлих» аксіологічно-нормативних систем попередніх поколінь. Даний процес, перш за все, спрямований на пошук особистістю певної свободи у відношенні до світу, а орієнтація на індивідуальне, творче функціонування особистості в суспільстві виступає вимогою інформаційної епохи.

Summary. *The thesis is dedicated to the complex social-philosophical analysis of individual socialization under the conditions of information-oriented society and to the disclosure of the peculiarities of definite process. On basis of analysis of main conceptual approaches to the problem of socialization, the last one (socialization) is determined as a difficult, multifold learning process of social-cultural experience by an individual. This learning process is executed by the way of individual multilayer inclusion into the social relations for the purpose of forming of its identity as a subject of further development of frame of the society. Analysing the main conceptual approaches to the problem of information society formation, it is admitted that virtual space for the modern human is «a shelter» from the reality of life and thus stimulant to the simulation. It is stated that the concept «virtual reality» includes two meanings in philosophy: traditional, originated from «virtus» and identified with the possible and the modern understood as a kind of epistemological reality. Two main positions in the modern scientific discourse are defined considering virtual reality as a social and cultural phenomenon. The first one is based on the understanding of virtualization as changing reality via simulation or image and is not connected with computer technology. There is an absolutely diverse point of view, according to which virtual reality does not exist without «information structure», «computer» and «video sequence». The author proves that socialization involves recombination of old, «dead» axiological and regulatory systems of previous generations in the virtual world. This process is primarily aimed at finding a certain freedom for a person in relation to the world and the focus on the individual, creative functioning of the individual in society is a requirement of the information age. However, there may be the problem of finding its own identity for an individual who returns to the original social reality. Therefore one of the primary tasks of socialization of the individual in a modern information society is to optimize the identification process.*

Key words: *information society, social reality, virtual reality, individual personality, socialization.*

Дар'я Петліна

здобувач Центру пам'яткознавства та музеєзнавства

НАН України, м. Київ

darya.petlina4@gmail.com

Діяльність Державних науково-дослідних реставраційних майстерень у 1950–1960 рр.

Період 1938 по 1945 р. окреслює перший етап у діяльності ДНДРМ, яка у 1941 році увірвалася з початком Другої Світової Вій-

ни, а у 1944 році відновилася після реевакуації творів, вивезених у тил.

У повоєнне десятиріччя діяльність ДНДРМ була пов'язана з нагальною потребою реставрації величезної кількості музейних експонатів. Силами усього лише семи реставраторів майстерень було відреставровано для художніх музеїв, що готувалися до відкриття своїх дверей поціновувачам, більше 2500 картин.

У цей час належних умов для роботи надано не було. Реставраційні майстерні займали приміщення першого поверху флігеля у дворі Російського музею, тоді як другий поверх використовувався під житло сторонніми особами. У робочому приміщенні порушувалися максимально дозволені норми концентрації пилу, газу та розчинників, з якими працювали реставратори без вентиляційного обладнання.

Починаючи з 1945 року провідні співробітники майстерень надавали музеям та приватним особам експертні висновки стосовно авторства й датування творів. Потреба в ретельному дослідженні та за потреби — реставраційному втручанні, зумовило утворення у 1945 році оціночно-закупівельних комісій у Києві та Харкові. Твори постійно надходили до майстерень для встановлення автентичності і виявлення справжньої цінності, що було неможливо без співпраці членів комісій та реставраторів.

Незважаючи на значні труднощі, за період з 1950–1960 рр. працівники ДНДРМ зробили важливий внесок у справу музейної реставрації України. Порятунком від фізичної загибелі величезної кількості творів мистецтва, науковий підхід до вивчення пам'яток, документування стану збереження та процесів реставрування, намагання засвоїти кращі методики шляхом стажування у провідному реставраційному закладі СРСР, і усе це на тлі практично нульового матеріального забезпечення й відсутності підтримки від керівних органів, характеризують другий етап існування ДНДРМ.

Summary. The proposed thesis puts the principal activities of the Central State Scientific and Research Restoration workshops in the 1950-1960. The main forces in the post-war decade were left to the physical salvation of the pieces of art. The workshops began to actively carry out the examination of the works of art after the appraisal and procurement commission of Ukraine had been created. At the same time, the restorers raised their professional level in Moscow workshops.

Євген Причепій

*доктор філософських наук, професор,
провідний науковий співробітник
Інституту культурології НАМ України*

Семантика біноклеподібних посудин Трипілля



Мал. 1

Вироби з глини, які за зовнішнім виглядом нагадують бінокль (мал. 1), — звідси і назва «біноклеподібні посудини» — археологи досить часто знаходять на поселеннях трипільців. Очевидно, що вони відігравали культову роль, оскільки практична функція їх не простежується. В сучасній науці прийнято тлумачення семантики цих виробів, запропоноване відомим російським істориком Б. А. Рибаківим, який вбачав у цих двох з'єднаних посудинах стилізовані антропоморфні жіночі постаті. Сам виріб, на його думку, використовувався в магичній дії викликання дощу — небесної вологи, хранителями якої були ці стилізовані богині.

Не заперечуючи запропонованого тлумачення даного артефакту, автор пропонує уточнення його семантики, яке ґрунтується на вивченні символів трипільської культури під кутом зору концепції праміфу, основні ідеї якої викладені автором у «Культурологічний думці» № 1–11.

Можна прийняти ідею, за якою посудини є стилізованими антропоморфними фігурками. Однак вона вимагає суттєвої поправки: посудини символізують не двійку, як це прийнято вважати, а трійку богинь. Крім двох бокових фігурок, що мають Х-подібний вигляд в просторі, що сполучає їх,



Мал. 2

присутня третя богиня. Вона присутня не явно, а у вигляді символів, що просвічуються між фігурками. Можна сказати, що ці символи присутні не «позитивом», а «негативом». Такими символами може бути як ромб (мал. 1) так й інші символи, що передають богинь. Часто в якості такого символу фігурує «чирва» (символ сідниць богині) або ж структура з трьох символів — «чирва», «піка-голова» і «бубна-живіт» — (мал. 2). Всі вони сим-



Мал. 3



Мал. 4

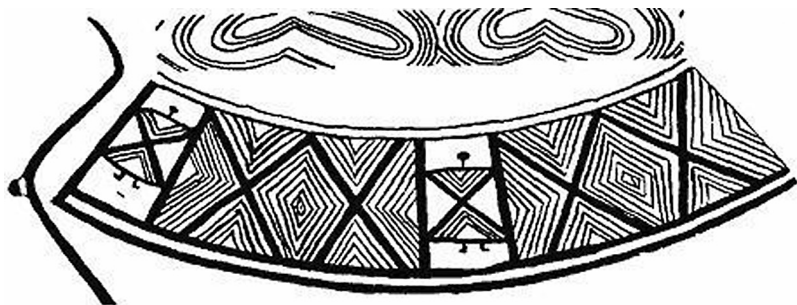
воліують богинь. Тому є всі підстави вважати, що біноклеподібний виріб передає не двійку, а трійку богинь.

