ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

АЛФЬОРОВА ЗОЯ ІВАНІВНА

УДК 7.01 (043.3)

ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО КІНЦЯ XX — ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Спеціальність 26.00.01 – теорія та історія культури

АВТОРЕФЕРАТ
дисертації на здобуття наукового ступеня
доктора мистецтвознавства

Харків – 2008

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана в Харківській державній академії культури Міністерства культури і туризму України.

Науковий консультант: доктор філософських наук, професор
ДЯЧЕНКО МИКОЛА ВАСИЛЬОВИЧ,
Харківська державна академія культури,
завідувач кафедри філософії
та політології

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
БАКАНУРСЬКИЙ АНАТОЛІЙ ГРИГОРОВИЧ,
Одеський національний політехнічний
університет, завідувач кафедри культурології
та мистецтвознавства, м. Одеса

доктор мистецтвознавства, доцент
САВИЦЬКА ЛАРИСА ЛЕОНІДІВНА,
Харківський національний університет
ім. В.Н. Каразіна, професор
кафедри теорії культури та філософії науки,
м. Харків

доктор мистецтвознавства, професор
ШИЛО ОЛЕКСАНДР ВСЕВОЛОДОВИЧ,
Національна юридична академія України
ім. Ярослава Мудрого, професор
кафедри культурології, м. Харків

Захист відбудеться «30» жовтня 2008 р. о __ годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 64.807.01 у Харківській державній академії культури за адресою: 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4, Мала зала.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Харківської державної академії культури за адресою: 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4.

Автореферат розісланий «26» вересня 2008 р.
Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради Ю. І. Лошков

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми дослідження. Соціокультурні зміни, які мали місце з другої половини XX ст., вплинули на формування нових концептуальних засад існування гуманітарної сфери взагалі й мистецтва, зокрема. Мистецтво нині розглядається як багато-шарова, рухлива, відкрита система, що є складовою культури. Воно пропонує нові точки зору на світ, акумулює незнаний досі людський досвід, розширюючи власні межі завдяки раніше неестетизованим сферам людського буття. Кожного разу, порушуючи ці межі, мистецтво корегує внутрішні та зовнішні зв'язки з іншими явищами, намагаючись встановити нові контури власного існування, що впливає на соціодинаміку культури.

Гострі суперечливі процеси спричинили певну кризу як у критиці сучасного мистецтва, так і в теоретичному осмисленні його існування. Це повною мірою стосується й тієї «сфери мистецтва», яку апріорі називають візуальною (образотворче мистецтво, фотографія, кінематограф тощо). Кінець XX — поча-ток XXI ст. виявив одночасне виокремлення нової предметної сфери, формування категоріально-понятійного апарату та пошуки нових методологічних засад для вивчення цієї предметної сфери. Швидкі зміни у сфері візуального з другої половини XX ст. виявили наявність нових морфологічних утворень, які досі не мають відповідного комплексного дослідження. Об'єктивним чинником, що актуалізує розробку оновленого науково-терміно-логічного апарату зазначеної проблематики, стала необхідність утвердження нового мислення й у вітчизняному мистецтво-знавстві, яке має потребу у відповідній науковій рефлексії розга-луженого художнього життя України.

Ускладнює розуміння механізмів і результатів таких дина-мічних змін ситуація очевидної вичерпаності описових мистецт-вознавчих моделей. Це, вочевидь, гальмує процес адекватного осмислення нової предметної сфери й потребує звернення до наукового апарату культурології та філософії мистецтва. Важли-вим аргументом на користь своєчасності дослідження є гострий дефіцит у мистецтвознавчій і культурологічній літературі аналізу теоретичних проблем буття пограничних візуальних феноменів. Актуальність дослідження підсилюється тим, що проблема ґенези

візуального мистецтва та сучасні механізми його існування є предметом полемічних поглядів і неоднозначних оцінок. Так, лише останнім часом у вітчизняному мистецтвознавстві в працях В. Бурлаки, Г. Вишеславського, І. Зубавіної, М. Протас, О. Сидора-Гібелінди, В. Сидоренка, Г. Скляренко, О. Соловйова й О. Чепе-лик почали з'являтися визначення «візуальні мистецтва» або «візуальне мистецтво», окремі російськомовні культурологи (К. Разлогов, Н. Маньковська) рефлексують певні локуси сфери візуального, культурні антропологи (О. Аронсон, Л. Лиманська, О. Петровська, А. Усманова, Г. Чміль) роблять спроби дослідити візуальне з позицій візуальної антропології.

Незважаючи на те, що в Україні розпочато процес наукової рефлексії щодо зазначеної проблематики, нечисельні праці є значною мірою описовими й фрагментарними. Більше того, вони виявляють певні розбіжності та протиріччя щодо зазначеної предметної сфери, а саме: протиріччя загальнотеоретичного рівня (оцінки процесу експансії візуального в працях К. Разлогова, В. Межуєва, М. Хренова); розбіжності культурологічного рівня щодо визначення методологічних підходів в осмисленні джерел, механізмів прояву та результатів впливу візуальної культури (в роботах Д. Дондурея, К. Разлогова, Н. Маньковської, М. Хренова, Г. Чміль); суперечності мистецтвознавчого рівня в оцінці сучасної арт-практики в розвідках О. Петровської, А. Усманової, В. Сидоренка, О. Шила та ін.

Це спонукає до ґрунтовного теоретичного осмислення і систематизації концепцій візуального в культурі й мистецтві та формування нової концепції морфологічної моделі сфери, в якій чільне місце належить візуальному мистецтву.

Отже, з огляду на вищезазначене, дисертаційне дослідження сучасного візуального мистецтва є вкрай актуальним. Основа його — формування морфологічної моделі візуального мистецтва наприкінці XX — початку XXI ст.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконане відповідно до тематичного плану наукових досліджень Харківської державної академії культури на період 2006-2010 рр., затвердженого Вченою радою 27 лютого 2006 р. (пр. № 8) як складова тем кафедри культуроло-гії «Проблеми історії та теорії культури» і кафедри мистецтво-

знавства, літературознавства та мовознавства «Знакові системи культури».

Метою дисертаційного дослідження є обґрунтування концепції становлення, розвитку та функціонування візуального мистецтва кінця XX — початку XXI ст. як складової морфологічної моделі сфери візуального.

Реалізація поставленої мети зумовила необхідність послідовного вирішення таких **завдань:**

– проаналізувати сучасний стан розробленості теоретико-методологічних (філософських, психологічних, культурологічних і мистецтвознавчих) підходів до розгляду візуальності та візуального;

– виявити зміст, зв'язки й рівні понятійно-концептуального апарату щодо сфери візуального та візуального мистецтва;

– дослідити етапи й аспекти становлення, розвитку та функціонування морфологічної моделі сфери візуального;

– виявити роль трансгресії в процесах розбалансування цієї моделі;

– проаналізувати елементи, механізми, рівні та результати становлення нової, поліморфічної моделі сфери візуального;

– дослідити смисли, змістовні, типологічні та функціональні параметри існування візуального мистецтва в структурі цієї поліморфічної моделі;

– обґрунтувати можливість існування візуального мистецтва в умовах сучасної культури лише в режимі крос-культурного діалогу.

Об'єктом дисертаційного дослідження є морфогенезис сфери візуального на стадії становлення поліморфної структури.

Предмет дослідження — концепція становлення, розвитку та функціонування візуального мистецтва як складової морфоло-гічної моделі сфери візуального кінця XX — початку XXI ст.

Методи дослідження. Відповідно до мети й завдань дисертаційної роботи, методологія дослідження має комплексний характер і певні рівні реалізації: рівні культурологічного та мистецтвознавчого аналізу зазначеної проблеми.

Рівень культурологічного аналізу має виявити місце і роль візуального мистецтва як підсистеми культури в її розвиткові та соціодинаміці. Рівень мистецтвознавчого аналізу надає змогу визначити чинники утворення, параметри, типологічні ознаки й

механізми існування морфологічних структур візуального мистецтва.

Дослідження базується на культурологічному підході та таких фундаментальних методологічних стратегіях, як теорія сис-тем у її синергетичному прояві (теоретичні праці О. Кудріна, В. Купріянова, І. Пригожина, А. Юріної, Г. Юр'єва та ін.), теорія стадіального розвитку (роботи О. Пелепенка, А. Флієра та ін.), «філософія комунікації» та загальнокомунікативні теорії (В. Біблер, Ю. Лотман, М. Маклюен, Н. Луман, В. Шкода, Т. Орлова та ін.).

Методологія рівня мистецтвознавчого аналізу базується на підґрунті класичної мистецтвознавчої традиції і, зокрема, на результатах дослідження візуальності представниками європейської «формальної школи» (теоретичні роботи Г. Вельфліна, А. Гільдербанта, М. Дворжака, А. Ріґля, К. Фідлера та ін.); теоретичних заса-дах дослідження видовищності в соціодинаміці культури (А. Баканурський, Г. Дебор, М. Хренов), підґрунті осмислення візуального сприйняття (праці Р. Арнґейма, М. Мерло-Понті, З. Кракауера та ін.), результатах постструктуралістського дослідження проблеми авторства в мистецтві (Р. Барт, С. Зонтаг та ін.).

Дисертація також ґрунтується на теоретичному доробкові філософів, культурологів, мистецтвознавців, котрі певним чином виходили на дослідження сфери візуального — працях О. Генісаретського, О. Горних, С. Даніеля, В. Даніленка, С. Ейзенштейна, У. Еко, Р. Дж. Коллінгвуда, Л. Кулєшова, Ю. Лотмана, Н. Маньковської, К. Метца, Ж. Мітрі, Дж. Т. Мітчелла, Д. Озеркова, О. Орлова, П.-П. Пазоліні, О. Петровської, М. Протас, О. Раппапорта, В. Савчука, В. Сальтіні, В. Скуратівського, П. Флоренського, Г. Чміль, О. Шила, В. Шкловського, М. Ямпольского.

В аналізі морфогенезису сфери візуального дисертант звертався до праць О. Габричевського, І. Єлатомцевої, М. Кагана та ін.

Дослідження сучасного стану візуального мистецтва в ситуації «включення» в діалогічні стратегії зумовило звернення до праць М. Бахтіна, Б. Гройса, Я. Друскіна, С. Жижека, Н. Кіріл-лової, Т. Орлової та ін.

Методологія дослідження на мистецтвознавчому рівні базується на миследіяльнісному підході до аналізу витвору мистецтва як «відкритої системи» і на комунікативному підході, який дозволяє розглянути сферу візуального як «поле комунікації».

Ідеї культурологів та теоретиків мистецтва новітньої доби А. Баканурського, С. Безклубенка, Ю. Богомолова, В. Божовіча, А. Вартанова, О. Габричевського, Г. Гачєва, В. Горпенка, В. Даниленка, М. Дяченка, М. Кагана, Н. Корнієнко, К. Разлогова, А. Овчиннікової, Т. Орлової, Л. Савицької, В. Скуратівського, О. Чепалова, Г. Чміль, О. Шила, В. Шейка й ін. стали в нагоді в комплексному дослідженні сучасної арт-практики та проблем морфології візуального.

Визнаючи певну специфічність предметно-об'єктної сфери культурології та мистецтвознавства, ми розглядаємо ці сфери як системи, що суголосні між собою. У цьому контексті визнаємо культуру всезагальною формою цілісного буття і функціонування суспільства, що утворює певну соціокультурну систему, кожен елемент якої домінує на конкретному інтервалі розвитку цивілізації.

