

The main directions of improvement of mechanisms of state management of social development of contemporary Ukraine.

Keywords: *government, social development, management of social development.*

УДК 7.04.17

О.А. Пушонкова

ВІЗУАЛЬНА ГАРМОНІЯ ЯК ТИП ХУДОЖНЬОГО МОДЕЛЮВАННЯ СВІТУ

Актуалізовано проблему зміни характеристик формування та передачі візуальної інформації у просторі сучасної культури, становлення візуальної мови з точки зору художнього моделювання світу. Досліджено моделі візуально-гармонійної цілісності у взаємовпливі формальних та змістовних ознак художніх образів. Виявлено суперечливість сучасних підходів щодо нового типу візуальності та окреслено його провідні характеристики.

Ключові слова: *візуальна інформація, візуальна мова, художнє моделювання, пластичне мислення, гармонія, онтологія бачення.*

Візуальна інформація супроводжує нас протягом життя. Окрім зорових універсалій ми маємо справу з культурно-історичними особливостями бачення, які дозволяють нам безпомилково відрізняти, наприклад, Стародавній Єгипет від Середньовіччя. Тоді ми говоримо вже про рівень присутності людини у візуальній інформації, як про «візуальне знання» та «візуальну мову». Для людини історично будь-яка візуальна інформація виступає, перш за все, образом, який виступає невід'ємною частиною гармонійного світу. Сучасна візуальна мова є полем для неоднозначних та суперечливих інтерпретацій, від уявлення про створення нового простору комунікації до розуміння її штучного та небезпечного для ідентичності людини характеру.

У кожному культурну епоху були свої уявлення про гармонію і довершеність, як результат найбільш бажаної форми комунікації зі світом. Найбільш повно вони представлені у мистецтві. В інформаційну добу актуальності набуває дослідження характеристик сучасного типу візуально-гармонійної цілісності, що має прояв у сучасній культурі з її простором повсякденності.

Метою статті є дослідження історичних відмінностей стратегій побудови візуальної гармонії у єдності формальних та змістовних ознак, виявлення суперечності сучасних підходів щодо нового типу гармонійно-

візуальної цілісності.

Вивченню проблеми динаміки історичних форм візуальної репрезентації присвячено низку праць Ю. Легенького, В. Жуковського, В. Арсланова, Д. Півоварова, В. Розіна, В. Бранського, А. Павленка, М. Ямпольського та ін.

Специфіку сучасного типу візуальної культури досліджено у працях вітчизняних дослідників Т. Орлової, В. Панченко, В. Личковаха, Г. Меднікової, С. Кримського, та зарубіжних – М. Маклюєна, Ж. Бодрійяра, П. Вірільо.

Дані психології візуального сприйняття активно інтерпретовано в дослідженнях П. Родькіна, В. Семкіна, С. Серова, О. Шила, Р. Арнхейма.

Надзвичайно цінні й важливі дослідження теоретичних передумов авангардистських форм візуальної репрезентації демонструють праці відомих філософів, естетиків і мистецтвознавців А. Бергсона, Г. Вольфліна, А. Гільдебранда, М. Дворжака, Г. Зедльмайра, Е. Кассіра, Г. Кашніца, С. Лангер, Е. Панофського, А. Рігля, К. Фідлера, А. Шмарзова, Д. Прециозі.

Варто згадати, що логоцентризм, або культура раціонального бачення налічує кілька століть, а становлення людини здавна йшло через візуалізацію. Достовірність видимого сьогодні залишається прерогативою класики і реалістичного методу. У XX ст. ініціація нової багаторівневої естетики сприяє поступовій трансформації фундаментального принципу відображення. Візуальна недостовірність стає основою «культури симулякрів» (Ж. Бодрійяр), «суспільства спектаклю» (Г. Дебор), «імперії ефемерного» (Ж. Ліповецьки) тощо.