(Читач не повинен дивуватися з приводу запозичення термінології з ігрових карт. Символі-ка карт несе відбиток далекого минулого. Чотири дами — це

пантеон богинь пізнього палеоліту: богиня матір — дама-хрест, а три інші богині («чирва», піка», «бубна») — її дочки. Те, що середня богиня передається трійкою символів богинь, свідчить, що вона включає в себе інші богині).

Про те, що за цією двійкою прихована трійка, свідчать й інші артефакти. Так, на цьому одиничному виробі з музею Інституту археології, що нагадує окрему «ніжку» біноклеподібного виробу (мал. 3) зверху розташовано три чаші, що очевидно символізують трьох богинь. Інший виріб (мал. 4) являє собою одну фігурку, з обох боків талії якої розміщено два кільця. Якщо врахувати, що в символіці трипільців кругом (колом) позначали богинь, то три круглих посудини в першому артефакті і два круги в другому дають підставу розглядати ці вироби як трійки богинь

Може виникнути питання, що ж приховується за цими трьома богинями — священною трійкою трипільців? Загалом трійка богинь — це одна з усталених структур, вона входить до складу сімки божеств. Коли в сімці чотири чоловічих божества ігноруються, сімка перетворюється у трійку. (Звідси три основні сфери Космосу — підземелля,



Мал. 5

сфера життя і небо). Тому трійка фактично рівнозначна сімці. Однак у даному випадку, оскільки трійка зображена горизонтально, а не вертикально, то вона швидше за все є трійкою богинь циклу Місяця.

Цикл цього світила (богині) трипільці ділили на сім фаз — на три основні (жіночі) і чотири допоміжні (чоловічі), які символізували богинь і богів. Богиня Місяць, отже, включала сімку богів. Про це свідчить орнамент (*мал. 5*) з Геліешт (Румунуя, кукутені). На ньому в метопах зображено двох богинь і цикли Місяця з правого боку від богинь. Про те, що це цикли Місяця свідчить кількість горизонтальних шевронів. Кожен цикл, рахуючи з права вліво складається з семи шевронів кутами вліво, семи концентричних ромбів і семи шевронів кутами вправо. Сім концентричних ромбів — це 14 шевронів протилежного спрямування. Отже, в цілому кількість шевронів дорівнюватиме 28 — цикл Місяця.

Варто звернути увагу і на такий момент. Цикл Місяця на даному орнаменті переданий за допомогою таких основних фігур як двох косих хрестів (X) і ромбу між ними. При цьому ромб фактично відсутній, він утворений променями бокових хрестів. Якщо ми порівняємо ці основні фігури орнаменту з фігурами біноклеподібних посудин на (*мал. 1*), то побачимо їх повну подібність. Крайні фігури посудини — це богині, що в орнаменті передані за допомогою косого хреста (X), а середній ромб в обох випадках переданий «негативно» за допомогою форм крайніх фігур.

Таким чином, є багато підстав для того, щоб у біноклеподібних посудинах вбачати трійку богинь, які передають цикл Місяця.

Згідно з концепцією праміфу автора богиня Місяця була богинею підземелля Космосу, а при ототоженні Тіла Великої Богині з Космосом втілювала вульву. Будучи богинею-вульвою, вона цілком логічно могла бути джерелом вологи. Хоча дві інші богині (богиня живота-грудей та богиня голова) також давали вологу у вигляді молока і сліз, але очевидно, що основним джерелом вологи була богиня Місяця. Ця богиня подібно до Великої Богині, ділилась на трійку богинь, яких ми й бачимо на цьому біноклеподібному виробі.

Враховуючи складну «теологічну» діалектику первісних людей, за якою кожна з трьох богинь-дочок втілювали Матір (Велику Богиню) і сама ділилась на трійку богинь, біноклеподібний виріб трипільців можна розглядати водночас і як символ трьох богинь-дочок Великої Богині і як трьох богинь-дочок богині Місяця.

В цілому ж автор не схильний прив'язувати цю трійку до однієї функції — надання вологи. Це трійка видимих богинь пантеону, яка виконувала універсальні функції. Вона втілювала всіх богинь, враховуючи, що Велика Богиня була присутня швидше віртуально.

Література:

Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. — М., 1981.

Анотація. В тезах висловлено здогадку, за якою біноклеподібні вироби трипільців передають трьох богинь, що символізують три «жіночі» фази Місяця.

Ключові слова: біноклеподібні посудини, богиня Місяця.

Summary. *In the theses the idea that similarly to the field-glass earthen wares of Tyroliennes represent three goddesses who symbolize three «female» phases of the Moon is stated.*

Key words: *Similarly to the field-glass earthen wares, the goddess of the Moon*

Пшеничний Юрій

заслужений художник України,

доцент кафедри графіки

ВПІ НТУУ «КПІ ім. І. Сікорського», м. Київ

yuri_pshenichny@ukr.net

Зображення голови людини:

**до проблеми методичних особливостей навчання
малюнку та живопису студентів художньо-графічних
факультетів**

Проблема вдосконалення підготовки висококваліфікованих фахівців у галузі образотворчого мистецтва вимагає науково-методичних розробок, пошуків систем навчання фахових дисциплін: малюнку, живопису, композиції. Зображення голови людини — один з важливих розділів академічного малюнка, одна з основ мистецтва портрета. Багато художників присвячували свою творчість мистецтву портрета — Рокотов, Левицький, Кипренский, Тропінін, Брюллов, Соколов, Дюрер, Леонардо да Вінчі, Ель Греко, Ван Дейк та багато ін. Особливе місце в історії образотворчого мистецтва займає виконаний олівцем портрет. Звертають на себе увагу олівецьні портрети французьких художників XVI–XVII століть, надзвичайно точні по характеристиці малюнки Г. Гольбейна Молодшого, ювелірно відточені портрети Е. Енгра, галерея олівецьвих портретів О. Кіпренського, портрети, виконані вугіллям і соусом І. Крамським. Митець, який добре опанував малюнок голови людини, здатний передати не тільки зовнішній вигляд портретованого, але і його внутрішню психологічну характеристику. Більше того, трактування портретних

образів як ніщо інше відображає специфіку часу і світогляд художника. З усіх жанрів мистецтва портрет є найбільш інформаційно і духовно ємним. Проте досягти такої високої майстерності художник може тільки пройшовши серйозну школу малюнка. Він повинен засвоїти цілий ряд правил і законів перспективної побудови зображення форми голови на площині, вивчити анатомічну будову, конструктивну схему основи форми і її видозміни залежно від положення. Слід зазначити, що наукове обґрунтування методики навчання малюнку, живопису, принципів зображення було запропоноване ще в трактатах художників епохи Відродження: Леонардо да Вінчі («Трактат про живопис»), Л. Б. Альберті («Про живопис»), А. Дюрера («Керівництво до виміру», «Чотири книги про пропорції»). В даному контексті не можна не згадати про роботи Д. Дідро щодо кольору («Про мистецтво»); дослідження Гете («Вчення про колір») про основи гармонізації в закономірностях колірного зору, а також праці з колористики Е. Делакруа. У різних аспектах особливості портретного жанру розглядалися в роботах таких теоретиків та практиків мистецтва, як Б. Вішпера, О. Габричевського, П. Жолтовського, А. Унковського та ін. В українській гуманістиці ця тема піднімається у працях Д. Щербаківського, П. Білецького, О. Походящої, В. Овсійчука, Д. Степовика та ін.