Оскільки соціокультурною ознакою, за якою досліджується мистецтво як підсистема культури, є миследіяльність, ми виріз-няємо два рівні її прояву у візуальній культурі: індивідуальний та суспільний (рівень спільноти або сукупності спільнот). Саме на цих рівнях, з нашої точки зору, відбувається структурування інших елементів цієї підсистеми і, насамперед, форми як її ключового компонента.

Рівень мистецтвознавчого дослідження проблеми втілений у дослідженні візуальної форми, «механізмів» її гібридизації та концептуалізації у візуальному мистецтві. Окрім формотворчого аспекту, на цьому рівні аналізу ми звертаємося до визначення новітньої типології художньо-мистецького мислення (користуємо-ся концептом «візуальне мислення»), наявність якої надає змогу виявити морфологічні зміни у сфері візуального наприкінці XX — початку XXI ст.

Дисипативний характер стану соціокультурних систем із середини XX ст. визначив необхідність нового теоретичного під-ґрунтя для дослідження цих закономірностей. Виникнення синер-гетики як напряму в дослідженні дисипативних систем є резуль-татом поступового віднаходження такого теоретичного підґрунтя. Методика дослідження побудована як на синергетичних підвали-нах, так і на використанні відомих загальнонаукових методів. Специфіка досліджуваного предмета зумовила використання наступних наукових методів: системно-структурного — для

отримання знань про об'єкт з точки зору його специфічних системних характеристик, історико-ґенетичного методу — для встановлення ґенези й еволюції елементів поліморфної структури сфери візуального; методу історичної реконструкції — для відтворення руху історії мистецтв відповідно до сформованої наукової концепції дослідження. Зважаючи на певну термінологічну невизначеність і дискусійний характер наукового дискурсу щодо зазначеної проблеми, в дисертації використовуються метод джерельного аналізу та порівняльний метод. Метод класифікаційного аналізу використовується для виявлення типології сучасного візуального мислення; метод класичного мистецтвознавчого аналі-зу — для окреслення особливостей окремих витворів візуального мистецтва.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що в дисертації:

– вперше фундаментально обґрунтована концепція становлення, розвитку та функціонування візуального мистецтва як складової морфологічної моделі сфери візуального;

– здійснено комплексне теоретичне узагальнення морфогенезису сфери візуального на різних стадіях її існування, виявлені параметри і механізми становлення та функціонування візуального мистецтва як соціокультурної системи кінця XX — початку XXI ст.;

– здійснено компаративний аналіз основних теоретичних концепцій і підходів до розуміння сутності візуальності та візуаль-ного, аргументовано авторське бачення специфіки означеної проблеми, запропоновано нові методологічні підходи до аналізу морфогенезису сфери візуального;

– уточнено існуючі й запропоновано нові концепти щодо сфери візуального та візуального мистецтва;

– визначено зміст і теоретичне наповнення понять «патерни бачення» та «тезаурус бачення», досліджена їх роль у становленні новітньої типології візуального мислення;

– обґрунтована роль трансгресії в процесах становлення, роз-витку та функціонування візуального мистецтва як соціокультурної та мистецько-орієнтованої системи кінця XX — початку XXI ст.;

– проаналізовано етапи становлення морфологічної системи сфери візуального від стадії морфологічної аморфності до поліморфної стадії існування;

– виявлені елементи, механізми, рівні та результати становлення нової, поліморфічної, моделі сфери візуального;

– досліджені основні типи й субтипи новітнього візуального мислення і наведена їх класифікація;

– доведено, що візуальне мистецтво є репрезентацією «тотального візуального», а гібридизація та концептуалізація становлять основу його творення;

– досліджені смисли, типологічні й функціональні пара-метри існування візуального мистецтва в структурі поліморфічної моделі сфери візуального;

– проаналізовано основні стратегії Я-проектування у візуальному мистецтві;

– досліджено механізм актуалізації мистецького Я-проектування та виявлена роль сучасних арт-практик у створенні індивідуального мистецького простору;

– обґрунтовано цілісність прояву «візуального–віртуального–медійного» в ситуації крос-культурного діалогу та досліджено існування такої цілісності як основи мультимедійного середовища;

– сформовано цілісне наукове уявлення про візуальне мистецтво як новітній рівень розвитку сфери візуального та складну багаторівневу систему, що здатна до самодетермінації і має поліонтологічну сутність;

– обґрунтовано можливість існування візуального мистецтва в умовах сучасної культури лише в режимі крос-культурного діалогу;

– набули подальшої наукової розробки концептуальні засади формування джерельної бази для всебічного вивчення візуального мистецтва як динамічного цілого.

Теоретичне та практичне значення одержаних результатів. Теоретичне значення дисертації полягає в обґрунтуванні концеп-ції становлення, розвитку й функціонування візуального мистецт-ва як складової морфологічної моделі сфери візуального; в можливості використання її наукових результатів для подальшого дослідження культуротворчих і мистецько-орієнтованих процесів кінця XX — початку XXI ст., вивчення та прогнозування тенден-цій розвитку сфери візуального взагалі й візуального мистецтва, зокрема; вироблення конкретних рекомендацій при формуванні державної політики у сфері культури, зокрема у сфері конкрет-ного сучасного культуртрегерства. У дисертаційній роботі закла-дено теоретичні

основи для подальших досліджень розвитку ві-зуального мистецтва, результати яких сприятимуть поглибленому розумінню проблем морфогенезису сфери візуального та необ-хідності налагодження крос-культурних зв'язків у цій царині.

Практичне значення отриманих результатів полягає в тому, що матеріали і теоретичні положення дисертації доцільно використовувати для розробки наукової концепції розвитку сучасних арт-інституцій, упровадження спеціальних арт-мистецьких і культурних технологій, трансляції культурного досвіду та формування різноманітних механізмів реалізації різних форм соціокультурної практики; для реалізації масштабних соціокультурних і мистець-ких проектів та акцій, організації діяльності арт-комунікаційних структур; для наукових досліджень (культурологами, філософами мистецтва, мистецтвознавцями); матеріали дисертації можуть слугувати підґрунтям педагогічної фахової підготовки мистецьких кадрів. У практичній площині результати дослідження надають конкретні можливості для роботи з молодими науковцями та митцями-учасниками відповідних художньо-творчих угрупувань, формування практичних умінь в організації арт-медіа та мультимедіа культурологічних проектів тощо.

Головні положення дисертаційного дослідження можуть стати основою відповідних теоретичних курсів, що викладаються у вищих навчальних закладах за спеціальностями «культуроло-гія», «мистецтвознавство», «медіа-технології», «кіно- та телемистецтво», «образотворче мистецтво», «театральне мистецтво» тощо.

Окрім того, матеріали наукового дослідження можуть широко використовуватися:

– для подальших наукових досліджень сфери візуального;

– для підготовки лекцій і семінарів, навчальних курсів з історії мистецтва, історії та теорії культури, світової художньої культури й спецкурсів з візуальної культури та мистецтва;

– для створення посібників, каталогів, бібліографічних показчиків з проблем візуального мистецтва;

– для формування теоретичних знань і практичних умінь в організації арт-медіа та мультимедіа культурологічних проектів тощо;

– для втілення прогностичних проектів і планів розвитку сучасної культури та мистецтва;

– для формування науково обґрунтованих засад національної культурної політики у сфері візуального;

– для створення теоретико-методологічного підґрунтя функціонування сучасних арт-інституцій.

Результати дисертаційного дослідження впроваджено в навчальний процес, а також у наукову роботу студентів. Зокрема, за матеріалами дисертації викладаються лекційні курси та спецкурси «Історія кіно та телебачення» в Харківській державній академії культури. Матеріали дослідження використовуються в практичній роботі різних методологічних семінарів, творчих лабораторій тощо.

Апробація результатів дослідження здійснена на конференціях різного рівня:

– *міжнародного:* «Інформаційна та культурологічна освіта на зламі тисячоліть» (міжнародна конференція, м. Харків, 1999), «Духовна культура в інформаційному суспільстві» (міжнародна конференція, м. Харків, 2002), «Соціокультурні комунікації в інформаційному суспільстві» (міжнародна конференція, м. Хар-ків, 2003), «Традиційна народна культура: збереження самобут-ності в умовах глобалізації» (міжнародна науково-практична кон-ференція, м. Харків, 2004), «Інформаційно-культурологічна та мистецька освіта: стан і перспективи» (міжнародна наукова конференція, м. Харків, 2004), «Традиційна культура в умовах глобалізації: проблема наслідування культурного коду нації» (міжнародна науково-практична конференція, м. Харків, 2006), «Лесь Курбас — людина театру» (міжнародна наукова конферен-ція, м. Харків, 2007);

– *всеукраїнського:* «Сучасний стан українського мистецтвознавства та шляхи його подальшого розвитку» (республіканська науково-теоретична конференція, м. Київ, 2000), «Кіноосвіта в Україні: Сучасний стан, проблеми розвитку» (республіканська науково-теоретична конференція, м. Київ, 2004);

– *регіонального:* «Українська культура: історія і сучасність» (науково-теоретична конференція, м. Харків, 1991), «Кіноосвіта в Україні: Сучасний стан, проблеми розвитку» (науково-практична конференція, м. Київ, 2000), «Конференція, присвячена 190-літтю зі дня народження видатного укр. поета, художника і громадсь-кого діяча, засновника суч. укр. мови Т. Г. Шевченка» (науково-теоретична конференція, м. Харків, 2005), «Інформаційно-культу-

рологічна та мистецька освіта (консенсус, партнерство, стандарти) в контексті Болонського процесу» (науково-практична конферен-ція, м. Харків, 2005).

Висновки дисертаційного дослідження використовуються в проведенні навчальних занять, лекцій, спецкурсів у Харківській державній академії культури, застосовуються для розробки навчальних посібників, навчальних програм та методичних матеріалів.

Текст дисертації, її основні наукові положення, висновки і рекомендації обговорено на засіданнях кафедри мистецтвознавства, літературознавства і мовознавства, кафедри культурології, міжкафедральному науково-методологічному семінарі Харківської державної академії культури.

Публікації. Основні ідеї, положення дисертації відбиті в 41 публікації, зокрема – в одноосібній монографії, 24 статтях у наукових виданнях, затверджених ВАК України; 12 тезах науко-вих доповідей і повідомлень на міжнародних, всеукраїнських, регіональних наукових конференціях; навчальному посібнику й інших навчально-методичних роботах.

Структура дисертації зумовлена поставленими в роботі метою та завданнями дослідження, логікою викладення його результатів. Дисертація складається зі вступу, шести розділів, що включають 15 підрозділів, висновків, 3 додатків, списку використаної літератури. Загальний обсяг дисертації 501 сторінка. Обсяг основної частини – 379 сторінок. Список використаної літератури містить 508 найменувань (на 45 сторінках).

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **Вступі** обґрунтовано вибір теми дослідження, її актуальність і зв'язок з науковими програмами та планами, визначено мету й завдання, об'єкт і предмет, методологію та методи дослі-дження. Розкрито наукову новизну й практичне значення отрима-них результатів, особистий внесок дисертанта, наведено відомості про впровадження результатів дослідження, представлена апро-бація, публікації та структура дисертації.

Перший розділ «Візуальність як культурно-мистецька проблема» містить три підрозділи.

У підрозділі 1.1. *«Філософське та психологічне підґрунтя для формування проблемного поля візуальності»* розглядаються філософське та психологічне підґрунтя для формування проблем-

ного поля візуальності. Складність філософського підходу до осмислення проблеми полягає в тому, що предметом такого аналізу одночасно були та є як існуючі механізми зорового сприйняття оточуючої дійсності, так і «ідеї зору (бачення)» у філософській рефлексії.