Візуальна гармонія є первинним принципом мистецтва, єдиним для усіх епох, самих різних художніх стилів і на усіх етапах художнього розвитку. В. Розін зазначає, що «з культурологічної точки зору живопис є однією з провідних візуальних систем, і, отже, можна припустити, що в ній певним чином заломлюються загальні характеристики художнього бачення даної культури» [1, 131]. На думку В. Бранського, у будь-якому напрямі живопису задовольняється *закон гармонії образу* (від реалізму епохи Відродження до абстракціонізму). Він розглядає зв'язок змісту і форми на основі домінуючого естетичного ідеалу через основні стильові тенденції в історії живопису. Перетворення об'єктивної реальності у відповідності з нормативами ідеалу є безпосереднім втіленням цінності.

Так, *ренесансна гармонія* є гармонією божественної сутності людської душі у єдності з вищими проявами божественного начала у природі. Ірраціональні і містичні ідеї і почуття у *ман'єризмі* виражаються у деформаціях пропорцій, перспективи, світлотіні, колориту, але «виразна сумбурність» яких задовольняє закону гармонії образу, тобто єдності

контрасту і рівноваги його елементів. Культ руху і боротьби у *бароко* виражається у динаміці елементів, атектонічній композиції, асиметричності, незавершеності. Культ порядку і героїчного спокою у *класицизмі* проявляється у скульптурності елементів, жорстких канонах, гармонії контрасту з рівновагою композиції. У *романтизмі* культ невизначеності, хаотичності і безконечності простору і часу виражається у перевазі живописного начала над лінійним, складній системі кольорів, розімкнутості, незавершеності. Як і для бароко, романтизмові властиві менш жорсткі вимоги до гармонії. Простота, безпосередність, правдоподібність і життєвість *реалізму* є вираженням збігу художнього простору з простором людського сприйняття.

Пріоритет у *символізмі* фантазії над реальністю, умовність простору і часу виражається у стилізації малюнка і форми або їхній розмитості, безтілесності, декоративному характері композиції, стильових контрастах. Культ руху у його дискретному розгортанні, відмова від закономірностей і фіксація на випадковому *імпресіоністів* створюють «мимолітну гармонію». Увага *експресіонізму* до духовних страждань «деформує предметність з метою «виразити невиразне», що робить уявну реальність майже дотичною» [2, 405]. В експресіонізмі з'являється новий вид гармонії – конвульсивна, що розходиться з самими основами гармонії.

У *сюрреалізмі* ірраціоналізація атрибутів реальності – простору, часу, руху, спокою виражається у різноманітних дисформаціях, порушеннях звичних зв'язків між предметами, дезорганізації простору, чим досягається ефект семантичного розпаду. В *абстракціонізмі* вивчення безпредметних явищ підкоряється «принципу внутрішньої необхідності», який передає емоційне ставлення художника до духовних енергій Космосу, що досягаються «внутрішнім оком» за допомогою автономної взаємодії лінії, форм і кольору. Так, закон специфічної абстрактної гармонії П. Модріана доводить, що «враження від художнього образу визначається не сюжетом образу самого по собі (як це здавалося раніше), а тією гармонією, яка пов'язана з цим сюжетом» [2, 454].

Закон гармонії образу перестає діяти у *поп-артистських, концептуальних* напрямках, позбавлених образності, тому цілком закономірно, що В. Бранським у контексті досліджуваної проблеми вони не розглядаються взагалі.

Наскільки пов'язано зникнення духовної безпосередності зв'язку Людини зі Світом зі зникненням «аури» твору мистецтва (В.Беньямін) та «істинної середини» (Г.Зедльмайр)? Що взагалі визначає збереження духовної безпосередності?

Мистецтвознавець Я. Пастернак зазначає, як сьогодні важко дається

«збирання розпиленої духовності при відносно слабкій духовній статистиці» [3, 69]. Г.Зедльмайр впевнений, що «усюди частини стають важливіші за ціле, периферія – важливішою за центр»[4, 158]. У сучасному технізованому світі сама дійсність є далекою від «серединного стану буття», на основі якого виникає класика, «труднощі, пов'язані зі складністю безпосередньо-чуттєвого вираження смислу руйнуюче діють на мистецтво» [4, 321]. Все важче стає в умовах дискретного сприйняття фрагментарного світу «розпаковувати видимості»(С. Кубанов). Усічена свідомість будує відповідну цивілізацію, де не залишається місця цілісній людині.