У цій роботі ми не будемо торкатися проблеми формування художнього образу в портретному живописі, адже вона потребує окремого дослідження, окреслимо лише, так би мовити, технічні особливості зображення голови, які, зокрема, потребують знання пластичної анатомії. Зауважимо, що основи пластичної анатомії, як важливого елементу образотворчого мистецтва, заклавав Леонардо да Вінчі. Його норми використовуються і донині через свою математичну точність. Первісне вивчення форм голови зручно здійснювати при малюванні гіпсових античних зіпків, тому що нерухома натура дає можливість проводити точну перевірку пропорційних співвідношень всіх частин, коли відстані можна візуально вимірювати від однієї «опорної» точки. Вивчення пластичної анатомії необхідно супроводжувати малюванням з натури черепа, а також м'язів на гіпсовій моделі, трактованих як об'ємні форми, адже без знань конструкції черепа та м'язового покриву, реалістичне зображення неможливе.

У даний час портретний жанр, так би мовити, змагається у своїй популярності з абстракцією, однак не можна не погодитися з тим, що «людський образ не може бути сприйнятий одним тільки спогляданням його поверхні; потрібно оголити його внутрішність, вивчити складові її частини, їх з'єднання, виявити відмінності, отримати уявлення про дію та протидію, закарбувати в пам'яті все приховане,

що покоїться, фундамент явища...» (Гете «Пропілеї»). Малювання — така ж сувора і головне, точна наука, як математика. Як слушно зауважив у свій час П. Чистяков, тут є свої непорушні закони, струнки і прекрасні, які необхідно вивчати.

***Summary.** The problem of improving the training of highly skilled specialists in the field of fine arts requires scientific and methodological developments, the search for systems of training of professional disciplines: drawing, painting, compositions. The image of a human head is one of the important sections of an academic drawing, one of the foundations of portrait art. The artist, who is well mastered in drawing of a human head, is able to convey not only the appearance portrayed, but his inner psychological characteristics. Interpreting portrait images as nothing else reflects the specifics of time and the artist's worldview. Of all the genres of art, the portrait is the most informative and spiritually capacious. However, to achieve such a high skill the artist can only after passing a serious school drawing. Drawing — a strict and most important, an exact science, like mathematics, there are some immutable laws, shapely and beautiful to be studied.*

Руденко Олексій

Заслужений художник України,

доцент кафедри графіки

ВНП НТТУ «КПІ імені Ігоря Сікорського» (м. Київ)

geraldik@gmail.com

Проблема візуальних та іміджевих аспектів ребрендингу однострою, знаків розрізнення, символіки, прапорництва та емблематики Збройних сил України

Сучасний етап у розвитку України, пов'язаний із значними соціально-ціннісними змінами, з перетвореннями у політичній, економічній, культурній сферах вимагає не тільки реформування сучасних Збройних сил України, а й зміни візуальних та ідентифікуючих елементів однострою. Як відомо, на початку липня Президент України П. Порошенко затвердив документ під назвою «Предмети однострою та знаки розрізнення Збройних Сил України». Цей документ затвердив роботу волонтерської робочої групи «НОВЕ ВІЙСЬКО» з ребрендингу однострою, знаків розрізнення, символіки, прапорництва та емблематики Збройних сил України та інших військових формувань, передбачених законодавством України. Можна стверджувати, що створення питомо українських одностроїв, що

поєднують в собі, з одного боку, виразні риси національної автентичності, а з іншого, є зручними, функціональними та по-сучасному стильними. Поєднання першого та другого аспектів в одностроях ЗСУ є революційним кроком, адже окрім функціонального значення військова форма, безперечно має і візуальну, складовою якої є ідентифікуючі елементи, які, своєю чергою, «несуть» певну символіку, до того ж, відтепер знаки розрізнення не базуються на радянській символіці.

Під час створення нового однострою робоча група спиралась на специфічні уніформологічні деталі однострою війська періоду Української національної революції 1917-1918 рр. як один з придатних до адаптації у сучасних розробках уніформи вирізняючих елементів. Як відомо, пошуки нового візуального обличчя української армії розпочались ще на початку 90-х років минулого століття під керівництвом тодішнього Міністра оборони К. П. Морозова (1992). До речі, ромбовидну зірку для погонів (замість п'ятикутної) було схвалено Комісією з розробки військової символіки ЗСУ саме в 1992 році. Черговим етапом у пошуках візуальних ідентифікуючих змін у ЗСУ став Указ Президента України № 694 від 18. 05. 2000 р. «Про впорядкування геральдичної справи в Україні». І, зрештою, у 2015 р. була створена волонтерська група «Нове військо», до складу якої входять найкращі вітчизняні геральдисти, історики та дизайнери на чолі з волонтерами, телевізійним ведучим, істориком, журналістом Віталієм Гайдукевичем, заслуженим художником України Олексою Руденком, художником-графіком Олександром Лежневим та кандидатом історичних наук, членом Українського геральдичного товариства, членом Комісії державних нагород та геральдики Миколою Чмирем. Діяльність цієї групи спрямована на відродження національної військової символіки, естетичні та візуальні пошуки у запровадженні почесних стягів військових частин Збройних сил України, які доповнюють Бойові прапори, виконують функцію мотиваційних символів, відзнак військової доблесті, честі та історичної спадкоємності. Результат діяльності цієї групи є показником зацікавленості патріотичної спільноти фахівців з образотворчого мистецтва, науковців та істориків, фахівців зі спеціальних історичних дисциплін, у радикальному оновленні візуального образу українських військових. Концепція ж сучасного однострою ЗСУ, розроблена групою «Нове військо», є віддзеркаленням запиту суспільства на візуальне відображення внутрішніх перетворень в армії, яку народ бачить сучасною, гідною високого звання захисників Батьківщини, її однострій ергономічним, таким, що несе в собі національний уніформологічний код, і, водночас, гідно представляє Україну в колі

армій європейського континенту та країн Північно-Атлантичного альянсу (НАТО). Цілісність комплектів парадного, повсякденного та польового однострою і єдиного підходу до знаків розрізнення повинні забезпечувати швидку ідентифікацію військовослужбовця ЗСУ з-поміж представників інших армій за будь-якого варіанту однострою.

***Summary.** New Ukrainian army needs new traditions, new uniform and new knowledge. Ukrainian army should be different. Everyone must see that Ukraine has an absolutely new army of high combat capability, morale, patriotism and professionalism; that Ukrainian army is one of the strongest armies of the continent. The work of volunteers in the Ministry of Defense, like a group «NEW ARMY», have been made in 2 years: NATO standards have been established in material supply, new uniform, new visual image, new technical conditions for the maintenance of the Armed Forces of Ukraine.*

Сидорчук Тетяна

*аспірантка Київського національного університету
театру, кіно та телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
tetiano4ka09@gmail.com*

Синтез та асиміляція жанру музичного фільму останньої чверті XX — початку XXI століть

Починаючи з 60-х років XX ст. революційні настрої суспільства набирали обертів. Наслідки таких процесів торкнулись і політики, і економіки, і географії — то ж, звісно, вони яскраво відобразились у культурі. В 70-х революційні ідеї стали ще популярніші. Ці настрої були відображені в масовій культурі, особливо в зростаючій популярності рок-музики з її бунтарськими ритмами та суперечливими текстами. Змінилось покоління: на зміну видатним діячам золотого століття мюзиклу прийшла молода генерація, що так і норовила висловитись шляхом проявлення себе в мистецтві. Проте одне залишалось незмінним: Бродвей все ще майстерно ставив п'єси, і кіно-студії не цурались брати тут ідеї для нових мюзиклів: «Скрипаль на даху» (1972), «Кабаре» (1972).