У класичну добу давньогрецької історії сформувалися онтології не тільки генетичного, але й структурно-функціонального характеру. Онтологічні, аксіологічні аспекти бачення у своїй основі були сформульовані також античною філософською думкою. Класичний філософсько-теоретичний аналіз проблем «візуального» ґрунтується, зокрема, на концепції бачення Платона. Семантич-ним ядром і аксіологічним центром філософії Платона, як відомо, є концепція світу ідей — ейдосів. За Платоном, ідеальний образ осягається інтелектом, але сприймається природним зором. Продовжуючи роздуми самого Платона, Аристотель вважав, що ідеї — це або дійсність без можливості, або можливість без дійсності. Ці погляди стали, як відомо, основою теорії мімесису. Відтворення візуальних образів у класичному мистецтві, за Аристотелем, мало наслідувати всі елементи візуального об'єкта в дійсності. Теорії віддзеркалення та мімесису стали, у свою чергу, підґрунтям для формування теорії зображального образу в європейській естетич-ній думці. Середньовічна філософська думка, починаючи з Оріге-на, розробляє проблему посередництва між Богом і світом Логоса. У релігійному світорозумінні середньовіччя розрізнюється понят-тя образа і поняття подоби й форми. Образ Бога, який можна «побачити» «внутрішнім» трансцендентним баченням не є таким, яким є Бог з утіленим зовнішнім виглядом та контурами людини. Тому бачення «зовнішнього» та «внутрішнього» в християнській теології не співпадають.

Найкращим засобом осягнення краси Божої, яка втілена у світі, на думку мислителів Ренесансу, була праця людських почуттів. Тому візуальне сприйняття і відтворення оточуючої дійсності зумовлює розквіт саме пластичних видів мистецтва в цю добу. Подальше становлення моністичної «наукової картини світу», яке розпочинається вже зі зрілого Ренесансу, поступово замінює сакральні закономірності розвитку візуального на «природні закони» зазначеного розвитку. Процес бачення для Декарта стає процесом створення «картини світу». Полемізуючи з Декартом,

інший мислитель доби Просвітництва — Дж. Берклі — наполягав на тому, що зір людини не здатний зафіксувати такі прості речі, як, наприклад, дистанцію між предметами. Він вважав, що це надається людині завдяки досвіду та судженню, а не відчуттю. Природні зорові відчуття і зорові відчуття, опосереднені оптикою в добу Просвітництва були предметом уваги багатьох філософів (Гоббс, Ламетрі, Дідро, Гольбах, Гельвецій та ін.). Позитивізм надав імпульс різним інтерпретаціям нових концептів («художній зір», «оптичний зір» тощо). Таким чином, смисловим ядром класичної філософської думки стала презумпція об'єктивності змісту адекватного знання про світ, що базується на емпіричних даних чуттєвого досвіду, а відтак, і бачення. Постклассична філо-софська думка знову актуалізує питання буття. Для феномено-логів важливо мати Іншого та «погляд Іншого», щоб «цілісно осягнути всі структури свого буття». Такий ґайдеґґерівський філософський підхід формує й мистецьку практику погляду на «буття з Іншим». Екзистенціалізм Сартра наполягає: доповнити «погляд на Іншого» «моїм поглядом для Іншого». Прагнення постклассичної філософії відрефлексувати парадигму Іншого приз-вело до появи ідеї оптичного обміну тілами або ідеї тілесної опо-середкованості. Філософ і культуролог Мерло-Понті висловлює думку про те, що «моє тіло» є плоть, яку я вперше фіксую для себе, коли зустрічаю «тіло Іншого». Антропологічне крило пост-класичної філософії після Другої світової війни виокремлює візуальну антропологію (на Заході представлена такими дослідни-ками, як Ж. Руш, Р. Лікок, Дж. Маршалл, К. Янг, Дж. Рубі, А. Ба-ліксі та ін.; на пострадянському просторі — Є. Александров, О. Петровська, В. Рокітянський, В. Савчук, Ґ. Чміль та ін.). Візуальна антропологія стала синтезом двох породжень XX ст.: культурної антропології та візуальної наукової парадигми. Базую-чи більшість досліджень на концепції «діалогу культур», ці ві-зуальні антропологи наполягають, що саме такий діалог нині є метою їх досліджень. У центрі уваги опиняється специфіка візуально-антропологічної комунікації. При чому вивчаються як загальні закономірності цієї комунікації (А. Бергер, Ґ. Чміль та ін.), так і конкретні ситуації фіксування буття різних людей та демонстрація результатів такої зйомки іншим людям (В. Рокі-тянський, Є. Алексанров та ін.). Базуючись на фундаментальних постклассичних філософських

працях, дослідники візуальної антропології формують проблемне поле як кіноантропології, так і мас-медійної антропології.

Класична психологія вивчила людську уяву і процес сприйняття людиною оточуючої дійсності. Вона ґрунтувалася на тому, що основою психологічного сприйняття світу є аналітико-синте-тичний акт сенсорного пізнання. Око виступало домінантним ана-лізатором окремих якостей об'єктивно існуючого світу. А зорове відчуття в цьому акті відігравало роль домінантної модальності. Психологія доби модерну сформувала певні теорії, які, тим чи іншим чином, розглядала проблеми візуального. У розробках, основуючись на концепті З. Фрейда «насолода», дослідники ві-зуального почали розробляти концепцію «насолоди від візуально-го». Цей аспект розвинув Ж. Лакан, автор «структурного психоана-лізу». Таким чином, подолавши шлях між виявленням розбіжностей проявів природнього механізму зорового сприйняття й «ідеями зору», філософія та психологія встановили певний баланс у розу-мінні певних структур бачення, сформулювавши велику кількість різноманітніх концепцій візуального. Цей баланс мав на меті виявити рівновагу між психічним і символічним у баченні, між уявним і матеріальним, між зовнішнім та внутрішнім баченням, між власним поглядом і «поглядом Іншого».

У підрозділі 1.2. *«Культурологічний підхід до проблеми візуальності»* аналізується підхід культурології до проблеми візуальності. Завдяки наявності різних підходів до визначення культурних процесів (еволюційному, функціональному, структурному тощо) культурологам вдалося виявити певні параметри морфогенезу культури. Зближення із сучасною віртуалістикою та «візуальними дослідженнями» дозволило культурології вийти на міждисциплінарний рівень осмислення багатьох візуальних феноменів. Але проблемою залишається відсутність системного обґрунтованого аналізу зближення генези культурних форм і феноменів (формогенезу культури) з формогенезом мистецтва, тобто включення формогенезу мистецтва в процеси формогенезу культури.

Теоретики масового суспільства (Т. Адорно, Х. Ортега-і-Гассет, М. Ґайдеґґер, М. Хоркхаймер та ін.), як і культурологи-постмодерністи (А. Кроукер, Ж. Бодрійяр, Г. Оуен та ін.) достат-ньо ґрунтовно описали процес синхронного виникнення децентралізованого «квантового» суб'єкта, який усе мозаїчніше, «мас-

медійніше» сприймав світ, та хаотичного, деперсоналізованого соціуму. Постмодернізм спричинив виникнення нових дискурсивних практик і розмаїття типологічних моделей щодо цих проявів культури в культурологічному науковому дискурсі. Наявність цих моделей є вкрай важливою у визначенні їх конотації з проблем-ним полем візуальності.

Сучасну культуру, тобто культуру 90-х-рр. XX ст. — початку першого десятиліття XXI ст. розглядають як сукупність наступних структурно-типологічних моделей: масової й елітарної субкультур (М. Каган); етнічної, національної та масової (В. Межуєв); масової, повсякденної і спеціалізованої (А. Флієр); елітарної, масової, популярної та народної (О. Карпухін і Е. Макарєвич); масової, елітарної, традиційної та спеціалізованої (Б. Єрасов); високої, традиційної, масової і популярної (А. Захаров); високої (елітарної), народної та масової (Г. Генс); піднесеної, посередньої і низької (Е. Шиллз); народної (традиційної селянської й міської), професійної та масової (О. Каргін і М. Хренов). Послідовники функціонального підходу до морфологічної проблеми культури (К. Разлогов, В. Межуєв, В. Скуратівський та ін.), основуючись на загальнокомунікативних теоріях М. Маклюена, А. Молля, Н. Лумана та ін., розглядають культуру як історично сформований засіб людської комунікації. У багатьох працях зазначених досліджників існує безпосередня конотація функціонування сучасної культури зі зростанням її візуального потенціалу, а більша частина комунікаційних процесів розглядається як візуальна комунікація. Части-ною комунікативних теорій сучасної масової культури є концепції культури як видовища (Е. Гі Дебор та ін.). Функціонування візуальної масової культури в новітній період історії розглядалося як у межах концепцій соціокультурного простору масової культури, так і в межах концепцій масової комунікації та концепцій трансформації суб'єкта.

У підрозділі 1.3. ***«Мистецтвознавчі концепції візуальності»*** аналізуються підходи до візуальності як класичної мистецтво-знавчої «формальної школи», так і посткласичного мистецтво-знавства. У добу античності фактично була сформована онтоло-гічна модель розуміння мистецтва. Християнство кардинальним чином впливає на тільки на практику, але й на теорію мистецтва. Середньовічні концепції мистецтва на теоретичному рівні обґрун-товували новий

тип пластичного мислення, наголошуючи при цьому, що моральне повинно домінувати над естетичним. У Рене-сансі почало формуватися предметне поле «науки про мистецтво», яка підтверджує наявність індивідуальних точок бачення кожним митцем оточуючого його світу і фіксує закономірні стадії, які проходить у своїй творчості кожен. Ідеї Г.Е. Лессінга щодо структурування знань про художню практику поступово призвели до формування класицистичної теоретичної моделі візуального — насамперед, морфологічної моделі образотворчого мистецтва.

По суті класичне західне мистецтвознавство – у різних комбінаціях та співвідношеннях – продукує одну й ту ж ідею: якщо образотворче мистецтво має самостійну духовну цінність, то ця зорова духовна цінність є «не-такою» по відношенню до інших видів духовної діяльності людини. Для Г. Вельфліна еволюція в мистецтві була вкорінена в «апріорних» законах зору та їх зміні в різні історичні епохи. Концепція візуального А. фон Гільдебранта мала глибоке внутрішнє протиріччя — розрив пошуків «правильного» бачення з тим, що в класичній естетиці називалося об'єктивною істиною. Гільдебрант відкидав концепцію мімесизу в мистецтві і протиставляв йому сприймання речі в його істині і зорове уявлення про цю річ. К. Фідлер, у своїй «діяльнісній концепції зорової свідомості» надає неокантіанську версію образотворчого мистецтва. Власне К. Фідлер уперше в мистецтвознавстві довів, що саме мистецтво є «організацією нашого зору» та різко відокре-мив мистецтво від естетики. А. Рігль доповнив концепцію Гільде-бранта і сформулював підхід до історії мистецтва як етапів пану-вання того чи іншого типу бачення в конкретний історичний період. Концепція візуальності М. Дворжака багато в чому збі-гається з концепцією А. Рігля. М. Дворжак погоджувався з Ріглем щодо суб'єктивізації зображення в пізню античну добу і пов'язу-вав це із поширенням оптичних елементів в усіх формальних уявленнях того часу. Він також погоджувався з тим, що оптич-ність потребує участі більшого інтелекту в сприйнятті, аніж у відчутті. Іконологія Є. Панофського вказувала, що «відношення ока до світу в дійсності є відношенням духу до світу ока», тобто «художнє бачення» — це не проста фіксація наших фізіологічних внутрішніх відчуттів, але й своєрідне віддзеркалення духу часу.