Постмодерністські теорії (Ж. Бодрійяр, Ф. Гваттарі, Ж. Делез, Ж. Дерріда, У. Еко, Ж.-Ф. Ліотар та ін.) поривають з класичним розумінням гармонії як організованості Всесвіту, Космосу, що протистоїть Хаосу. В європейській естетиці гармонія виражає зв'язок зовнішньо альтернативних начал, що складає холістський ідеал прекрасного.

В «новій реальності» вже не діють логічні закони суперечностей, сам принцип опозиції втрачає сенс. Парадигмою постмодернізму стає «деконструкція» (демонтаж «сенсового центру» та бінарних опозицій) як своєрідна конструкція. Змінюється організуючий принцип структури. Класичний Логос, за висловом Ж. Дерріди, «приховує гру», тому сама структура, маючи принципово ігровий характер, самознищується. Сьогодні, за висловом У. Еко, «будь-яке дослідження структур комунікації виявляє не якусь структуру, що міститься у глибині, а відсутність структури, локус безперестанної «гри»»[5, 23].

Центральною колізією стає пошук нових форм візуального мислення в умовах онтологічної (соціальний і соціоприродний хаос) і екзистенційної (розщеплена свідомість) дисгармонії. Виникає запитання: чи виникають ознаки нової цілісності у світі, фрагменти якого вже не поєднуються механічно, але загубили здатність органічного поєднання?

Більше двох тисячоліть домінувала грецька модель закритості, лінійності, граничності. Для Евкліда лінія – межа, те, що має один вимір, для Арістотеля точка – початок лінії, для японських майстрів – «стислий всесвіт» (лінія не розділяє, а поєднує). Звідсисхильність до закругленості, до згорнення, до центру, і немає того, що б не мало свого центру, своєї Душі. У європейській філософії уявлення про «стислий всесвіт» має основою віртуальну філософію з часів схоластики у творах Ф. Аквінського, М. Кузанського, у яких розглядається проблема актуального і потенційного. Актуально існує лише теперішнє, актуальну безконечність схоплює лише зір. У безконечності частина стає рівною цілому. В епоху Відродження безконечність означає невимірне і незлічиму багатство реальності. Для

фіксування безконечності до даних органів чуття додається діяльність мислення. В ідеалістичних системах і постпозитивізмі заперечується онтологічний статус безконечності (континуальності), тобто вона пов'язується лише з мисленням.

У лінійній перспективі фокусування в одній точці викликає могутній динамічний ефект стискання у третьому вимірі, поєднання ліній, які ніколи не сходяться у реальності. У картинах китайських художників безконечність простору виступає усередині картини як кінцева мета зорової лінії, яка для ока залишається недосяжною. У імпресіоністів «межі картини вказують лише на кінець композиції, але не на кінець зображеного простору» [6, 230].

Отже, центр твору у незавершених формах і формах, що знаходяться у процесі становлення, не є даним, – його тепер треба віднайти. Але прагнення відтворити реальність через наслідування – не просто бажання привести зображення у відповідність із зоровим сприйняттям. Мета – зіткнення опозицій (добро - зло, чесність - облудність), взаємодія і взаємоперехід опозицій, які переростають у конфлікт.

Справедливою є думка В. Арсланова, що у класиці «тільки через кінцеве відкриваються ворота у безконечне...» [7, 584]. Актуальна безконечність не може бути схоплена методами природничих наук, її розуміння відкривається лише діалектичному методу, здатному осмислити реальність з точки зору безконечності, сприймати її як ціле, що є внутрішньою специфічною особливістю мистецтва. Саме тоді природа зору слугує досягненню духовних завдань.

Сутність образності полягає в можливості не просто представлення іншого через певну форму, але й вираженні, тобто безпосередньому представленні цього іншого через ідеальний образ, в якому виражається його смисл. Твір мистецтва принципово не є явищем, його смисл, це завжди смисл про «інше». Так, зазначає М. Мамардашвілі, картина Сезанна (натюрморт з яблуками) не про яблука, а ця картина «яблуками про щось, тобто виявлення за посередництвом яблук якихось можливостей нашого зору, які тепер виходять від яблук та їх сприйняттям в нас розповсюджуються» [8, 68].