Однак, новий жанр не змусив себе довго чекати — на арену вийшла рок-опера. Ініціативу в розвитку музичного фільму в цей період перехопила Велика Британія: «Волосся»(1967), «Ісус Христос — Суперзірка»(1971), «Шоу жахів РоккіХорора» (1975), підключаючи нову аудиторію до музичного фільму.

Бродвейські мюзикли та кіномюзикли не були близькими молодому поколінню. Так, «Бріолін» (1978), теж кіноадаптація бродвейської п'єси, від першоджерела не взяв ні акторського складу, ні музики. Спеціально для нього була написана сучасна для молоді музика в стилі диско. Студія «RSO», нівелювавши різницю між музикою класичного мюзиклу та поп-музикою, зробила правильне рішення, і, вклавши в виробництво \$ 6 млн, отримала майже \$ 400 млн прибутку.

Безперечними лідерами прокату стали «Увесь цей джаз» (1979) Боба Фосса, «Нью-Йорк, Нью-Йорк» (1977) Мартіна Скорсезе. У 1980-і в мюзиклах пріоритетною стала хореографія: «Брати блюзу» (1981) з його феєричним акторським складом та ритм-енд-блюзом, «Слава» (1980), «Музику не зупинити» (1980) від продюсера та сценариста «Бріоліну». Нові риси виражальної мови мюзиклу спричинила поява музичного телебачення — MTV, що взяло свій початок 1 серпня 1981 року. Це внесло зміни в монтаж музичних фільмів, додаючи до мюзиклів метод кліповості, адже продюсери намагались вдало вписатись із своїм продуктом та знайти вигоду в ситуації, яка склалась. Так, в 1984 р. була підписана угода між MTV та «Paramount Pictures» на показ в ефірі окремих епізодів з кінофільму «Вільний», що якраз мав вийти на широкий екран. Це принесло свій результат: якщо бюджет фільму складав \$ 8 млн, то збори від прокату перевищили його вдесятеро.

У 1990-ті чіткі кордони між жанрами стерлись. Спостерігалась тенденція знімати мюзикли про далеке минуле: «Королі мамбо» (1992), «Діти свінгу» (1993), а також з'явилася мода на анімацію: «Красуня та чудовисько» (1991), «Жах перед Різдом» по сценарію Тіма Бюртона (1993).

Телевізійні адаптації мюзиклів стали популярними завдяки продюсерам Крейгу Зедену та Нілу Мерону, що запропонували цю ідею каналу CBS. Їхній перший проект «Циганка» (1993) став дуже успішним, після нього глядачів тішила «Попелюшка» (1997) з Уїтні Хьюстон та багато інших фільмів. З їхньої легкої руки телевізійні мюзикли дійшли і до України: «Вечори на хуторі біля Диканьки» (2001), «Сорочинський ярмарок» (2004) режисера Семена Горова, «За двома зайцями» (2003), «Дванадцять стільців» (2005) Максима Паперника.

Утім, справжнім відродженням кіномюзиклу стало ХХІст. Картина «Мулен Руж» (2001) з бюджетом в \$ 50 млн зібрала \$ 180 млн. До жанру мюзиклу звернувся навіть Ларс фон Трієр з його шедевром «Танцююча в темряві» (2000). У 2002 р. виходить знамените «Чикаго», яке через 35 років знову отримує звання кращого фільму

від Американської кіноакадемії. Повертається і рок-опера в обличчі екранізації бродвейського «Привиду опери» (2004) Е. Ллойда Веббера. Окрім виключно позитивних відгуків, неймовірний бокс-офіс зібрав мюзикл Тома Хупера «Знедолені» — \$ 441 млн, довівши, що жанр має право на існування і сьогодні.

Отже, сучасні мюзикли впевнено аргументують право на життя. Кожне десятиріччя вносить свою новизну та родзинку у розвиток жанру. Мюзикл, як предмет масової культури, безперервно збагачується новими ритмами та формами, оскільки будується на близьких сучасності інтонаціях. Саме тому він завжди матиме свого глядача.

Анотація. Стаття присвячена безперервному розвитку та синтезу музичного фільму в останній чверті XX — на початку XXI ст. Проаналізовано причини та наслідки відродження жанру у цей період. Приділено увагу значенню стилю музики в музично-екранних формах; простежено зв'язок між зростаючою роллю телебачення та асиміляцією жанру.

Ключові слова: музичний фільм, мюзикл, рок-опера, масова культура

Summary. The article is dedicated to the continuous development and synthesis of musical film of early quarter of the XX — of the beginning of the XXI century. All reasons and effects of Revival of the genre in this period are analysed. Enough attention is payed to meaning of music style in music-screen forms. The connection between growing role of television and assimilation of the genre is tracked.

Keywords: Music film, musical, rock-opera, mass culture

Судакова Валентина

доктор філософських наук, доцент,
завідувач відділом Інституту культурології
НАМ України

Візуалізація культурно-репродуктивних практик у сучасних суспільствах

Відомо, що серед існуючих наукових підходів до аналізу тенденцій розвитку сучасних суспільств особливу пізнавальну значущість при дослідженні культурних перспектив новітніх соціальних змін має культурологічний підхід. Дійсно, в сучасних суспільних науках цей підхід має величезне значення. Слід констатувати, що в останні десятиліття спостерігається зростання уваги і інтересу вчених до культурних аспектів суспільного життя. Це виявляється не тільки

в тому, наскільки серйозне значення приділяється культурологічному виміру в соціальних дослідженнях, але і в усвідомленні важливості вивчення проблем сучасного культурного життя фахівцями різних галузей суспільствознавства, таких як: соціологія, філософія і соціальна філософія, етика, естетика, психологія, релігієзнавство, мистецтвознавство. Зазначимо, що в системі сучасного суспільствознавства культурологія, як наука, має особливий пізнавальний статус. Об'єктами культурологічних досліджень все частіше постають не типові, але цілком реальні, культурні феномени. Саме тому у колі наукових інтересів культурологів знаходяться такі явища як мода, стиль життя, мораль, звичаї, довіра, подарунки, самотність, знаки й символи культурної ідентифікації даних явищ. Особливо значущими об'єктами досліджень стають проблеми, які пов'язані з процесами ідеалізації, символізації оточуючого соціального середовища та культурного простору, а також феномени віртуалізації та візуалізації.