Вплив модерну і, особливо, постмодернізму на історію і критику мистецтва відобразився у відступі від традиційних зав-дань встановлення хронології розвитку або стилістичних та іконографічних порівнянь і пошуку нового онтологічного підґрунтя для розвитку візуального. Виникнення великої кількості «приватних методик» вивчення арт-практики не могли вже врівноважуватися могутніми узагальнюючими концепціями розвитку мистецтва.

У межах лінгвістичної методології теорію зображальності розробляють Б. Віппер, О. Іконніков, А. Лосєв, Ю. Крюковський та ін. Структуралістські мистецтвознавчі студії після Другої світо-вої війни уточнюють і розгалужують підходи до вивчення візуаль-ного. Сформована теорія семіотичної інтерпретації твору мистецт-ва (Н.-Л. Прак, У. Еко, Ю. Лотман, В. Маркузон, М. Громов, О. Іконников та ін.) безпосередньо вплинула на виникнення семіології мистецтва (зокрема, кінематографа), і віддзеркалилася в дослідженнях Ж. Мітрі, П.-П. Пазоліні, Вітторіо Сальтіні, К. Мет-ца, С. Уорта, С. дю Паск'є, Е. Райса, Р. Беллура та ін. У теоретич-них працях цього напряму була розроблена проблема метонімії і метафори в кінематографі (Р. Якобсон), проблема монтажу в кіне-матографі як дистрибутивної організації кінотексту (Ж. Мітрі), проблема іконологічного та іконографічного коду в кінотексті (П.-П. Пазоліні), проблема втілення «знака-символу» на кіноматеріалі (Вітторіо Сальтіні), проблема членування кінематографічного коду (У. Еко), проблема детонації в ігровому кіно (К. Метц) та ін. проблеми. Візуальне тут розглядається як матеріал лінгвістичного стуктурування (кодування), а візуальність як результат такого кодування при формуванні візуального тексту.

«Візуальні дослідження» стали новим кроком в осмислення візуального та візуальності. Представники «візуальних досліджень» Дж. Крері, Х. Фостер, Дж. Мартін, Р. Краусс та ін. (на пострадянському просторі — О. Аронсон, О. Петровська, В. Савчук, А. Усманова та ін.) розглядають категорію візуальності як «політичний інструмент за умов визначення сталих візуальних образів у сучасній культурі».

Проте в сучасному мистецтвознавстві практично відсутні теоретичні праці, які послуговуються категорією візуальності при вирішенні проблем морфології мистецтва, а також роботи, в яких би

сучасний теоретичний дискурс поєднувався зі здобутками попередньої мистецтвознавчої традиції.

Другий розділ «Морфогенез сфери візуального: від морфологічної аморфності — до культурно-мистецького мономорфізму» також містить три підрозділи.

У підрозділі 2.1. *«Понятійно-категоріальний апарат дослідження морфогенезису сфери візуального»* приділяється увага основним поняттям та категоріям дослідження. У підрозділі обґрунтовано поняття «сфера візуального» як не тільки сукуп-ності мистецької сфери зображувального й елементів різних типів культури, в яких домінує візуальна складова, але і частини культури повсякденності з її візуальними та комунікативними елементами.

Класицистичне мистецтвознавство, беручи до уваги поняття «зоровий», «оптичний», «видимий», «візуальний» майже не використовувало їх у категоріальному апараті морфології мистецтва. Простежується еволюція цих понять в історії мистецтвознавства, їх конотації з поняттями «зображення» та іншими класичними для морфології образотворчого мистецтва поняттями.

Зазначається, що когнітивна історія понять відновила інте-рес до поняття «візуальність». Існує певна кількість розрізнено існуючих термінологічних систем, якими оперують як культурологія, так і мистецтвознавство. Ці системи використовують категорію «візуальності» в різних смислових конотаціях, але й досі слабо узгоджені між собою. Проблема полягає в тому, що досі не сформульована систематизована модель смислових і понятійних конотацій між цими термінологічними системами та їх елементами. Новітня термінологічна система мистецтвознавства, яка оперує аналізом живої арт-практики сучасного візуального мистецтва потребує введення таких понять як «нестабільна система», «неієрархічний естетичний об'єкт», «візуальне мистецтво», адже ці поняття є суттєвими для необхідного досліджнення новітнього мистецького процесу.

У підрозділі 2.2. *«Теоретико-методологічна модель сфери візуального як концептуальне підґрунтя дослідження»* наведені методологічні засади вирішення проблеми.

Визнаючи необхідність комплексного підходу, автор основувався як на загальнонаукових, так і на спеціальних методах дослідження.

Методологія дослідження на мистецтвознавчому рівні базується на миследіяльнісному підході до аналізу витвору мис-тецтва як «відкритої системи» і на комунікативному підході, який дозволяє розглянути сферу візуального як «поле комунікації». У дисертації використовуються методологічні здобутки синергетики як теорії «нестабільних систем».

У підрозділі 2.3. *«Етапи становлення морфологічної системи сфери візуального домодерної доби»* наводиться аналіз морфогенезису сфери візуального домодерної доби. Стан морфологічної аморфності поступово змінюється. Виникає зародок ієрархічної вертикальної структури зображальності-видовищності. Уперше доводиться, що основою системи бачення стають так зва-ні «патерни бачення»: споглядання, спостерігання та значно пізні-ше — переглядання. Під «патернами бачення» розуміється склад-ний психофізіологічний, миследіяльнісний та комунікативний процес, завдяки якому стає можливим «проявляння» візуальності.

Завдяки «патернам бачення» формуються архаїчні «системні тріади» первісної сфери візуального: «зображення — дія/демонстрація — знак», «зображення — видовище — текст». Сфера візуального домодерної доби, ґрунтуючись на наявних «системних тріадах» формувалася як бінарна (опозиційна) самодетермінована система, кожний виток розвитку якої пов'язувався з порушенням бінарності і виникненням третього елементу, що надавало системі стійкості та переводило на інший рівень розвитку. Але загалом, домодерна сфера візуального формувалася як ієрархічна «вертикальна» морфологічна система, що і було зафіксовано в добу Просвітництва. Виокремлюються та розвиваються паралельно видовищно-демонстраційна підсистема сфери візуального й зображальна підсистема.

Могутній поштовх остаточному класицистичному структуруванню сфери візуального надала оптика, яка вкрай урізноманітнила «патерни бачення», надавши їм можливості швидко змінювати масштабування зображення, ракурси (інтонації) бачення, таким чином створивши останню базову «системну тріаду»: «зображальний простір — дієгетальний простір — колективно/ індивідуальний простір митця/ спільноти». Просторові характеристики бачення Нового часу доповнювалися ускладненням смислових значень бачення, що дозволяло митцеві вступати в діалог з сус-

пільством того часу, з одного боку, а з іншого — виявляти індивідуальне бачення як бачення мистецького ґатунку. Творчість Дж. Арчімбольдо, Р. Рембранта, Ж. Латура та ін. стає яскравим прикладом підвищення ілюзорних можливостей зображення Нового часу як прикмети ускладнення смислів індивідуального бачення.

Таке урізноманітнення фактично було за своїм характером «трансгресуванням» — тобто «виходом за межу» канонічного пластичного мислення і умовою для новітнього формування неканонічного пластичного мислення.

Третій розділ «Початок розбалансування: від культурно-мистецького мономорфізму до поліморфності в модерну добу» містить два підрозділи.

У підрозділі 3.1. *«Формотворчі трансгресії візуального як умова конструювання неієрархічного естетичного об'єкта»* розглянутий початок процесу розбалансування класицистичної морфологічної зображальної системи на рівні зображальної форми.

Модерна доба створила ситуацію соціального проектування, з одного боку, та соціального утопізму — з іншого. Ситуація проектування створила соціокультурні умови для руйнування сталих кордонів у сфері візуального та створення нових зв'язків між елементами зображальної форми. Соціальне проектування супроводжується парадоксальним процесом: продовжується подальша гомогенезація суспільства, з одного боку, з іншого — підсилюється роль творчої особистості — митця. Такі різновекторні процеси руйнують сталі відносини в домодерній сфері візуаль-ного: культура повсякденності розпочинає динамічніший вплив на суспільний та індивідуальний рівні бачення, створюючи умови для процесів «конструювання бачення».

Завдяки цьому розпочинаються чисельні трансгресії («вихо-ди за межі») і в морфологічній структурі візуального. На рівні форми відбувається «розкартинювання» сталої структури. При-клад редімейду (та колажу та асамбляжу як його модифікацій доводить), що трансгресування стосується всіх рівнів форми. На синтаксичному рівні «обрамлення» замінюється «опредмечуван-ням»; на семантичному рівні «внутрішній» контур витвору мис-тецтва стає дифузним для нових смислових конотацій та емоцій-но-емпатичних «вставок»; на прагматичному рівні межа між зображальним (видовищним) текстом і контекстному також стає примарною.

Творчість К. Малевича, В. Татліна, С. Ейзенштейна, Л. Бунюеля, С. Далі та багатьох ін. доводить руйнування не тільки форми, але й жорстких видових і жанрових меж. Спрямовані зусилля мали десакралізувати мистецтво Нового часу й анатому-вати його таким чином, щоб виявити структуру та «перекодувати» її. Ці процеси були неможливі без ситуації «одивлення», певного «метафоричного зсуву».

У підрозділі 3.2. *«Типологічні і морфологічні трансгресії візуального»* проаналізовані зазначені «зсуви» на рівні худож-нього мислення та на рівні морфології, виявлена їх роль у проце-сах розбалансування ієрархічної моделі сфери візуального. Дина-міка таких «виходів за межі» на рівні художнього мислення виявила можливості виокремлення нових, технологічно-конструк-тивних типів художнього мислення — фотографічного та кінема-тографічного. Фотографічний тип мислення, технологічний за своєю онтологією, зафіксував можливість виявлення нової бінар-ності: «схоплення» реальності, з одного боку, та спостерігання її — з іншого. Внутрішня конфліктність (діалогічність) такого мислення стає підґрунтям для подальшої самодетермінації системи. На основі порушення бінарності статика/динаміка в зображальній системі виникає кінематографічний тип мислення, також конст-руктивістський за своєю онтологією. У ньому «схоплення» реаль-ності доповнюється вже не спостеріганням, а переглядання м як основним, суспільним за своєю природою, «патерном бачення».

Доба модерну довела нон-фінальність будь-яких транс-гресивних процесів, зокрема й морфологічних. Дійсно, аналіз творчості фотографів Е. Юнгера, Т. О'Саллівана та ін., кінемато-графістів Л. Бунюеля, С. Ейзенштейна, Ж. Кокто й ін., живописців С. Далі, К. Малевича та ін., режисерів театру Л. Курбаса, А. Арто й ін. як прикладу розвитку пластичного і фотографічного, кінема-тографічного та проектного типів художнього мислення, а також акціонізму в добу модерну демонструє прагнення синтезувати новітні прояви естетичного з уже традиційними. З виникненням кінематографа з'являється нова формотворча одиниця — «трансоп-тична дія», тобто дія, опосередкована оптикою. Виникнення такої одиниці докорінно змінює положення у визначальній «системній тріаді» — вона виходить на новий якісний рівень розвитку: «трансзображення — трансоптична дія — метанаратив». Акціо-нізм як тип пластичного художнього мислення стає проявом «зняття»

опозиції між видовищністю і зображальністю, а кінема-тографічний тип мислення став першим художнім типом мислен-ня, який, намагаючись подолати межі мови, робить спробу визна-чити всю реальність, як реальність оптичну, візуальну. Процес розбалансування морфології видовищної та зображальної підсистем знову не є симетричним. Розбалансування зображальної системи відбувається радше завдяки «конструюванню бачення» та опосередкуванню цього бачення оптикою. Окрім того, практика модерного акціонізму доводить, що він усе більше прагне синтезу із зображальною системою. Певним синтезуючим компонентом для двох зазначених морфологій стає проектний тип мислення, завдяки якому процес конструювання (монтажу) набуває майже тотального характеру. Такий процес в акціонізмі стає процесом режисирування дієгетального простору, а в пластичному мислен-ні – проеціюванням зображального простору. У кінематографіч-ному типі мислення ця бінарність «знімається».