Чи не може класична точка зору також потребувати розширення, знаходження вірних пропорцій, співвідношень, зв'язків між мороком і світлом, гармонією і хаосом, обмеженістю і безконечністю, які мають однакову реальність?

Сьогодні відбувається перевідкриття простору як конкретної комунікативної форми існування твору мистецтва. Якщо для модернізму було характерним «очасовлення простору», то для постмодернізму – «опросторовлення часу». Постмодернізм, розбиваючи попередню цілісність витворів мистецтва на фрагменти, створює нову цілісність на принципово

іншій плюралістичній основі. Постмодерністські твори будуються на легковгадуваних і на маловідомих цитатах культури – фрагментах витворів А. Матісса, П. Пікассо, П. Гогена, Ж. Енгра, Л. Кранаха і врешті-решт фрагментах «реального», написаного ніби з натури.

Принциповапо застильність, еkleктика, фрагментарність постмодернізму призводить до такого бачення світу, яке дає змогу піднятися над повсякденними фактами реальності і досягнути цілісність Всесвіту. Час «тут і тепер» легко й симультанно поєднує у єдине ціле мови і образи культурних систем, відділених одна від одної тисячоліттями, утворюючи *поліфонічну гармонію* візуального і смислового.

Світ традиційного живопису поєднується з новими зображувальними технологіями, в результаті чого художній образ стає рухливим і мінливим, як, наприклад, в роботах у жанрі мультиплікаційного колажу. В результаті коректується традиційне уявлення про візуальне мистецтво, як про щось статичне. Виникає додатковий вимір – час.

Сучасна «пластична драматургія» демонструє непередбачувану поведінку об'єкта. Сьогодні глядач має змогу керувати своєю подорожжю по віртуальному простору живописних садів, наповнених штучними органічними формами, або здувати з екрану біле насіння кульбаби (М. Брет). На відміну від праці художника з матеріальними об'єктами, використання комп'ютера дає можливість наблизитись до усвідомлення самої сутності творчого процесу.

Символ - метафора одухотворення простору в образі шаблів сходин для зв'язності внутрішнього досвіду сприйняття людини епохи Пост-культури не підходить. Ближчим є образ Шляху, Дао, Серединності, як благодійної можливості нескінченних суб'єктивних варіацій. Це простір можливих шляхів, знаходження нових смислів. Тому експериментування з нечуваними, суперечливими формами є також свідченням роботи Духу. Сам контекст передбачає множинність і неоднозначність шляхів перевідкриття простору і часу. Елементарна форма, представлена у широкому контексті, може бути розчиненою у тотальностісвіту. Згорнення контексту може привести до їїатомарногосмыслу.

Згадаймо символ гармонії Геракліта, як співпадання одночасових подій, речей, предметів, елементів, коли виникає розуміння кожної речі на зразок ліри або лука зі стрілами, гармонії, що струменить в різні сторони. Але цю найчарівнішу гармонію можна розуміти і в часі, коли погоджуються між собою різночасові події і коли, отже, виникає певний ритм подій, зокрема, як гераклітівська вічна космічна періодика. Для Геракліта зустрічний рух виступає як «прихована гармонія» лука й ліри, яку не можна побачити очима як скульптурні або музичні гармонії. Її досягає Розум – Нус, що проникає у

суть світу, є не просто знанням, а знанням Єдиного.

Східні вчення беруть за основу поступову фазову гармонізацію двох сторін Єдиного. Протилежності не стикаються, а взаємодіють і чергуються усередині Цілого. Так, особливістю японського мистецтва є те, що художник і світ єдині, а акт створення і акт сприйняття рівні.

Японська гармонія рухлива, нестійка, але створює «стійкість процесу, в якому все самостворюється, в прагненні до свободи самозавершується» [9, 284].

Цілісність ніяк не сума частин, досягається не зовнішнім поєднанням, а внутрішнім сполученням, здатністю сущого до серцевого відклику, резонансу. Це – тип зустрічноруху – одне в усьому і усе в одному. Абсолют має потребу як в обмеженості, так і у випадковості, виступає глибинною сутністю зображального, тому мова йде не про руйнування форми, а про її видозміну.