Проблематика віртуалізації, віртуальної реальності початку ХХІ століття привертає увагу багатьох дослідників. З'явилося багато праць, у яких ця проблематика розглядається у різних аспектах і на концептуальних засадах різних теоретичних підходів, в тому числі таких, які абсолютизують значущість віртуалізації як суто сучасного явища, пов'язуючи її з комп'ютеризацією, створенням світу цифрової, мультимедійної реальності. Однак при такому розумінні визначається суто сучасна форма віртуалізації. Проте це явище має історію, і, загалом, слід враховувати, що в основі віртуалізації лежить фундаментальна людська здатність до уявної, ідеалізованої, інтелектуальної діяльності, а також гуманітарна активістська інтенція на створення і продукування абстрактних моделей, символів і образів. Значимість і масштаби світу ідеалізацій в ході історичної еволюції людства постійно зростали, і можна стверджувати, що віртуалізація була і є незмінним супутником і продуктом культури як такої. Звідси навіть банальним, але істинним, є твердження про багатоманітні форми існування і відтворення віртуального світу, починаючи від сфери художньо-мистецьких практик, до високого рівня соціально-політичних проєктів і утопій, які перетворюються в міфи і релігії, які, до речі, є всеохоплюючими соціальними проявами віртуальної реальності.

Таким чином, віртуальна реальність — це особлива частина реальності (поряд із соціальною та символічною), яка заснована на силі ідеалізації, фантазіях, інших прийомах втечі від дійсності. Її ще звуть «вторинною» реальністю, або ідеально-фантастичною, яка заміщує повсякденне життя й вплив матеріальних факторів на життя індивіда, колективу, суспільства загалом.

Слід зазначити, що XX і XXI століття створили умови для появи нових форм і величезні масштаби конструювання фантазійних «світів» і зараз можна стверджувати, що головною особливістю сучасної культури є її віртуалізація. Віртуальні технології стали досяжними майже для всіх людей. Тому зрозуміло, що у віртуальній реальності «кожен може бути будь-яким», тобто з'явилась можливість створювати «власні світи» для особистості, і, звичайно, багато інших «світів» для суспільного життя. Нікого не дивує висловлювання «світ медіа», «світ реклами», «світ взуття», «світ одягу», інші «світи», які за допомогою брендів віртуалізують реальні стосунки виробника і споживача. Саме ці «світи», здається, існують і розмножуються і залучають до свого «укріплення» й розповсюдження багатоманітні засоби посилення свого впливу, презентації своїх якостей, властивостей, користі. Вплив, до речі, має і позитивні і негативні наслідки. А найважливішим «засобом» представлення віртуалізованого світу є феномен візуалізації [3, 241].

Традиційно поняття «візуалізації» має достатньо вузьку сферу використання; воно виступає майже синонімом поняття «екранізація». Але новий час породжує настільки багато форм «зіткнення» класичного і новітнього у сферах соціальної, символічної і віртуальної реальностей, що візуалізація набуває статусу поняття, в якому відображаються культурні феномени, які не мали аналогів в історії. Майже відсутні і визначення цього поняття, хоча загалом в сучасному розумінні візуальність — це наочне вираження певної ідеї засобами малюнка, картинки, — це представлення числової і текстової інформації у вигляді графіків, таблиць, діаграм, структурних схем, карт, мап.

Автори статті «візуальність» в «Енциклопедії постмодернізму» вважають, що «Візуальність — це технологічний або структурний процес бачення. Візуальність є ключовим терміном у історії та критичі мистецтва, зокрема як засіб критики притаманного картезіанському мовознавству дуалізму суб'єкт/об'єкт. Термін «візуальність» застосовують передусім, коли говорять про формалістичні тенденції модерністської критики мистецтва, що розглядала живопис як самодостатню категорію для вивчення й нехтувала політичними, економічними, технологічними, психологічними та тілесними механізмами бачення... Візуальність відкриває радше бачення численних формацій, аніж своєрідність картезіанського перспективізму, зокрема в постмодерну добу, що характеризується поширенням візуальних технологій у широкому діапазоні: від кіно до віртуальної реальності, комп'ютерної графіки, відео й телебачення. Візуальність під впливом теорії кіборгів також визнає технологізоване тіло всіх спостерігачів або суб'єктів бачення. Візуальність, оскільки вона не

передбачає утворення окремих суб'єктів та об'єктів, сама править за постмодерну критику уніфікованого «Я». Вона також являє собою корисний політичний інструмент за умов визначення стійких візуальних текстів у сучасній культурі» [1, 67–68].

Наведена цитата цілком справедливо визначає факт певної реіфікації, «оречевлення» (вони це називають «тілесністю») будь-якої інформації, інформаційного повідомлення, яка відбувається за допомогою візуалізації, і, відповідно, характеризує зв'язок візуалізації із саме мистецькими творами. Але зараз здається все ж таки не можна не визнавати суб'єктивізації всіх процесів візуального перетворення, фактів зміни форм, навіть змісту інформаційних повідомлень під впливом вимог наочності. Процес візуалізації має функціональну специфіку, яка проявляється саме в тому, що створює «нову природу» і, відповідно, нового суб'єкта — автора повідомлення і споживача, формує нові стереотипи сприйняття і нові зразки естетизації буття.

Крім вказаного слід звернути увагу на те, що візуалізація створює для особи споживача умови легкості сприйняття, привабливості, яскраві глядацькі почуття. Враження мають потенціал примусової переконливості — це образи реклами, дизайну, мультимедіа, комп'ютерні ігри, мода, архітектура, макіяж, «фейс-контроль», фотографія, відео, кіно, комікси, графіті, селфі і тому подібне. Ми в даному випадку фокусуємо увагу на тому, що новітні комп'ютеризовані техніки віртуалізації потребують й специфічних технік показу: «картинки», «образу», «мапи», які доповнюють віртуалізовані «описи» предметів, процесів, явищ, емоцій тощо. Саме такі техніки слід вважати процесом візуалізації.

Підсумовуючи, треба відмітити ще одну суттєво важливу властивість візуалізації. Це її роль в посиленні пізнавального потенціалу методів як емпіричних, так і теоретичних досліджень майже в будь-якій галузі сучасного наукового знання. Не є таємницею, що без використання візуального показу, без наочності практично неможливе застосування методів спостереження, опису, порівняння. Особливо яскравим постає приклад із культурологічними і соціологічними дослідженнями.

У соціологічних науках візуалізація може виступати як метод дослідження, як засіб реєстрації соціальних фактів та явищ і як один із інструментів їх інтерпретації. Дійсно, соціологія всіма сприймається як наука, що складається із абстрактно-теоретичних понятійних конструкцій, за допомогою яких тлумачать соціальний світ. Але ж є очевидним, що суспільне життя і його суб'єкти (суспільна людина, групи, спільноти, інститути) є наочними, видимими, пред-

ставленими в образах, тілесності, тобто надані нам візуально, доступні візуальній фіксації. Видатний сучасний соціолог П. Штомпка, досліджуючи феномени віртуальності і візуальності наголошує, що візуальні форми будь-якого культурного продукту і культури загалом є суттєвим доповненням текстового, словесного, понятійного вивчення і визначення соціального життя. Тобто наука повинна не тільки слухати і записувати, але й бачити, спостерігати. Набуває нового — візуального — виміру наука, використовує нові технології фіксації, збереження і передачі зображень. Але не тільки. Вона багато в чому пов'язана із глобальним поширенням сфери візуального у самому суспільному житті. Світ навколо стає візуальним [3, 12].