Таким чином, і на рівні художнього мислення, і на рівні морфології виявляється процес динамічних змін, розбалансування ієрархічної структури на користь неієрархічної.

Четвертий розділ «Становлення поліморфної структури сфери візуального (доба постмодернізму)» складається з двох підрозділів.

У підрозділі 4.1. *««Тезаурус бачення» як основа новітньої типології візуального мислення»* аналізується така категорія як «тезаурус бачення». Концепт «тезаурус бачення» вводиться й об-ґрунтовується вперше. Він містить уявлення про всі «модифікації погляду» в мистецтві та використання цих модифікацій у ство-ренні суспільством і митцями «візуального архіву». У підрозділі розглядаються такі умови створення «тезауруса бачення» як тотальне прагнення конструювання бачення, динаміка соціокультурних процесів і могутні впливи культури повсякденності на цю динаміку. Модульність та повторюваність проектної культури постмодернізму поєднується з усе частішими «зсувами»–punctumами темпоритмічного, змістовного і формоутворюючого характеру. Індетерменізм (випадковість) таких «зсувів» формується разом з їх кількісним зростанням. Саме випадок або випадковість часто фундує в постмодерній культурі виникнення тієї «системної по-дії», в якій щоразу відбувалася ситуація «одивлення», а потім й «трансгресивний розлом». Власне створення «тезауруса бачення» кроком до чергового зняття опозиції між суспільним та індиві-

дуальним баченням, адже створює умови для своєрідного діалогу або «зони діалогу», де ці рівні бачення перетинаються. «Уже бачене» (своєрідний «дежавізм») модерної доби доповнюється швидкоплинністю комунікаційних процесів, що надає змогу «тезаурусу бачення» стати підґрунтям для формування інтегративного візуального мислення, мислення, в якому ситуативно використовуються необхідні типи. Культура повсякденності, в якій починає творити новітній митець, створила ситуацію, коли основними «технологіями бачення» поступово стають «автоматично-серійні» технології. Набір послідовно повторюваних компонентів (серії) розбудовував каркас візуальних композицій, а фукнціонування такої композиції вже мало нелінійний характер. Тобто, іншими словами, формування «основного коду» візуального повідомлення доповнювалося тепер багатьма ідеолектами («відхиленнями від основного коду»), і це робило таку композицію поліваріантною, багатовимірною. Поєднання цих тенденцій зі спокусою та бажанням «накласти око» на весь простір повсякдення робить митця-постмодерніста продуцентом кемпових «автоматизованих» арт-технік, котрі насичують як простір повсякденної культури, так і контрверсійний дієгетальний простір митця. Аналіз творчості таких митців як Е. Воргол, В. Вазарелі, Р. Магрітта, С. Далі, П.-П. Пазоліні, Дж. Поллок, І. Кляйн та багато ін. підтверджують тезу про те, що патерни постмодерного бачення майже всі відомі, але принципово новою стає ситуація втіленості і гри, в якій ці патерни реалізуються. Ситуацію «автоматизації погляду» закріплює формування в постмодерну добу нових субтипів кінематографічного мислення: відео та телевізійне мислення. Завдяки цим субтипам знову виникає певних парадокс: «індивідуальне» відеомислення доповнює й урізноманітнює «суспільне» телевізійне мислення, але обидва стають підґрунтям для нового самодетермінаційного процесу — виникнення «технобачення».

У підрозділі 4.2. *«Концептуалізація і поліієрархічний візуальний естетичний об'єкт»* розглянутий процес концептуалізації як умови новітнього творення поліієрархічного візуального естетичного об'єкта. Модерн висуває ідею активності й первісності концепту в образній структурі та пов'язує цю ідею з ідеєю активності об'єкта. Саме в нових модерних типах художнього мислення — фотографічному й кінематографічному — ця

активність стане вперше актуальною: бажання фотографа і кінооператора зняти зіллються з бажанням моделі бути відзнятою.

Процес концептуалізації в мистецтві постмодерну доводить цю ідею до певної межі, за якою — руйнування класицистичного естетичного об'єкта і виникнення нового об'єкта естетичної дійсності. Концептуалізація цього разу відбувається як відмова від концептуального утопізму, наближення до реальності. Іронічна рефлексія нового концептуалізму «залишає лише одну владу — владу мислення і один час — час думки». У підрозділі аналі-зується роль концепту в забезпеченні трансгресивних процесів між різними типами художнього мислення. Основним призна-ченням концептуалізації було поєднання смислових зв'язків, ство-рення «нової конфігурації смислів» у конкретному смисловому просторі. «Системна тріада»: «акціонізм — зображення — знак» розгортається в умовах серійності й автоматичності погляду та сприяє накопиченню смислів і значень. Складаються нові системні відношення між цими компонентами: «акціоністський тезаурус — зображальний тезаурус — риторичний тезаурус».

П'ятий розділ «Поліморфна структура сфери візуального» містить три підрозділи.

У підрозділі 5.1. *«Візуальне мистецтво як мистецтво «тотального візуального»* аналізуються соціокультурні та мистецько-художні чинники виникнення такої «тотальності». Ігровий характер постмодерної культури (а його підсилення відбувається завдяки випадковості, ситуативності та хаотичності процесів) стає важливим при наданні сфері візуального в добу постмодерну статусу «тотального візуального». Наприкінці XX — початку XXI ст. відбувається остаточне «зняття» опозиції між естетичним та неестетичним і перетворення модерно-постмодерних візуальних мистецтв в інтегративне візуальне мистецтво. Це виявилося новою стадією самодетермінації морфологічної сфери візуаль-ного, стадією морфоутворюючими остаточно виявилися візуальна, медіальна та віртуальна складові. Як зазначалося, кожна з цих складових, будучи нестійкою, дисипативною цілісністю, виявляючи онтологічні ознаки двох останніх, у поєднанні з ними також були динамічно дисипативним цілим. Підсилення коливань усієї сфери впливають на розширення її кордонів до максимально можливих. Відповідно і ядро сфери візуального — постмодерне, новітнє,

інтегративне візуальне мистецтво стає «тотальним». Діє принцип добудовності морфології за рахунок інших елементів, перш за все, елементів культури повсякденності.

У підрозділі 5.2. *«Гібридизація як основа створення «тотального візуального»* розглядається гібридизація як необхідна для набуття візуальним мистецтвом статусу «тотального». Сама по собі інтегративна візуальна форма поступово виявляється «ви-падковим мутантом», що твориться ситуативно. Почасти не ре-зультат гібридизації ставав важливим, а сама процесуальність творення. Процесуальність творення передбачала не тільки власне насолоду «від процесу», а, насамперед, «насолоду від гри» з потенційним глядачем (учасником) співтворення. Більше того, си-туативність як виникнення, так і буття візуальної форми, провоку-валася необхідністю її постійної інституалізації відповідно до конкретних суспільних вимог.

Монтажність, притаманна «внутрішнім» структурам форми, завдяки гібридизації не тільки розпочинає втілювати смисловий парадокс, але й «виводить» цей парадокс «назовні», тобто поєднує смисл і функцію. Творчість С. Далі, радянських нонконформістів, Р. Магрітта, фотомонтажі, кіномонтажі тощо стають яскравими прикладами процесу гібридизації постмодерної доби. Виділяється гібридизація «першого» та «другого порядку». Прикладом гібридизації візуальної форми сучасного візуального мистецтва стає «гібрид без шва». «Вбудовування» структур повсякденності в зображення відбувається на кількох рівнях: 1) на рівні вибору сюжету; 2) на рівні втілення; 3) на рівні репрезентації.

У підрозділі 5.3. *«Основні стратегії Я-проектування у візуальному мистецтві»* надається характеристика основних стратегії Я-проектування у візуальному мистецтві. На тлі консю-мерізму в Я-проектуванні відбувається «розбудова» інституцій візуальної сфери: виникають бієнале, трієнале, арт-ярмарки, арт-фестивалі візуального мистецтва, завдяки яким «Я» митця здобу-ває можливість суспільного визнання. Актуалізація «Я» в суспіль-но значимій події стає ознакою певної «академізації» візуального мистецтва наприкінці ХХ— початку ХХІ ст. Саме в цей період розпочинається відновлення гармонійних стосунків людини з природою, відбувається становлення нового типу коеволюції, адекватного новітньому часу. Такий рівень Я-проектування є

рівнем Я-творення. Народження синергетичної антропології сучасності робить Я-творення єдино можливим шляхом для відновлення людиною власної цілісності. Сучасна сфера візуального стає тим «середовищем творення», осмислення і відчуття якого може допомогти людині отримати новий сенс свого буття.

Шостий розділ «Поліморфна структура сфери візуаль-ного: візуальне мистецтво в крос-культурному діалозі» містить два підрозділи.

У підрозділі 6.1. ***«Арт-практики як актуалізація мистецького Я-проектування: індивідуальний мистецький простір»*** доводиться, що саме арт-практика стає тим рівнем, де кінцево реалізується як концептуалізація, так і гібридизація. Аналізуються стратегії формування індивідуального мистецького простору. Реконструкція, стилізація, імітація та деконструкція смислофункцій культури — стратегіями вибудовування митцем художнього проекту. Використовуючи різні стратегії, митець мав можливість завдяки такому арт-інструментарію сформувати хаосогенний візуальний процес, або створити візуальну/віртуальну гармонію. Поширюється інтерактивна участь глядача в зміні структури твору, співтворчість у мережі Інтернет, як і методики інтегрування видовищних мистецьких дій з аудиторією через втягування глядачів у хід видовища, дигітальна співтворчість споживача з художником у віртуальній реальності комп'ютерних середовищ тощо.

Різновидом авторства сучасної доби стало кураторство й арт-директорство. Саме завдяки виникненню таких «утілень» автора здійснюється комунікативна функція сучасного візуаль-ного мистецтва. Доказом цього може слугувати творчість усіх митців візуального мистецтва — А. Кіфера, І. Іммендорфа, М. Лу-перца, Д. Куспіт, Л. Кастеллі, Л. Саломе, Й. Бойса, К. Ольден-берга, Ж. Сігала, В. Сидоренка, С. Браткова, Б. Михайлова, І. Чич-кана, О. Чепелик та багатьох ін.

Підрозділ 6.2. *«Візуальне – медіальне – віртуальне: мультимедіапростір як середовище крос-культурного діалогу»* присвячений типам мистецьких просторів, котрі є середовищем та умовою існування сучасного крос-культурного діалогу у сфері візуального. Доводиться, що наприкінці XX — початку XXI ст. сфера візуального остаточно набуває вигляду трикомпонентної структури «візуальне — віртуальне — медіальне», кожний еле-мент

якої є виразом двох попередніх. Саме завдяки такій струк-турі сфера візуального остаточно перетворюється на гетерогенну, живу та гнучну «відкриту систему». Існування такої системи стає об'єктивно можливим лише в режимі крос-культурного діалогу.