Факт дискретного сприйняття навколишнього світу людиною дозволяє припустити, що око прагне комфортного стану – стану зупинки, «зачіпки» за об'єкт, прагне естетичного ідеалу, який існує як фіксований. Але «застигле» око не бачить, йому властивий рух, інакше об'єкт не буде «схоплений» зором. В міру просування углибинні шари образу відбувається все більше очищення останнього від матеріальних нашарувань і наближення до сталої Сутності - Абсолюту, який не зображується, а переживається.

Розгляд модуляцій чуттєвості з боку творчої здатності передбачає акцентування уваги на її процесуальності. Часовість виступає як наявність досвіду минулого у сучасному, екзистенційних колізій власних зусиль життя, а також орієнтації на майбутнє, як відповідальність за збереження ситуації вибору власного досвіду (М. Бахтін, М. Мамардашвілі).

В. Бичков, визначаючи естетику як науку духовного гедонізму, вважає її метою осягнення глобальної Гармонії людини з Універсумом, що «у традиційному сенсі є таким принципом організації системи або структури, при якому реалізується оптимальна відповідність усіх елементів один одному і кожного цілому» [10, 526]. Глобальна Гармонія є метафізичним принципом естетичного, яка лежить в її основі, втіленням тотальності, цілісності, як основи повноти буття. Ми є свідками, що наука і філософія переходять від більш примітивного, атомарного мислення, яке витлумачує природні явища, виходячи з взаємовідносин між постійними елементами, до уявлення про інтегрований процес у цілому. Саме процесуальністю свого існування, своєю часовістю і історичністю будь-яке конкретне явище стає залученням до Універсуму і репрезентацією його.

Особливістю динаміки сучасної візуальної моделі стає те, що у поліфонічній гармонії візуального і смислового ціле розвивається швидше

частин, що його складають (згадаймо східні образи «ритмів життя» світу, чергування Ін-Ян). Гармонізована усередині себе людина вбудовує особистісне буття у систему Універсуму. Це шлях боротьби і подолання протилежностей. Будь-яке розділення протиприродне, а зупинка є порушенням природи Цілого. Статика і динаміка утворюють єдність рухливої рівноваги і є необхідними, як у зорі необхідні фіксація і рух. Візуальна гармонія поєднує візуальну і смислову динаміку, актуальне (стиск, згорнення) і потенційне (розгортання, яке сьогодні стає видимим), буття і становлення. Виникає динамічний гештальт як «рухлива рівновага», як духовна тотальність і функціональна система, в якій світ відкривається нами, але одночасно світ відкривається нам. Цей неперервний процес фіксується у візуальних моделях: ціле є рівним сумі частин; ціле є більшим суми частин; ціле є якісно іншим, ніж сума частин; ціле у процесі формування видозмінює частини.

Наприкінці ХХ - на початку ХХІ століття нова візуальність потрапляє в новий контекст – повсякденність. Відбувається дизайнізація мистецтва. Сам дизайн стає видом мистецтва, зникають межі між дійсністю та мистецтвом. На думку М. Маклюєна в сучасній аудіовізуальній культурі відновлюється сенсорний баланс та народжується новий тип візуальності. Тілесно-приватний простір окупований екранною візуальністю, відбувається її експансія в публічне життя міських просторів, що стереотипізує готовність людини до сприйняття спрощених та площинних образів, які не потребують осмислення та інтерпретації. Наслідком нової форми візуалізації виступає спрощення інформації, що транслюється, перетворення її основного масиву у невербалізований недискурсивний вид, змушуючи психіку людини, як показав ще Г. Маркузе, працювати не в режимі осмисленого сприйняття, а в режимі імпульсивного реагування.

Звернення до народного дизайну примітивізму, «треш-дизайну», стихійності графіті – відновлює всі ті елементи спонтанності (свободи самовираження, самоформування культури) які створюють нову постмодерністську топографіку, наближуються до додизайнерської, дотипографічної епохи інкунабул і рукописної книги.

Комерційні контексти буття дизайну викликають до життя активне засвоєння низової естетики масової споживацької культури і мають в своїй основі маніпулятивні технології. У професійних рамках ця мова служить ідентифікації (можливо в ігровому режимі) відповідних споживацьких моделей значень і смислів.