Висновок. Динамічні процеси трансформації культурного простору спонукають до модернізації традиційних і продукування нових явищ у суспільному житті. Фундаментальна людська здатність до мрії, фантазії, уяви, в цілому відрив ментального світу від реального, абстрагування, створення ідеалізованого простору понять, уявлень і образів обумовило існування віртуальної реальності; засобом її представлення виступає візуалізація — наочне вираження певної ідеї за допомогою малюнка, картинки, графіки тощо. У процесі розвитку культури сприйняття будь-якої інформації все більше навантажується наочними образами, коли ця інформація пропонується у вигляді яскравої, розфарбованої, естетизованої картинки, яка маскує наміри формування психологічного відношення, бажання, спокуси глядача. До того ж, чим більше технологізованим, модернізованим, якісним є рівень показу інформації, тим більше він віддаляє від реальності, створює особливу сферу — віртуальну реальність.

Література:

1. Візуальність // Енциклопедія постмодернізму. /за редакцією Ч. Є. Вінквіста та В.Є.Тейлора. — К.: Основи, 2003. — 503 с.
2. Штомпка П. Визуальная социология. Фотография как метод исследования: учебник. / пер. с польск. Н. В. Морозовой, авт. вступ. ст. Н. Е. Покровский. — М.: Логос, 2007. — 168 с. + 32 с. цв. ил.
3. Штомпка П. Социология. Анализ современного общества. — М.: Логос, 2005. — 655 с.

Summary. *The visual phenomena as the specific quality of the virtual reality in the aspect of identification of the cognitive and the mental foundations as the determinants for constitution of the virtual space is analysed. The cognitive status and analytical potential of the «virtual» and «visual» concepts and the problematics of the visual creativity are investigated by the author.*

Успенська Ольга

молодший науковий співробітник

ІК НАМ України, м. Київ

uspenska@ukr.net

Фестиваль театральних шкіл як форма обміну інноваційним досвідом між вищими мистецькими навчальними закладами

Одним із значних кроків до інтеграції української театральної школи в сучасний світовий контекст є участь у міжнародних заходах, які дають можливість продемонструвати досягнення вітчизняної театральної школи та ознайомитися із сучасними досягненнями інших шкіл в галузі театального мистецтва.

У 2007 році Київським національним університетом театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого був заснований Міжнародний фестиваль театральних шкіл, який отримав назву «Натхнення». Цей фестиваль проводиться під егідою ЮНЕСКО і за сприяння Міністерства культури України. Його проведення демонструє неповторність і новаторський підхід до вирішення мистецьких завдань, які демонструють учасники, взаєморозуміння і взаємопідтримку, здорове суперництво.

Починаючи з першого фестивалю, який пройшов у Києві, постійно розширюється географія фестивалю, збільшується число його учасників, що дає змогу молодим талантам познайомитися з новітніми методами викладання та обмінятися творчими задумками. Так, одним з наступних місць проведення була така країна як Перу, а останнім місцем проведення фестивалю став Китай.

Основні завдання, які реалізуються при проведенні театального фестивалю:

- ознайомлення з творчими роботами театральних шкіл України і світу;
- відкриття нових молодих талановитих імен;
- сприяння формуванню високої професійної майстерності серед студентської молоді;
- ознайомлення учасників з кращими традиціями та надбаннями світової культурної спадщини;
- широкий обмін досягненнями у галузі мистецької освіти;
- налагодження і розвитку творчих зв'язків між вищими навчальними закладами мистецького профілю України і світу;
- формування і зміцнення позитивного іміджу вітчизняних театральних шкіл як в Україні, так і за її межами.

Цільовою аудиторією такого міжнародного заходу є студенти і викладачі міжнародних та українських шкіл, фахівці та менеджери театральної справи, актори, режисери й широке коло громадськості, яке цікавиться новими театральними роботами.

Як засвідчив останній Міжнародний фестиваль театральних шкіл, який відбувся за участю Київського національного університету імені І. К. Карпенка-Карого у місті Пекіні (Китай) у жовтні 2017 р. такий захід набуває все більшої популярності як місце інноваційного досвіду. На фестивалі були представлені вистави дев'яти театральних шкіл з таких країн, як Китай, Японія, Південна Корея, Польща, Україна, Велика Британія, Німеччина, Росія. Після кожної вистави проходила прес-конференція, обговорювання вистави між акторами, постановником та глядачами, майстер-класи.

Короткострокові результати такої форми обміну інноваційним досвідом — це підвищення професійної майстерності студентської молоді, обмін досягненнями та новаціями. Довгострокові результати — це підвищення ролі культури і мистецтва у формуванні позитивного міжнародного іміджу України, прискорення інтеграції української культури у світовий культурний простір. Ці результати відповідають головним напрямкам у галузі мистецької освіти на осучаснення і вдосконалення освітнього процесу, набуття нових якісних ознак.

***Summary.** One of the significant steps towards the integration of Ukrainian theatre school into the contemporary world context is participation in international events that provide an opportunity to demonstrate the achievements of the domestic theatre school and to get acquainted with the contemporary achievements of other schools in the field of theatrical art. In 2007, Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television named after I. K. Karpenko-Karyi founded the International Festival of Theatre Schools, which was called «Inspiration». This festival was held under the auspices of UNESCO and with the assistance of the Ministry of Culture of Ukraine. Its conduct demonstrated the uniqueness and innovative approach to solving artistic tasks, which demonstrated the participants, mutual understanding and mutual support, healthy competition. The short-term results of this form of exchange of innovative experience are increasing the professional skills of student youth, sharing achievements and innovations. Long-term results are raising the role of culture and art in shaping the positive international image of Ukraine.*

Чміль Ганна

*доктор філософських наук,
завідувач відділу Інституту культурології
НАМ України, м. Київ*

Екранні версії світів Кіри Муратової

Кіра Муратова належить до когорти українських кіномитців, кіносвіт яких захоплює, вражає, дивує, а інколи викликає бажання не дивитись на екран, соромлячись ситуацій і вчинків людини, на які вона здатна.

Її творчість гідно поцінована визнанням і нагородами найпрестижніших міжнародних кінофестивалів. Американська кіноакадемія зарахувала її до складу своїх членів. Про її творчі здобутки написано багато книг, статей, монографічних досліджень, автори яких багатосмыслово інтерпретують її творчість, наділяючи доробок характерними ознаками різноманітних мистецьких течій, напрямків, стилів.

Її творчі здобутки постійно зараховує до свого доробку російський кінематограф. З боку українських войовничо налаштованих націонал-патріотів у свій час на її адресу лунали закиди, пов'язані з мовною ознакою її фільмів.

Натомість Кіра Муратова все своє життя, як Великий Художник, відвойовувала право на власне світобачення, на своєрідне оприявлення проблемності людського буття, сутності самої людини, як межової константи, що постійно трансgressує в просторі «між» різними значеннями, символами, стереотипами, виходячи за саму межу, за якою втрачають сенс базові опозиції, цінності і смисли.

Кіра Муратова в своїй творчості постійно вступала за образним висловом З. Баумана «на територію, яка ніколи не була населена людьми, на територію, яку культура в минулому вважала непридатною для життя».

Її фільми — це світи різних людей, буття яких нерідко поза магістральним ствердженням суті людини як Вінця природи.

«Таке своєрідне дзеркало, яке відображає світ і моє світобачення», — сказала в одному із інтерв'ю про один із своїх фільмів Кіра Муратова.