З індивідуалізацією бачення підвищується бажання автора зображального твору до самофеклексії. Постмодернізм виявив певний парадокс: тенденція до загальної анонімності поєднується одночасно з протилежною — бути уведеним в суспільний кон-текст, а відтак — бути відомим. Художня комунікація в цей пе-ріод, таким чином, передбачає саморефлексію митця, з одного бо-ку, і, з іншого, «вироблення» – творення діалогічних за структурою («відкритих») художніх текстів, які б дозволили їх автору узгодити в діалозі зі спільнотою або іншими авторами вагомі для нього смисли. Відбувається орієнтованість на нові типи діяль-ності, а саме — на утворення «псевдо» або «уявних дій»: (що пси-хологічно відчуваються як цілісність тріади: того, що очікується, того, що актуалізується та того, що досягається). За допомогою таких дій утворюється самообраз, який віддзеркалює в психіці актуальні стани. Діяльність і комунікація перестає бути тільки ма-совою або колективною, або індивідуальною. Нині вона поєднує в собі ознаки всіх рівнів. Мультимедіапростір як середовище крос-культурного діалогу виявляє ознаки поліонтологічності, а відтак – такий діалог відбувається вже на різних рівнях реальності.

ВИСНОВКИ

У процесі дослідження досягнуто поставлену мету дисертації, вирішено всі завдання, що дозволило дійти основних науко-вих висновків.

1. У дисертації здійснено теоретичне узагальнення, доведена наявність різних рівнів та форм буття цього явища. Уперше фундаментально обґрунтована концепція становлення, розвитку та функціонування візуального мистецтва кінця XX — початку XXI ст. як складової морфологічної моделі сфери візуального.

2. Аналіз сучасного стану теоретичного дослідження візуальності як культурно-мистецької проблеми доводить, що на філософському рівні сформувалися певні теоретичні моделі, які стали підґрунтям осмислення візуального та візуальності. Вони стали, у

свою чергу, основою розвитку теорії зображального образу в класичній європейській естетиці і мистецтвознавстві. Доведено, що на сучасному етапі категорія візуальності стає ключовим тер-міном в історії і критиці мистецтва, означаючи технологічний або структурний процес бачення. Посткласичний етап розвитку філософської думки можна назвати «філософією комунікації», а метою філософів відносно рефлексії щодо візуального стає віднайдення певної «точки перетину» багатьох теоретичних дискурсів. Такою «точкою перетину» виявилася і синергетика, завдяки якій можли-ве адекватніше сучасним процесам обґрунтування теоретичної концепції морфогенезису сфери візуального і існування візуального мистецтва зокрема.

3. Специфіка сформульованої в дисертаційному дослідженні концепції полягає, з одного боку, в урахуванні доробку традицій-ної мистецтвознавчої «формальної школи», що вперше порушила перед загалом проблему візуальності, а з іншого — завдяки синергетичному підходу, в обґрунтуванні нових методологічних засад існування всієї сфери візуального та візуального мистецтва, зокрема, в умовах морфологічного «переформатування», нестабільнос-ті. Ця концепція надала змогу виявити нелінійність структурних перебудов як один з онтологічних принципів світобуття і поєднання цієї нелінійності з стадіальним характером існування пев-них формо- та морфологічних структур. Вона врахувала об'єктив-ність випадковості й ситуативності творення як умови виникнення зазначеної нелінійності. Найважливішою характеристикою існування системи виявилося визначення її стану: стабільного, напівстабільного (розбалансованного) та нестабільно-хаотичного (дисипативного). Було з'ясовано, що візуальна форма, яка твориться на індивідуальному та суспільному рівнях у візуальній культурі, у свою чергу, є результатом реалізації певних соціокультурних патернів бачення.

4. Обґрунтовано використання таких нових концептів як «патерн бачення», який ураховує смисловий, змістовний, функціональний, психосоматичний і психофізіологічний параметри бачення, і «тезаурус бачення» – поняття, що визначає використання сукупності таких патернів та їх варіацій. Особливістю останнього концепту є те, що він об'єднує природне бачення та бачення, опосередковане технологічними системами. Доведено, що поняття «сфера візуаль-

ного» є доволі «нестабільним», ситуативно визначеним поняттям, котре передбачає конкретизацію відносно кожного періоду власного існування, встановлення смислового і змістовного контексту. Обґрунтовується, що нині ця сфера є значно ширшою, аніж «світ мистецтва» або «коло мистецтва» тощо.

5. Завдяки синергетичному підходу на рівні культурологічного дослідження проблеми в дисертації проаналізована здатність візуальної культури виявляти свої медіальні та віртуальні ознаки одночасно; створювати інтегративну «зону» крос-культурного діалогу як для спільнот (субкультур), так і окремих митців (або художньо-мистецьких угрупувань); бути типом культури, в якому проявляються всі типи візуального мислення та циркулюють практично всі візуальні форми; утворювати нові модуси репрезентації таких візуальних форм як продуктів масової культури нового (субкультурного) типу; виявляти здатність «створювати» новий тип культурної суб'єктності (суб'єкта телепатичного, дигітального тощо). Завдяки синергетичному підходу на рівні мистецтвознавчого дослідження проблеми, в дисертації проаналі-зована роль гібридизації та концептуалізації візуальної форми. На основі визначених автором «системних тріад»: «дія – зображення – знак», «видовищність – зображальність – текстуальність» доведе-но, що вони є онтологічно сутнісними для сфери візуального; охарактеризовано процеси формогенезу на різних етапах складання морфології візуального. Обґрунтовано, що гібридизація та концептуалізація, які інтенсивно розпочалися в модерну добу, набули потужної динаміки в добу постмодерну та наприкінці XX – початку XXI ст.

6. Доведено, що інтенсивні зміни у формогенезі сфери візуального в добу модерну втілилися в кілька тенденцій: 1) утворилася нова опозиція зображення/ річ, але реді-мейд «зняв» цю опозицію, перетворюючи її на своєрідне «трансзображення»; 2) з виникненням кінематографа з'являється нова формотворча одиниця — «трансоптична дія», тобто дія, опосередкована оптикою. Поява такої одиниці докорінно змінює положення у визначальній «системній тріаді» – вона виходить на новий якісний рівень розвитку: «трансзображення – трансоптична дія – метанаратив»; 3) ця «системна тріада» містить дисбаланс. «Трансзображення», яке розпочинає процес дисипації і перетворюється на програмно

нестійку «відкриту систему». Такий процес стрімко підвищував «риторизацію» культури повсякдення, а відтак — вірогідність її медієвізації; 4) процес «розкартинювання» сприяв тенденції дематеріалізації об'єкта, що, у свою чергу, розпочало розбалансовувати таку «системну тріаду» як «медійне – візуальне – віртуальне» на користь стрімкої віртуалізації; 5) формується нова «системна тріада»: «акціоністський тезаурус – зображальний тезаурус – риторичний тезаурус», яка свідчить про потенційні можливості «горизонтального» переформатування сфери візуального. Доведено, що загальне розбалансування морфологічної моделі сфери візуального починається у модерну добу на рівні формогенезу, але потім поширюється на всю систему.

7. Обґрунтовано, що ситуація одивлення (за В. Шкловським) стає центральною в розумінні формування трансгресій щодо візуального. Накопичення трансгресій в модерну добу сприяє «трансгресивному розломові» і втіленню так званого «візуального повороту» в культурі. Культура остаточно стає «оптикоцетричною» і в ній розпочинаються «зняття» багатьох бінарностей попереднього історичного етапу. Доба модерну сигналізує про наявні умови інтеграції всіх зазначених типів в один — «візуальне мислення». Показано, що «зняття» бінарностей фундує нові процеси в морфогенезисі візуального, сприяючи розбалансуванню його морфологічної моделі.

8. Доведено, що «тезаурус бачення» виявився основою типології візуального мислення другої половини XX ст. Обґрунтовано, що «системна тріада»: «акціонізм – зображення – знак» розгортається в умовах серійності та автоматичності погляду та сприяє накопиченню смислів і значень: складаються нові системні відношення між цими компонентами: «акціоністський тезаурус – зображаль-ний тезаурус – риторичний тезаурус». В умовах продовження процесу «відкритого» формоутворення, виникають трансгресії не тільки на рівні форми, але й на рівні типів художнього мислення. Така типологічна «мутація» призводить до виникнення нових суб-типів кінематографічного мислення: відео та телебачення. Остан-нє стає новою морфологічною гілкою в структуруванні масового медіального.

9. З'ясовано, що випадковість, інформаційне прискорення, надлишковість не тільки підсилили ситуацію нестабільності, але й

створили своєрідний візуальний «хаосмос», у якому ця нестабільність досягла межових позначок. «Зняття» опозицій між реальністю та симуляцією, лінійністю і нелінійністю, розщеплення топосу до мінімальних «локусів» як на рівні суспільного, так і індивідуального бачення — наслідки дисипативних процесів.

Визначено, що завдяки загальноглобалізаційним процесам, які були пов'язані з макросистемними цивілізаційними перетвореннями й інтегративним соціокультурним процесам відбувається становлення візуального мистецтва як «мистецтва тотального візуального». У цей період флуктація стосувалася майже всіх компонентів сфери візуального і надала можливість візуальному мистецтву досягти масштабів зіставлених з масштабами розвитку всієї сфери. Трансгресії досягли таких масштабів, що окремі зраз-ки «фіксації наявного, емпіричного буття» або «віддзеркалення закономірностей об'єктивного світу», будучи уведеними в загальніший мистецький контекст, почали набувати нових онтологічних ознак, ознак самостійного мистецького буття. Основними принципами існування візуального мистецтва стають принцип ситуативності і принцип втіленості.

10. Показано, що наприкінці XX – початку XXI ст. візуальне мистецтво постало перед завданням відновити виявити власну онтологічність на якісно новому рівні – поліонтологічному. Обґрунтована думка про «переформатування» культури з гомогенної на гетерогенну, що супроводжувалося «травматичним» досвідом і розгалуженням комунікаційних зв'язків між субкультурними спільнотами. Зазначено: загроза поглинання автоматизацією мистецького бачення емпіричної реальності загострила прояв індивідуалістичних тенденцій у культурі, тенденцій свідо-мого смислоутворення у вимірі Я-центрованості й інтерсуб'єк-тивності. Доведено, що контраверсія виявилася найпотужнішою стратегією Я-проектування у візуальному мистецтві постмодерної доби і реалізувалася в таких формах: 1) стратегія протестної мис-тецької дії, що була насичена широким діапазоном емоцій роз-чарування (від іронії до фарсу); 2) стратегія психоделічного «від-ходу від світу», яка надавала можливості особистості відкрити новий творчий потенціал на основі «поринання» в інші рівні реальності. Підсумовується, що наприкінці XX – початку XXI ст. контраверсійність поступається місцем певній академічності ві-

зуального мистецтва і тоді стратегією Я-проектування стає прагнення відновлення людської творчої цілісності.

11. Доведено, що оскільки у фокусі культури завжди пере-буває людина, вона щоразу прояснює для себе спосіб проник-нення в буття, а також рефлексії щодо цього. З індивідуалізацією бачення підвищується бажання автора зображального твору до самофеклексії («самоопису автора»). Цей процес досягає певного «піку» в романтизмі XIX ст. Ядром яких саморефлексій постає метафора як результат втілення ситуації «одивлення» у відношен-ні до конкретного автора. У добу модерну виникає «авторство другого порядку», або «кемп» (за С. Зонтаг), яке переводило «від-чуження» твору від митця в стан очевидного (звідси його само-пародійність). Показано, що постмодернізм виявив певний пара-докс: тенденція до загальної анонімності поєднується одночасно з протилежною – бути введеним у суспільний контекст, а відтак – бути відомим. Художня комунікація в цей період, таким чином, передбачає саморефлексію митця, з одного боку, і, з іншого, «ви-роблення» – творення діалогічних за структурою («відкритих») художніх текстів, які б дозволили б їх автору узгодити в діалозі зі спільнотою або іншими авторами вагомі для нього смисли.

