

## ТЕРМІНОЛОГІЧНІ ІГРИ ЩОДО ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

Домінування візуальної культури після Другої світової війни уже ніким не ставиться під сумнів. Ці зміни в культурній парадигмі давно стали об'єктом науково-мистецтвознавчого дискурсу. Дефіцит в аналітичних студіях щодо таких змін був заміщений спочатку нечисленними, а потім масштабнішими критично-рефлексивними публікаціями. Утім, деякі аспекти цієї проблематики залишалися поза увагою мистецтвознавців-дослідників. Серед них, на нашу думку, одним з основних є узгодження термінологічного апарату цієї предметної сфери.

Джерельною базою для написання статті стали мистецтвознавчі праці, як критичні, так і аналітичні, у яких розглядалися проблеми термінологічного порядку. Публікації В. Бичкова, Н. Маньковської, Г. Склярєнко, В. Скуратівського, В. Сидоренка та інших [8; 10; 2; 6] розглядали як актуальність формування сучасної термінологічної мистецтвознавчої системи в цілому, так і необхідність узгодження окремих предметних сфер з їх спеціальною терміносистемою зі світовим термінологічним апаратом. Можна констатувати, що перші кроки у цьому напрямку вже робляться, але й досі існує деяка плутанина, така собі «термінологічна гра», що викликана як об'єктивними, так і суб'єктивними факторами. На жаль, донині відсутні комплексні дослідження означених аспектів, що ускладнює теоретичне осмислення стану сучасного візуального мистецтва. Наша спроба термінологічного аналізу проблем розвитку візуального мистецтва передбачає актуалізацію цього питання в сучасному науково-мистецтвознавчому дискурсі.

Предметом нашого розгляду є процес формування термінологічної системи візуального мистецтва. Метою – дослідження протиріч формування цієї термінологічної системи. Ми прагнемо на основі системного аналізу виявити етимологію понять «візуальне», «зображення», проаналізувати основні дослідницькі підходи до формування термінологічної системи, виявити та критично оцінити сутність наявних у мистецтвознавчій літературі розбіжностей щодо розуміння понять «візуальне мистецтво», «медіа мистецтво» тощо.

Поняття «візуальне» напряму пов'язане з одним із головних людських органів почуттів – очима. Самі ж очі, які завжди вважались символічним дзеркалом людської душі, є найціннішим та найуразливішим інструментом людської свідомості. «Око» – петля; отвір; бездонна глибина життя. «Окань» – той, хто має великі очі. Похідними від слова «око» є вирази «наосліп», «сліпота», «заочі», «наочний», «наочність», «унаочнити» [5, с. 170–171]. У латинському варіанті «око» – «oculus». «Погляд» з латини – «oculi», «acres». Значеннями латинського слова «зір» є світло, світло та краса, перлина [9, с. 448–449]. Оку притаманна здатність бачити. Вирази «про людське око» (для порядку, заради пристойності), «закривати очі» (померти), «лихе око» (приносити нещастя) фіксують величезне значення очей для людини [4, с. 666]. Термін «візуальний» є похідним від англійського «vision» – «зір», «бачення», «погляд». Погляд або бачення – реальна дія очей. Погляд у людській культурі є дією з яскраво вираженою емоційною складовою, оскільки саме через очі людина отримує 85 % інформації про оточуючу її реальність. Бачення, тобто здатність бачити, сприймати зором, спостерігати тлумачиться також як мати особисту зустріч, добре розуміти [5, с. 39]. Бачення зіставляють з видінням (лат. visio – видіння), тобто – це те, що споглядають, спостерігають.

Похідними від терміну «vision» є терміни «visionary» – «уявний», «фантастичний», «схильний до галюцинацій» та «visional» – «зоровий» та «уявний». Отже, етимологія поняття «візуальна» або «візуальний» вказує на деяку містичну (фантастичну), ірраціональну якість очей або їх дії – погляду. Симптоматична, наприклад, поява цілого літературного жанру у середньовіччі, де сюжет розбудовувався на пригодах «благодійного» персонажа, котрий переживав уві сні насправді «чудесну» подію – видіння. Видіння як жанр літератури також тлумачиться як розповідь про події у «потойбічному світі» [7, с. 92].

Конотованим з поняттям «бачення» є поняття «зображення». Етимологія поняття «зображення» пов'язана з поняттям «образ», «лик». «Зображення» – процес творення образу (в сучасному розумінні, перш за все, пластичного образу). При цьому етимологія зазначених понять вказує на конкретні джерела творення образів. Якщо видовище – це образ соціально-значущої поведінки, а джерелом відтворення цієї поведінки є людина, тобто джерело є антропоморфним, то зображення – це відтворення будь-якого об'єкта пластичними засобами, тобто джерела зображення можуть бути не тільки антропоморфними.

Категорія «візуальне» була присутня вже у платонівській естетиці, і її історична обумовленість ніколи не ставилася під сумнів. Архаїчне трактування «візуального», тобто того, що можна досягнути поглядом або побачити, спиралась на тезу, що візуальне репрезентує дійсність з однієї точки погляду. І сприйняття цієї дійсності спирається на природну оптичну систему – око. З появою штучних оптичних систем – посередників між оком та дійсністю – почала збагачуватись і термінологічна система мистецтвознавства. В класичному мистецтвознавстві категорія «візуального» була конотована із поняттям «художній зір» (А. Гільдебрант). Відомий німецький скульптор і теоретик мистецтва, лідер формальної школи в образотворчому мистецтві вважав, що категорія «художній зір» (або «правильний», з точки зору класицизму, зір) – це не художній зір, який відтворює, віддзеркалює зміст буття в окремому, кінцевому образі, а сприйняття, яке приведення до порядку та до спокою незалежно від цього об'єктивно існуючого змісту [3, с. 14]. «Художній зір» може бути опосередкований штучними оптичними системами і є кінцевим продуктом такої опосередкованості.