Один із найвідоміших сучасних філософів, культурологів, мистецтвознавців (друг Кіри Муратової) Михайло Ямпольський в останньому своєму монографічному дослідженні: «Муратова: опыт антропологий» характеризуючи її творчість, сказав: «Я вважаю Муратову по суті єдиним філософськи мислячим режисером вітчизняного кі-

нематографа (Г. Ч. — знову зараховує її до когорти російських кінорежисерів) останньої третини ХХ ст. Під філософією я, звичайно, розумію не дисципліну, яка вивчається в університетах, а рефлексію над суттю людини, своєрідну художню антропологію.

Кіру Муратову можна вважати художником, який зміг через здатність заглиблюватись у внутрішній світ людини підійти до ідеї відеоарту, коли на відеоплівці відтворюється неповторна можливість «зупинки» буття і схоплення невлочимого потоку людської свідомості як найбільш адекватного методу фіксації суб'єктивної реальності, засобу «саморозкриття буття» (М. Гайдегер), засобу фіксації присутності.

Кіно К. Муратової розвиває лінію максимального адекватного виразу суб'єктивності в культурі ХХ–ХХІ ст. Це — розуміння реальності, як реальності власного буття і художньої творчості, як засобу вираження неповторного внутрішнього світу людини.

Муратова, вихоплюючи з реальної дійсності досить незвичних, виняткових і побічних персонажів: маленьких, зайвих і забутих істот, як носіїв ірраціональності, які страждають від некомунікабельності, нераціональності власної долі, намагаючись раціонально осягнути смисли буття, сенс власного існування.

Для К. Муратової суб'єктивна реальність має ще більше право на вираз, ніж об'єктивна дійсність. Режисер виступає людиною, яка переживає світ, його екзистенція має самостійну цінність, вона — єдина реальність. Розуміння сутності мистецтва, його ролі у відображенні цієї внутрішньої реальності змінювались у процесі творчого розвитку К. Муратової. Мистецтво в цілому, і кіномистецтво зокрема, оцінювались режисером як засіб поєднання, засіб універсальної комунікації, здатний передати імпульс митця глядачеві, позбавити його самотності й розкрити глибокий зв'язок між індивідами як суспільними істотами, що дозволить вийти з лабіринтів самотності та відчуження, які характерні для романтичних стрічок першого періоду творчості. У зрілій творчості переважають критицизм і скепсис, руйнується міф про раціональне призначення людського буття. Мистецтво для режисера — не засіб виходу із соціальних колізій, не єдина надія у цьому абсурдному світі, а можливість зафіксувати суб'єктивне, несвідоме національного архетипу, засобу перевернення буття.

Тема мистецтва — ланцюг, протягнутий від першої до останньої стрічки митця, майстра, який виходить на авансцену чи заглиблюється у «підтекст», промовляє «за кадром», ніби за «другим планом», але її оцінки присутні завжди, вони виражають не лише характерні особливості світосприйняття К. Муратової, а є авторським почерком майстра. Мистецьке кредо режисера близьке за трактуванням смис-

ложиттєвих категорій екзистенціалістами. Наприклад, А. Мальро вважає, що мистецтво є антидолею, засобом, який дозволяє створити противагу світові дійсному, довести, що світ належить тільки людині, компенсувати недостатність, хаос і незавершеність сущого. К. Муратова далека від того, щоб протиставляти художню реальність реальності наявній. Уся її творчість — приклад онтологічного за своєю суттю підходу до мистецтва. К. Муратова намагається надати «громадянства» особистісному баченню реальності індивідом і шукає засоби трансляції такого бачення, удосконалюючи художній пошук, заснований на фантазії, але фантазії, як не парадоксально, дуже реалістичній, коли «все створено, але нічого не видумано».

Протиставлення раціонального ірраціональному, яке звучить у багатьох роздумах режисера про природу художнього фільму фарбує судження К. Муратової про мистецтво у своєрідні кольори. З цієї позиції кіно сприймається як діяльність, що звільняє інтуїтивне начало в людині, а художник перетворюється на «з'єднувальний шов» (Ф. Фелліні) між сферою свідомого і несвідомого, на носія своєрідної асоціативної раціональності.

Відоме висловлювання К. Г. Юнга про те, що функцію, яку виконує в суспільстві художник, можна уподібнити до функції, яку виконує в житті окремої людини сновидіння. Ця функція властива усім формам виразу, але кіно за самою своєю природою дуже добре ілюструє цю хвилюючу істину: світло екрана, глядач, загіпнотизований кінодійством. Філософічний за своєю суттю, кінематограф К. Муратової вирізняє намагання узагальнень, прагнення до загальнолюдського, загальнозначущого демонструванням симпатії до звичайного, першопочаткового. Це виявляється в трагічному за звучанням гуманізмі й демократизмі К. Муратової, її зверненні до людей будь-яких поколінь і епох. І саме це робить її фільми класикою кіно, яка завжди сучасна та актуальна.

Шаповаленко Михайло

старший викладач кафедри графіки

Видавничо-поліграфічного інституту

Національного технічного університету України

«Київський політехнічний інститут

імені Ігоря Сікорського», м.Київ

shap.m.v@gmail.com

Проблеми сучасної професійної культурно-мистецької освіти

Мистецька освіта, як освітня галузь, що забезпечує розвиток художньо-практичних здібностей, естетичних орієнтацій та досвіду творчої діяльності, є одним з найвпливовіших засобів розвитку інтелектуальних сфер особистості, включаючи як індивідуальну творчу складову, так і загальну соціально-культурну площину.

Являючись практичним засобом відтворення й нарощування інтелектуального, творчого потенціалу народу, мистецька освіта є дієвим чинником модернізації суспільства. В умовах глобалізації, вирішення завдань мистецької освіти, націленої на діалог культур, стає пріоритетним для створення полікультурного середовища, толерантних взаємин, як між регіональними громадами усередині держави, так і в міжнародному масштабі.

Мистецька освіта, як спеціалізований вид освіти, має особливі умови реалізації взаємозалежність рівнів і наступність її здобуття в процесі підготовки професійних митців. Найнижчою ланкою системи мистецької освіти є початкова мистецька освіта, що здобувається одночасно з початковою та/або базовою середньою освітою і полягає в набутті здобувачем компетентностей початкового рівня в обраному виді мистецтва. На основі початкової мистецької освіти одночасно з повною загальною середньою освітою здобувається профільна мистецька освіта, що орієнтована на продовження навчання на наступному рівні мистецької освіти. Фахова передвища мистецька освіта, що полягає в набутті здобувачем освіти професійних компетентностей за певною мистецькою спеціальністю, полягає в набутті здобувачем освіти професійних компетентностей за певною мистецькою спеціальністю. Вища мистецька освіта здобувається на основі профільної або фахової передвищої мистецької освіти та повної загальної середньої освіти і полягає в набутті здобувачем компетентностей відповідного ступеня вищої освіти (молодшого бакалавра, бакалавра, магістра, доктора філософії/доктора мистецтва та доктора наук) за певною мистецькою спеціальністю.