12. Обґрунтовано, що поступово з доби постмодерну основна візуальна форма – мистецький візуальний проект набував необ-хідні ознаки, а саме: формувався як концептуальний; актуальний; атрактивний; поліфонічний та поліінформаційний. Доведено, що основним елементом «самоопису» автора у візуальному мистецтві з другої половини XX ст. стає арт-техніка (або ширше – прак-тика), яку він обирає. Реконструкція, стилізація, імітація та деконструкція виявилися основними стратегіями вибудовування митцем художнього проекту. Використовуючи ці стратегії, митець мав можливість завдяки такому арт-інструментарію сформувати хаосогенний візуальний процес, або створити візуальну/ віртуальну гармонію.

13. Обґрунтовано, що з поширенням комп'ютерних технологій та розвитком комп'ютерного типу мислення, змінюються кордони «зовнішнього» і «внутрішнього» мистецького простору. «Внутрішній» мистецький простір перетинається з таким же простором сприйняття візуального твору глядачем — створюється інтерсуб'єктивний мистецький простір. У ньому втілюється синестезія

бачення–сприйняття та «вибудовується» багатовимірний діалог між глядачем та автором. З кінця ХХ — початку ХХІ ст. значно поширюється інтерактивна участь глядача в зміні структури тво-ру, співтворчість у мережі Інтернет та методики інтегрування видовищних мистецьких дій з аудиторією через втягування глядачів у хід видовища. Медійна «іпостась» сфери візуального виявляє ще складніші процеси щодо автора. З другої половини ХХ ст. телебачення творить не автора, а «образ автора».

14. Доведено, що за допомогою можливостей комп'ютерного типу мислення урізноманітнюються прояви авторства та фахової спрямованності у візуальному мистецтві. Це свідчить про грандіозне розширення креативних можливостей людини за допомо-гою технології та поєднанні діяльностних та комунікаційних здіб-ностей сучасного автора в реалізації своїх мистецьких задумів. Необхідність «просування» витворів візуального мистецтва у соціум завдяки маркетинговим стратегіям, викликала появу кураторства й арт-директорства. Існування автора візуально-віртуаль-ної арт-практики нині пов'язане з намаганням власні духовні надбання транслювати як можливо ширшій аудиторії глядачів-співавторів. Таке існування вимагає крос-культурного діалога на рівнях: «спільнота – автор – спільнота» та «культура – автор – культура». У такому крос-культурному діалозі сфера візуального проявляє себе як динамічне цілісне (візуально–віртуальне–медій-не). Це і простір, і сукупність арт-практик (а відтак – і візуальних форм), і «поле комунікації». Семантика сучасного сфери візуаль-ного як дієгетального простору мультимедійна. Діяльність та ко-мунікація перестає бути тільки масовою або колективною, чи індивідуальною. Нині вона поєднує в собі ознаки всіх рівнів. Отже, мультимедіапростір як середовище крос-культурного діалогу виявляє ознаки поліонтологічності, а відтак– такий діалог відбу-вається вже на різних рівнях реальності.

15. Вагоме загальнокультурне і соціальне значення візуаль-ного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ ст. надає можливість використання наукових результатів дисертації для подальшого дослідження культурних і мистецьких процесів, вивчення та прогнозування тенденцій розвитку сфери візуального, вироблення конкретних рекомендацій при формуванні державної політики у сфері культури і мистецтва, закладення основ для подальших

теоретичних досліджень візуальної культури та візуального мистецтва, сприяння поглибленному розумінню феномену сучасного візуального мистецтва.

Основні положення дисертаційного дослідження викладені в таких публікаціях:

1. Межі видимого. Становлення візуального мистецтва : монографія / З. І. Алфьорова. — Х. : ХДАК, 2008. — 268 с. — Бібліогр.: 305 назв.

Статті в наукових фахових виданнях:

2. Алферова З. Репрезентация визуального искусства: парадоксы постмодерна / З. Алферова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. вузів худож.-буд. профілю України і Росії / Харк. держ. акад. дизайну і мистец. — Х., 2006. — Вип. 4/6. — С. 91–94.
3. Алфьорова З. І. Відео-арт у дзеркалі мистецтвознавчого дискурсу / З. І. Алфьорова // Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури. — Х., 2007. — Вип. 18 : Мистецтвознавство. Філософія. — С. 81–87.
4. Алфьорова З. І. Експериментальне кіно: проблема темпоральності / З. І. Алфьорова // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. [Сер.] Мистецтвознавство. Архітектура : зб. наук. пр. — Х., 2006. — № 6 : Дизайн-освіта 2006 : Пошуки нової естетичної парадигми в сучасному дизайні : спец. вип. — С. 65–74.
5. Алфьорова З. І. Енвайронмент як феномен існування візуального мистецтва / З. І. Алфьорова // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. [Сер.] Мистецтвознавство. Архітектура : [зб. наук. пр.]. — Х., 2006. — № 11. — С. 3–8.

6. Алфьорова З. І. Етимологічна реконструкція поняття «візуальні мистецтва» / З. І. Алфьорова // Культура України : зб наук. пр. / Харк. держ. акад. культури. — Х., 2007. — Вип. 19 : Мистецтвознавство. Філософія. — С. 78–86.
7. Алфьорова З. І. Культурологічні підходи до масового візуального / З. І. Алфьорова // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. [Сер.] Мистецтвознавство. Архітектура : [зб. наук. пр.]. — Х., 2007. — № 2. — С. 8–15.

8. Алфьорова З. І. Перформанс як візуальне мистецтво / З. І. Алфьорова // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. [Сер.] Мистецтвознавство. Архітектура : [зб. наук. пр.]. — Х., 2006. — № 7. — С. 3–8.
9. Алфьорова З. І. Трансгресії візуального мистецтва: відеоарт (стаття друга) / З. І. Алфьорова // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. [Сер.] Мистецтвознавство. Архітектура : [зб. наук. пр.]. — Х., 2006. — № 8. — С. 3–9.
10. Алфьорова З. І. Трансгресії візуального мистецтва: відеоарт (стаття третя) / З. І. Алфьорова // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. [Сер.] Мистецтвознавство. Архітектура : [зб. наук. пр.]. — Х., 2006. — № 9. — С. 3–9.
11. Алфьорова З. І. Формування сучасного мас-медійного простору (англомовна література з проблеми) / З. І. Алфьорова // Вісн. Харк. держ. акад. культури : [зб. наук. пр.] — Х., 2001. — Вип. 8. — С. 60–67. — Бібліогр.: 33 назви.
12. Алфьорова З. І. New Age, «нова картина світу» і практика «зміненої свідомості» хіпі / З. І. Алфьорова // Вісн. Харк. держ. акад. культури : зб. наук. пр. — Х., 2002. — Вип. 9. — С. 55–60. — Бібліогр.: 9 назв.
13. Алфьорова З. І. Ален Флешер: місце автора медійного проекту у просторі сучасної культури / Алфьорова З. І. // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. [Сер.] Мистецтвознавство. Архітектура : [зб. наук. пр.]. — Х., 2005. — № 10. — С. 3–7.
14. Алфьорова З. І. Герой та його оточення у фільмах про віртуальну реальність / З. І. Алфьорова // Культура України : зб наук. пр. / Харк. держ. акад. культури. — Х., 2005. — Вип. 15 : Мистецтвознавство. Філософія. — С. 152–161.
15. Алфьорова З. І. Доба “забуття” у фільмах нової кіногенерації / З. І. Алфьорова // Мистецькі обрії’2004 : альманах : наук.-теорет. пр. та публіцистика / Акад. мистец. України. — К., 2004. — С. 238–242.
16. Алфьорова З. І. Естетика «манги» та аніме: її вплив на фільми про віртуальну реальність / З. І. Алфьорова // Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури. — Х., 2004. — Вип. 14 : Мистецтвознавство. Філософія. — С. 126–136.
17. Алфьорова З. І. Культурологічні підходи до масового візуального / З. І. Алфьорова // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. [Сер.] Мистецтвознавство. Архітектура : [зб. наук. пр.]. —

Х., 2007. — № 2. — С. 8–15.
18. Алфьорова З. І. Міфологія «манги» й аніме у фільмах про віртуальну реальність / З. І. Алфьорова // Вісн. Харк. держ. акад. культури : зб. наук. пр. — Х., 2004. — Вип. 15. — С. 21–29.
19. Алфьорова З. І. Образ світу у фільмах про віртуальну реальність / З. І. Алфьорова // Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. — К., 2004. — Вип. 4. — С. 214–222.
20. Алфьорова З. І. Формування сучасного мас-медійного простору (англомовна література з проблеми) / З. І. Алфьорова // Вісн. Харк. держ. акад. культури : зб. наук. пр. — Х., 2001. — Вип. 8. — С. 60–67. — Бібліогр.: 33 назви.
21. Алфьорова З. Кінематограф 1970-х рр. : соціокультурний контекст / Зоя Алфьорова // Нариси з історії кіномистецтва України / Акад. мистец. України, Ін-т пробл. сучас. мистец. — К., 2006. — С. 267–288. — Бібліогр.: с. 288.
22. Алфьорова З. Мова «манги» і аніме у фільмах про віртуальну реальність / З. Алфьорова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. вузів художньо-буд. профілю України і Росії / Харк. держ. акад. дизайну і мистец. — Х., 2003/2004. — №3/4, №1/2. ¾ С. 7–11.
23. Алфьорова З. Теоретико-методологічні засади вивчення екранних проявів етнічної ідентичності / Зоя Алфьорова // Мистецькі обрії'2000 : альманах : наук.-теорет. пр. та публіц. / Акад. мистец. України. — К., 2002. — [Вип. 3]. — С. 194–201. — Бібліогр.: 27 назв.
24. Алфьорова З. І. Чиїсь голоси або проблема етнічної ідентичності європейця у сучасному кіно / З. І. Алфьорова // Теоретичні і практичні питання культурології: зб. наук. пр. — Мелітополь, 2003. — Вип. 13. — С. 89–97. — Бібліогр.: 10 назв.
25. Алфьорова З. Трансгресії візуального мистецтва: відео-арт / З. Алфьорова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. вузів худож.-буд. профілю України і Росії / Харк. держ. акад. дизайну і мистец. — Х., 2006. — Вип. 1/3. — С. 106–108.

Тези доповідей:

26. Алфьорова З. І. «Візуальне поле» театру Леся Курбаса / З. І. Алфьорова // Лесь Курбас — Людина театру : матеріали міжнар. наук. конф., 26–27 берез. 2007 р. / Харк. держ. акад.