Цифрові технології – не просто засоби зв'язку, а засоби встановлення та підтримки неперервного поєднання контакту, «тобто засоби утворення суцільного віртуального середовища – де важливою є сама співпричетність,

підключеність до неї. Можливість отримання інформації важливіше, ніж сама інформація. У цьому контексті графічний дизайн – не візуальна комунікація, а віртуальне з'єднання, контакт, що створює сіть, середовище.

Media – місце встановлення значень, тобто не комунікація, а смислоутворення. Суть media-дизайну – допомога в отриманні доступу до нерозкритого потенціалу, що дає можливість розвитку.

Твори графічного дизайну – не джерела інформації, а духовні резонатори, мають онтологічне значення, надаючи життя речам і явищам, вкорінюючи їх у культурі.

Саме з цієї причини відбувається зближення стратегій арт-терапії та сучасного мистецтва. Так візуальність потрапляє у проблемне поле осмисленого сприйняття та візуального мислення.

Ю.Соболев вважає, що у теперішній час не існує суттєвих водорозділів меж які б відділяли наукові психотерапевтичні методи від стратегій мистецтва. Їх мови не уособлені одна від одної. <...>арт-терапія могла б широко використовувати стратегії сучасного мистецтва. І навпаки, інтуїтивно чи усвідомлено, але багато прийомів арт-терапії використовуються зараз художниками» [11, 132].

Так, Сергій Серов, професійний дизайнер – дослідник типів художнього моделювання світу у різних естетичних парадигмах, вважає основним законом формоутворення у постмодернізмі «пріоритет фона над формою, візуального контексту над візуальним текстом». Рівень композиційної складності дозволяє не зчитувати повідомлення, а «включати емоційне сприйняття», при цьому зчитувати не текст, а контекст.

Ю.Соболев, як арт-терапевт вважає, що мистецтво постмодернізму не виділяє фігуру з фону, «воно залишає це на долю глядача, який висуває то одну, то іншу версію з приводу того, що тут є фігурою, а що фоном» [11, 54]. Арт-терапія дає можливість переглянути роль сучасного арт-куратора.

Центр ваги переноситься з монологічної фігури дизайнера-деміурга на сумісну творчість зі «споживачами» дизайнерської продукції.

Художник і куратор виходять з імперативної позиції і «прагнуть не стільки оцінювати світ з позицій певної системи поглядів, скільки звертаються до моделювання реальних життєвих процесів і отримання досвіду психологічних змін і освоєння нових ролей і моделей поведінки» [11, 132].

Сьогодні люди у своїй повсякденній поведінці та у мистецькій практиці орієнтуються не стільки на речі, скільки на образи речей, людей та подій. Як пише П.Віріліо у книзі «Машина зору» «війна зображень та звуків підміняє собою війну об'єктів та речей» [12, 126]. Штучно створені образи сьогодні формують та нормалізують гендерні, етнічні, політичні ролі, соціальні

відносини, природні бажання, поняття успіху тощо.

Візуальність сьогодні розуміється не стільки як фрагмент сукупного тексту культури, скільки специфічний спосіб виробництва значень. Створення візуальних образів можна вважати необхідною формою презентації знання. Візуальні образи належать не до текстової очевидності, а є текстом який може бути прочитаний (М.Маклюен) [13].

Вміння раціонально реконструювати мову «образу» і зрозуміти норми його відтворення в соціальній взаємодії стає вкрай необхідним саме у дизайнерській практиці. Привабливість графічного дизайну стає значимим ресурсом у боротьбі за увагу публіки, що потребує вдосконалення професійної компетентності творців візуальних медіа-ресурсів.

На що необхідно звернути увагу. При вивченні візуального, змінними виступають поряд з візуальними знаками та образами також соціальні уявлення людей (або за А. Шюц «соціальні конвенції»), що втілені у цих образах, а також зміни у режимі зору людини конкретної епохи.

Говорячи про своєрідність сучасних форм візуальної комунікації варто зазначити, що простір інформаційного суспільства створює комплексний вплив на чуттєвий світ людини у її повсякденних практиках.