Складність і багатогранність мистецько-освітнього процесу зумовлює цілий ряд особливостей. На відміну від традиційної освітньої моделі, сутністю якої є оволодіння знаннями, уміннями і навичками, пріоритетом мистецької освіти є формування механізмів саморозвитку особистості, самонавчання і самовираження. Необхідність не тільки забезпечити залучення людини до знань про навколишній світ, але й сформувані її ставлення до цього світу і перетворити естетичне та образне осмислення у власний творчий досвід, ставить на перший план індивідуальний підхід та гуманістичний принцип освітнього процесу. Стимуляція емоційного розвитку і художнього мислення, активізація творчого потенціалу вимагає врахування людського фактору і гнучкості методик викладання.

Специфікою відрізняється також матеріальне забезпечення освітнього процесу. Матеріально-технічна база закладів мистецької освіти вимагає стабільного державного фінансування.

Кардинально відрізняється система критеріїв оцінки мистецької творчої освіти і освіти в творчій галузі, яка в сучасних умовах вимагає нагальної модернізації. Сучасна епоха поставила перед мистецькою освітою складні, принципово нові важливі завдання. Сучасні освітні процеси України в умовах інтеграції у європейський та світовий освітній простір характеризуються усвідомленням необхідності оновлення та вдосконалення як методології та змісту творчої фахової підготовки, так і стандартів оцінювання. І хоча на даному етапі галузь мистецької освіти в Україні переживає складний етап адаптації до сучасних умов і нових міжнародних стандартів, її потенціал і перспективи незаперечні.

***Summary.** Artistic education is one of the most influential means of development of the intellectual spheres of the person and an effective factor of modernization of society. In the context of globalization, the task of artistic education, aimed at the dialogue of cultures, becomes a priority for the creation of multicultural environment. Artistic education, as a specialized form of education, has special conditions for implementation, the interdependence of levels and the continuity of its acquisition. Activating creative potential requires taking into account the human factor and the flexibility of teaching methods. The material and technical base of institutions of arts education requires stable state funding. The system of criteria for evaluating artistic creative education and education in the creative industry is fundamentally different. Modern educational processes of Ukraine in the conditions of integration into the European and world educational space are characterized by the awareness of the need to update and improve the methodology and content of creative professional training, as well as the standards of evaluation.*

«Glitchart»: новий візуальний код художнього простору в сучасному творі мистецтва

Поширення цифрових технологій у художній практиці митців образотворчого (візуального) напрямку діяльності сприяло появі нових засобів виразності, якими моделювалася форма та багатовимірний простір. На перетині образотворчих прийомів та прийомів, що мають в основі комп'ютерне програмування, формувався особливий ракурс сприйняття зображення. В основі цифрового зображення — фундаментальна одиниця піксель (з англ. glitch — «зображення» і «елемент»), їх певна кількість здатна передати конкретний образ. Натомість комп'ютерна помилка «глітч» пошкоджує будь-якому зображенню, перетворюючи його у фрагментарний вираз, нівелюючи цілісність як форми вислову, так і суті, але водночас формуючи «візуальний код», що репрезентує «рухомий образ». Це сприяло естетизації «глітч» як мистецтва, що творить сюрреалістичні образи з явними деформаціями, зсувами, помилками, дифузією форм, а відтак — смислів. «Глітч-арт» увійшов в експеримент сучасних художників живопису, графіки, скульптури, декоративно-прикладного мистецтва, які адаптували специфіку цифрової мови до візуального мистецтва, репрезентуючи новий алгоритм синтезу зображень у художньому просторі твору. Мистецтво глітч давно увійшло в практику зарубіжних художників, зокрема Бефлікса (Ant Scott), Розі Менкман, Адама Ферріса, Філіппа Стернса, Домініка Петріна, Нандани Гхіа та ін., привертаючи увагу до нього вітчизняних художників: Ігоря Гусева, Бориса Михайлова, молодих митців Олександра Лінчука, Сергія Логінова, Валерії Лисяк, Дмитра Довганя, Ксенії Куракіна-Новікової, Анастасії Проценко, Поліни Каніковської.

Вивчаючи структуру цифрових зображень можна зрозуміти яким чином пікселі утворюють і ретранслюють візуальну інформацію у штучно модельованому просторі. І тут варто зауважити, що глітч-арт пропонує нам поле дії та його сприйняття на макро рівні площини, на рівні збільшення, або пікселізації зображення, при якому втрачається його цілісність, а на перший план виходить фрагментарність, вузький фокус того, що ми можемо досягнути. Рефлексії художників у цьому контексті досить розмаїті, оскільки глітч став тим критичним інструментом, за допомогою якого твориться нова

візуальна мова та культура. Нова візуальність створена завдяки синтетичній здатності уяви поєднувати абстрактне та реальне у «технообразах, урівноважує людину та машину в їх спільному процесі творення значень світу» [1].

Глітч-арт активно використовують сьогодні у кінематографі, комп'ютерних іграх, інтернет-контенті, музичних та відео кліпах, рекламних роликах і т. д., завдяки його ефектам конструюють сюрреалістичний цифровий світ, в якому явні постмодерністські риси: невизначеність, фрагментарність, колажність, карнавальність тощо. Таким чином формується новий візуальний код, що несе в собі певний концептуальний сенс і репрезентує своєрідну мозаїку знаків і значень у художньому цифровому просторі. А це, в свою чергу, формує поле для дискурсу щодо потенціалу глітч-арту у формотворчих стратегіях сучасного мистецтва.

Література:

1. Степанов М. След машины: генеалогия «комплекса аппарат-оператор» Виллема Флюссера / Михаил Степанов // Ращепления визуального: значение новых медиа: Сборник статей по материалам Международного симпозиума «Pro&Contra медиа-культуры» / авт.-сост. О. Шишко, А. Щербенок. — Москва, 2015. — С. 26–27.

Summary. *Glitch-art entered the experiment of contemporary artists of painting, graphics, sculpture, arts and crafts that adapted the specificity of digital language to the visual art representing a new algorithm for the synthesis of images in the artistic space of the work. On crossing of graphic receptions and receptions that have the computer programming in basis, the special foreshortening of perception of image was formed. Glitch-art offers us the field of action and its perception at the macro even plane, at the level of magnification, or pixilation of the image, in which its integrity is lost, and the fragmentation, the narrow focus of what we can grasp is on the foreground. The reflections of artists in this context are quite diverse, since glitch-art has become the critical tool through which a new visual language and culture are created.*

Наукове видання

**Візуальність
як домінанта
сучасної культури**

Збірник матеріалів
Міждисциплінарної
наукової конференції
(7–8 грудня 2017 р.)

Завідуюча відділом
науково-творчих розробок,
редагування
та друкованої продукції
Загоскіна Н. Ю.

Редактор
Зінченко О. І.

Редактор (англійська)
Хмелевська Т. А.

Технічна підготовка до верстки
Тетяна Войцехівська
Web-супровід
Іван Діулін

Підписано до друку 22.12.17. Формат 60х90/16. Папір офсетний №1.
Друк офсетний. Наклад 50 прим. Зам.

Інститут культурології Національної академії мистецтв України
6-р Т. Шевченка, 50–52, к. 716, Київ, 01032
Свідectво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
КВ №18706-7506ПР від 29.12.2011 р.
Тел. 235-72-28, www.icr.kiev.ua
e-mail: info@icr.kiev.ua