культури та ін. ; під. заг. ред. С. І. Гордєєва, І. В. Зборовця. — Х., 2007. — С. 53–56.
27. Алфьорова З. І. Глобальні цифрові мережі: нова філософія шоу-бізнесу / З. І. Алфьорова // Духовна культура в інформаційному суспільстві : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф., 24–25 січ. [2002 р.] / Харк. держ. акад. культури ; заг. ред. В. М. Шейка та ін. — Х., 2002. — С. 19–20.
28. Алфьорова З. До питання про екран у майбутньому / З. Алфьорова // Сучасний стан українського мистецтвознавства та шляхи його подальшого розвитку : матеріали наук. конф. / Акад. мистец. України. — К., 2000. — С. 124–126.
29. Алфьорова З. І. «Скрінейджери» та їхня «культурна ігротека» / З. І. Алфьорова // Духовна культура в інформаційному суспільстві : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф., 24-25 січ. [2002 р.] / Харк. держ. акад. культури ; заг. ред. В. М. Шейка та ін. — Х., 2002. — С. 109–110.
30. Алфьорова З. І. Візуальні коди сучасності / З. І. Алфьорова // Традиційна культура в умовах глобалізації: проблема наслідування культурного коду нації : матеріали міжнар. наук.-практ. конф. (21–22 груд. 2006 р.). — Х., 2006. — С. 14–17.
31. Алфьорова З. І. Вплив манги та аніме на фільми про віртуальну реальність (міфологія і естетика) / З. І. Алфьорова // Матеріали науково-практичної конференції, присвяченої 190-літтю з дня народження видатного українського поета, художника і громадського діяча, засновника сучасної української мови Т. Г. Шевченка (19 березня 2004 р.) / Ін-т сходознавства і міжнар. відносин “Харківський колегіум”. — Х., 2005. — С. 13–16.
32. Алфьорова З. І. Кіберкультура як складова постмодерної культури / З. І. Алфьорова // Соціокультурні комунікації в інформаційному суспільстві : матеріали міжнар. наук. конф., 21–22 листоп. 2003 р. / Харк. держ. акад. культури. — Х., 2003. — С. 11–12.

33. Алфьорова З. І. Цінності традиційної культури в екранних творах молодих українських митців / З. І. Алфьорова // Традиційна народна культура: збереження самобутності в умовах глобалізації : тези доп. Міжнар. наук.-практ. конф. — Х., 2004. — С. 3–8.
34. Алфьорова З. І. Глобальні цифрові мережі: нова філосо-

фія шоу-бізнесу / З. І. Алфьорова // Духовна культура в інформаційному суспільстві : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф., 24–25 січ. [2002 р.] / Харк. держ. акад. культури. — Х., 2002. — С. 19–20.
35. Алфьорова З. І. Кампуси: ласкаво просимо до економіки уявного (перші кроки віртуалізації художньо-мистецької освіти) / З. І. Алфьорова // Інформаційно-культурологічна та мистецька освіта (консенсус, партнерство, стандарти) в контексті Болонського процесу : матеріали наук.-теорет. конф., 13–14 груд. 2005 р. / Харк. держ. акад. культури. — Х., 2005. — С. 14–16.
36. Алфьорова З. Нова якість мас-медійного середовища у XXI ст. та проблеми підготовки кадрів / З. Алфьорова // Кіноосвіта в Україні: Сучасний стан, проблеми розвитку : матеріали наук.-практ. конф. / Акад. мистец. України ; ред. І. Д. Безгін. — К., 2000. — С. 103–107.
37. Алфьорова З. І. Соціокультурні аспекти розвитку телебачення та моделі підготовки кадрів / З. І. Алфьорова // Інформаційна та культурологічна освіта на зламі тисячоліть : матеріали міжнар. конф. до 70-річчя ХДАК / Харк. держ. акад. культури. — Х.,1999. — Ч. 2. — С. 59–63.

Навчально-методичні матеріали:

38. Алфьорова З. Історія кінематографа і телебачення : навч. посіб. / З. Алфьорова ; М-во культури і туризму України. Харк. держ. акад. культури. — Х.:ХДАК, 2007. — Ч. 1. — 87 с.
39. Алфьорова З. Історія кінематографа і телебачення : програма курсу / З. Алфьорова ; М-во культури і туризму України. Харк. держ. акад. культури. — Х. : ХДАК, 2003. — 15 с.
40. Алфьорова З. Історія кінематографа і телебачення : навч.-метод. мат-ли / З. Алфьорова ; М-во культури і туризму України. Харк. держ. акад. культури. — Х.:ХДАК, 2004. — 63 с.
41. Алфьорова З. Історія кінематографа і телебачення: прогр. курсу та навч.-метод. матеріали / З. Алфьорова ; М-во культури і туризму України. Харк. держ. акад. культури. — Х. : ХДАК, 2007. — 33 с.

АНОТАЦІЇ

Алфьорова З.І. Візуальне мистецтво кінця XX— початку XXI ст.— Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури. –

Харківська державна академія культури. – Харків, 2008.

Дисертація є комплексним дослідженням і присвячена культурологічним та мистецтвознавчим аспектам становлення візуального мистецтва кінця XX — початку XXI ст. Основними смислогенеруючими категоріями є «діяльність» і «комунікація», «візуальність». На відміну від попередників, у дисертації розглядаються проблеми морфогенезу сфери візуального і візуального мистецтва, зокрема, як динамічного цілісного явища кінця XX — початку XXI ст., розвиток якого підтверджує ідеї самоорганізації, поліонтологічності структурування систем у «нестабільному середовищі». Доводиться, що кардинальні зміни у формогенезисі (гібридизація і концептуалізація візуальної форми) привели не тільки до явищ «розсіювання», але й до створення інтегративного «візуального мислення», що ввібрало в себе акціонізм, проектний тип мислення, а також неканонічне пластичне мислення і нові технічні типи та підтипи (фотографічне, кінематографічне, телевізійне і відеомислення). Уперше в мистецтвознавстві візуальне мистецтво розглядається як новий формат морфологічної структури сфери візуального, у якому реалізується весь «тезаурус бачення» (способи бачення), розроблений візуальною культурою. Використання такого «тезауруса бачення» дозволяє черпати з культури повсякденності ті ресурси, без яких поповнення колосального «візуального архіву» людства неможливе. У дисертації доведено, що якісно новими умовами існування сучасного візуального мистецтва є ситуативність і втіленість. Ситуативність на рівні праксису означає використання конкретних стратегій художнього «Я-проектування», а втіленість дозволяє сучасному художникові використовувати безліч форм репрезентації своїх добутків. Величезна кількість комбінацій цих візуальних форм може бути розглянута як версії художнього проекту. Переборюю-чи ситуацію «розсіювання» і хаосу в постмодернізмі, на наступ-ному етапі розвитку візуальне мистецтво починає «вибудовувати» «горизонтальні» лінії в морфогенезі, що дозволяє, зрештою, усій морфологічній моделі сфери візуального набути стійкості.

Ключові слова: ***візуальність, візуальне мистецтво, візуальна культура, «патерни бачення», «тезаурус бачення», морфологічна модель сфери візуального, арт-практика, кроскультурний діалог, мистецький проект.***

Алферова З.И. Визуальное искусство конца XX — начала XXI в. — Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 26.00.01— теория и история культу-ры. – Харьковская государственная академии культуры. – Харьков, 2008.

Диссертация является комплексным исследованием и посвящена культурологическим и искусствоведческим аспектам становления визуального искусства конца XX — начала XXI в. Основными смыслогенерирующими категориями исследования являют-ся «визуальность», «деятельность», «коммуникация». В отличие от предшественников, в диссертации рассматриваются проблемы морфогенеза сферы визуального и визуального искусства, в частности, как динамического целостного явления конца XX — начала XXI вв., развитие которого подтверждает идеи самоорганизации, полионтологичности структурирования систем в «нестабильной среде». Доказывается, что кардинальные изменения в формогенезисе (гибридизация и концептуализация визуальной формы) привели не только к явлениям «рассеивания», но и к созданию интегративного «визуального мышления», вобравшего в себя акционизм, проектный тип мышления, а также неканоническое пластическое мышления и новые технические типы и подтипы (фотографический, кинематографический, телевизионные и видеомышление). Впервые в искусствоведении визуальное искусст-во рассматривается как новый формат морфологической структу-ры сферы визуального, в котором реализуется весь «тезаурус видения» (способы видения) разработанные визуальной культу-рой. Использование такого «тезауруса видения» позволяет чер-пать из культуры повседневности те ресурсы, без которых пополнение колоссального «визуального архива» человечества невозможно. В диссертации доказано, что качественно новыми условиями существования современного визуального искусства являются

ситуативность и воплощенность. Ситуативность на уровне праксиса означает использование конкретных стратегий художественного «Я-проектирования», а воплощенность позво-ляет современному художнику использовать множество форм ре-презентации своих произведений. Огромное число комбинаций этих визуальных форм может быть рассмотрено как версии худо-жественного проекта. Преодолевая ситуацию «рассеивания» и хаоса в постмодернизме, в на следующем этапе развития визуаль-ное искусство начинает «выстраивать» «горизонтальные» линии в морфогенезе, что позволяет, в конце концов, всей морфоло-гической модели сферы визуального приобрести устойчивость.

Ключевые слова: ***визуальность, визуальное искусство, визуальная культура, «паттерны видения», «тезаурус видения», морфологическая модель сферы визуального, арт-практика, кросс-культурний диалог, художественный проект.***

Alforova Z. I. Visual Art of XX – the beginning XXI centuries. — Manuscript. Thesis for a Doctor's degree by speciality 26.00.01 – theory and history of culture. – Kharkiv State Academy of Culture. – Kharkiv, 2008.

The dissertation is devoted to the problem formation of theoretical model of the morphology of the visual art. Notions "visuality", "patterns of vision", "visual culture" may be considered as some "conception field" of modern retentive and "visual–full culture".

The research is an attempt to apply synergetic methodological approaches of visual sphere as "system triad": "visual—medial—virtual".

Methodological basis of the dissertation is also culturological approach, whose integration resources allow to consider the phenomenon in totality of its external and internal links, combine "objective" and "subjective" approaches, for comprehension and study of visual culture, conduct the theoretical analysis of empirical research data.

The main categories generating meaning are "visuality", "activity", "communication".

In contrast to the works of the predecessors, the dissertation treats morphogenesis of the visual and visual art as a dynamic holistic phenomenon of the turn of the 21 century which proves the idea of self-

organization and polyonthology of the system structuring in non-stable environment.

It is argued, that cardinal change in form genesis (hybridization and conceptualization of the visual form) lead to both "dispersion" and creation of "visual thinking" and the "visual thinking" absorbed actionism, project way of thinking and non-canonical plastic thinking and new technical types and subtypes (photographic, cinematographic, TV and video thinking).

For the first time visual art is treated as a new format of morphological structure of the visual field in which the whole "vision thesaurus" (ways of vision) is being realized. The usage of this "vision thesaurus" helps to draw from everyday culture the resources the visual archive of the mankind is impossible to imagine.

The dissertation argues that the new conditions in modern visual culture are dependence on situation and incarnation. Dependence on situation on the pracsis level means the usage of certain strategies of artistic "I-projecting" and incarnation enables modern artists to use a plethora of forms of representation of their works. A multitude of combinations of these visual forms can be considered as versions of an artistic project.

Actualization of such artistic project as specific art-practice is a way of creating of the individual artistic space that has its inner and outer frontiers. Every time going beyond these frontiers a modern artist establishes a new "I-frontier" of the individual dimension of the visual art. But in order to be institutionalized artists have to go in for a cross-cultural dialogue, a particular form of modern artistic communication which enables artists to make their new projects a heritage of mass visual culture.

Overcoming postmodern "dispersion" and chaos visual art is beginning to build "horizontal" lines in morphogenesis that finally enables the morphological model of the visual to become stable.

Key words: ***visuality, visual art, visual culture, "patterns of vision", "vision thesaurus", theoretical model of the morphology of visual sphere, art-practice, cross-cultural dialogue, art project.***