Р. Барт ще у середині XX століття помітив потужний міфотворчий потенціал візуальної образності, що визначало її впливовість та сугестивність. Тотальна візуалізація Пост-культури (В. Бичков) спричинила появу нових теорій. Так, відомий дослідник екранної культури, Р.Вільямс почав розглядати повідомлення вже не як дискретну структуру, а як потік, що містить у собі інші потоки, ми часто так і говоримо «потоки інформації». Надмір інформації, продукування якої випереджає створення внутрішніх образів людей витісняє здатність до самостійного їх конструювання та залишає лише право на бажання, пошук, вибір та емоційну реакцію. З одного боку відбувається міфологізація об'єктів презентації, з іншого, все частіше говориться про симуляційний характер цих презентацій.

Ж. Бодрійяр, говорячи про вплив на людину сучасних аудіовізуальних медіа говорить, що вони «нетранзитивні та антикомунікативні...» [14, 76]. Він розглядає сучасні мас-медіа як уніфікатор соціальної участі. Отже, розвиток медіа-ресурсів він не сприймає як демократизуючий і гуманізуючий фактор соціального існування. Проблема «змісту» мас-медіальних послань не є в такий спосіб «технічною», оскільки ідеологія мас-медіа (якщо про таку узагалі можна говорити) розміщена на рівні форми [14].

Чи можливим є створення «рамочних» умов, які управляють способами зображення на рівні форми та змісту? Чи є сенс говорити про так звану візуальну гуманізацію сьогодні? Нова форма візуальної гармонії пов'язується сьогодні з поняття візуальної гуманізації. Термін «візуальна гуманізація»

пов'язується дослідником П. Родькіним з проблематикою візуального мислення, яке має прояв як у художніх, так і у технічних видах діяльності та естетико-технологічних способах формоутворення. Розщеплення перцепції і концепції у візуальному мисленні, оптичного і дотичного у зорі стають реальністю, що пов'язано зі зникненням духовних констант, тобто пафосу Цілого, тотожності реального і ідеального та призводить до актуалізації екзистенційної ролі бачення. Саме цей аспект хотілося б підкреслити у розумінні візуальної гуманізації.

Перетворення суспільства на промислове, а потім на інформаційне змінює докорінно стосунки людини з річчю, роблячи річ комунікаційним інструментом, знаком, фетишем. Нова візуальна гуманізація, що пов'язана з цифровими технологіями, опредметнює суб'єкт та візуалізує мислення. Комунікація змінюється і внутрішньо і зовнішньо. Текстуальне розуміння смислу заступає місце візуально активному його розумінню. Зміщення уваги з текстуальної реальності на комунікаційну пов'язано, насамперед, з появою сучасного комунікативного мистецтва з його динамізмом, еkleктицизмом, квазі-канонами, інтерактивністю і руйнуванням сфери ідеального.

У XX ст. культура уявизамінюється діяльністю конструювання. Криза достовірності пов'язана з тим, що для людини стає більш актуальним не бачити і переживати, а конструювати бажане. Сьогодні ми можемо говорити про формування нової стратегії – пошук бажаного – усі форми вже існують. Так, у змістовних елементах соціального плаката, присвяченого проблемам СНІДу та наркоманії раніше домінували страхітливі образи людини на порозі смерті, статистичні дані наслідків хвороб тощо. Сьогодні мають домінувати образи, що підкріплюють позитивну мотивацію, бажання обрати здоровий спосіб життя, адекватні образи чоловічого та жіночого, цінності небайдужості та допомоги ближньому – тобто формування стилю позитивного мислення.

Висновки. Сьогодні візуальна комунікація спрямована не на трансляцію смислів, а на діалог, у якому відбувається пошук бажаного. Апеляція до задоволення є важливою системоутворюючою установкою «суспільства споживання». Це обумовлює як розвиток видовищної індустрії так і організацію життєвого простору людини. Культурні артефакти в суспільстві споживання будуються на гедоністичній установці: зробити оточуюче середовище максимально зручним для використання, а також зачепити сферу бажань людини. Погляд на візуальну гармонію, як на поступове ускладнення і розширення її смислового змісту з імпліцитним збереженням її попередніх форм є доцільним у розумінні трансформації візуальності у сучасній культурі.

Нова онтологія передбачає вихід за межі класичного розуміння

гармонії, що пов'язана із відображенням дійсності у зримих формах. Коли картина світу втрачає наочний характер, зміст мистецтва може відноситись переважно до ціннісного світу людини, яка володіє культурно-історичною оптикою. Можливо так ми зможемо запобігти як панування семіотики і «лінгвістичного імперіалізму», так і гаптичної процесуальності, і відтворити «духовне око», як ознаку цілісності і повноти переживання Світу.

Список використаних джерел

1. Розин В.М. Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир. – М.: Эдиториал УРСС, 1996. – 224с.
2. Бранский В. П. Искусство и философия. Роль философии в формировании и восприятии художественных произведений на примере истории живописи. – Калининград: Янтарный сказ, 1999. – 704 с.
3. Пастернак Я.П. Поэтика пластического изображения. – К., 1991. – 155 с.
4. Зедльмайр Г. Искусство и истина. Теория и метод истории искусства / Ю.Н.Попов (пер. с нем.) – СПб.: Аxioma, 2000. – 272 с.
5. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – ТОО ТК „Петрополис”, 1998. – 432 с.
6. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Сокр. пер. с англ. В.Н.Самохина. Общ. ред. и вступ. статья В.П.Шестакова. – М.: Прогресс, 1974. – 392 с.
7. Арсланов В. Г. История западного искусствознания XX века. – М.: Академический Проект, 2003. – 768 с. – („Gaudeamus”).
8. Мамардашвили М.К. Классический и неклассический идеалы рациональности. – Тбилиси, 1984. – 80 с.
9. Аршинов В. И., Буданов В. Г. Когнитивные основания синергетики // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – С. 67–108.
10. Бычков В.В. Эстетика. – М.: Гардарики, 2005. – 556 с.
11. Копытин А. И. Арт-терапия в эпоху постмодерна. Санкт-Петербург: Издательство «Речь» & «Семантика-С», 2002. – 224 с.
12. Вирильо П. Машина зрения / Поль Вирильо; пер. с фр. А.В. Шестакова под ред. В.Ю. Быстрова. – СПб.: Наука, 2004. – 140 с.
13. Маклюэн Г. М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева; Закл. ст. М. Вавилова. – М.; Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. – 464 с.
14. Бодрийяр Ж. Реквием по масс-медиа // Поэтика и политика: альманах Российско-французского центра социологии и философии института социологии РАН, – М.: Институт экспериментальной социологии, 1999. – С. 193 – 227.
15. Родькин П.Е. Новое визуальное восприятие. Современное визуальное

искусство в условиях нового перцептуального вызова. – М. : Юность, 2003. – 316 с.

Актуализирована проблема изменения характеристик формирования и передачи визуальной информации в пространстве современной культуры, становления визуального языка с точки зрения художественного моделирования мира. Исследованы модели визуально-гармонической целостности во взаимосвязи формальных и содержательных характеристик художественных образов.

Выявлена противоречивость современных подходов относительно нового типа визуальности и обозначены его ведущие характеристики.

Ключевые слова: *визуальная информация, визуальный язык, художественное моделирование, пластическое мышление, гармония, онтология видения.*

Updates the problem of changing characteristics of forming and transmission of visual information in the modern culture area, and forming of visual language from the point of art modeling of the world. It researches the models of visually harmonious integrity in connection with formal and content characteristics of art image. A contradiction between modern approaches towards new visibility type is revealed, and its main characteristics are stated.

Keywords: *visual information, visual language, art modeling, plastic thinking, harmony, ontology of vision.*

УДК 130.2:008 :314/316

С.І. Коляда

ДІАЛогова комунікація як індикатор культурного розвитку суспільства

Акцентується увага на необхідності створення інтегрованого уявлення про діалогову комунікацію, що слугуватиме концептуальною основою комунікаційного процесу, підкреслюється культуроутворююча роль діалогової комунікації, її координуюча функція щодо соціальної інтеграції в контексті сучасності.

Ключові слова: *комунікація, діалог, процес соціокультурної взаємодії.*

У науковій літературі широко використовуються поняття “діалог”, “комунікація” і, зокрема, «діалогова комунікація». Але теоретична проробка останнього, з'ясування пояснювальних можливостей, які пов'язані з цією категорією, та аналіз за її допомогою структурних одиниць культури майже відсутня.