Таким чином, поступово західна гілка мистецтвознавства в поняття «видиме», «візуальне» почала вкладати більш глибокий зміст. Головною функцією візуального наприкінці XIX – на початку XX ст. стала функція проявлення, «видимості» невидимого, трансцендентного. Якщо казати радикальніше, то сфера зображального стала трактуватись як така, що має самостійну духовну цінність, що не поступається ані філософії, ані науці (Фідлер). Ця зорова духовна цінність є «не такою» стосовно інших видів духовної діяльності людини – це інший розум, не дотичний до Розуму понятійного, Розуму мислення у повному сенсі цього слова [3, с. 441–442]. Таке розуміння візуального було підкріплено появою нових художньо-мистецьких практик модернізму, а саме фотографією та кінематографом.

Модерна культурна ситуація вимагала від мистецтва нових конотацій із трансформацією форм і типів культури. Домінуючим типом культури доби модернізму поступово стає візуальна культура. І хоч саме поняття «візуальний» ще було слабо укоріненим у мистецтвознавчому дискурсі першої половини XX ст., по суті, мистецтвознавці намагались визначити якості і взаємозв'язки між явищами, в яких «візуальність» домінувала. Складність проявів нової мистецтвознавчої парадигми супроводжувалась «ломкою» мистецтвознавчих стереотипів. Модерна художня ситуація спричинила певну кризу в класичному мистецтвознавстві, враховуючи і наявність старої термінологічної системи, яка потребувала негайного оновлення. Невідповідність мистецтвознавчої термінології, її нечіткість призвела до порушення фахових контактів, до розбіжностей у тлумаченні мистецьких процесів. Уже на початку XX ст. з'являються перші мистецтвознавчі публікації, що розглядають явища модерної візуальної культури (фотографію та ранній кінематограф) як окремі види мистецтв, що створюються на площині, але не в класичному мистецькому сенсі (мозаїка, ікона, картина, офорт), а на площині екрана.

Труднощі мистецтвознавчої рефлексії щодо складних художньо-мистецьких процесів у модернізмі полягали ще й у тому, що, як на це вказує Г. Складенко, «в епоху модернізму складається поняття художнього об'єкта, яке замінює усталені «картину», «скульптуру», «графічний аркуш» і таке ін.» [10, с. 75]. В термінологічній модерністській мистецтвознавчій системі з'являється поняття «артефакт» (від лат. *ars* – ремесло, мистецтво і *factum* – зроблене), яке і використовується для визначення творів мистецтва, які виходять за усталені морфологічні межі і є продуктом трансресивних художньо-мистецьких практик. Перш за все, артефакти мали візуальне (а потім і аудіовізуальне) походження. Але відносно вживання й цього терміна точиться доволі гостра фахова дискусія: наприклад, В. Бичков у системі своєї неklasичної естетики вживає термін «артефакт» в опозиції до терміна «артфеномен». Останнім В. Бичков визначає твори авангардного мистецтва XX ст.,

які входять у поле культури, а терміном «артефакт» – будь-які твори сучасного, модерністського, мистецтва [8, с. 37–38]. Для російського дослідника артефакти є типовими експериментальними продуктами перехідного етапу культури і практично не мають духовної, естетичної або художньої цінності. Тобто не є творами мистецтва.

У свою чергу, модерністська художньо-мистецька ситуація породжує цілу низку форм художньо-мистецької діяльності, які «не вписуються» у каталог класичних мистецьких форм (колаж, асамбляж, мистецька акція, перформанс, геппенінг та ін.), але мають домінуючу візуальну складову. Такі форми теж є складовими модерністської візуальної культури, хоч формуються за іншими, новими для класичної мистецької парадигми, принципами творчості – «ready made», тобто це готові або створені на очах публіки художньо-мистецькі об'єкти.

Після Другої світової війни «візуальне» і «візуальність» перебувають у центрі уваги багатьох фахівців гуманітарної сфери. Ця обставина певною мірою пов'язана з глибокою кризою теорії зображального мистецтва, яка виникає в модерністському мистецтвознавстві. Остаточою формується поняття «візуальна культура», а її складові стають об'єктом міждисциплінарного дослідження. За визначенням Ніколаса Мірзоєффа, візуальна культура – це тип культури ХХ ст., що визначає формування (та фіксацію) візуальних подій та візуального досвіду за допомогою спеціальних технічних засобів [2]. При цьому дослідник наголошує на використанні людиною будь-яких технічних засобів, від пензля до телевізійного обладнання, за винятком природного зору. І якщо в модерністській культурі кінця ХІХ ст. починається домінування цього типу, то свого піку воно досягає у постмодерній художній ситуації. Якщо у модернізмі, за Мірзоєффим, світ починає сприйматись як текст, то після Другої світової війни, перш за все, як «картинка».

Холлі Брайсон та декілька інших дослідників розглядають візуальну культуру як «історію візуальних образів». Це визначення концентрує навколо себе цілий спектр досліджень, які стосуються історії та теорії живопису, фотографії, кінематографа, а потім і телебачення. Після Другої світової війни з'являється також визначення «візуальне мистецтво», або «Op-art» (від англ. «optic», «optical» – оптичний), що має на увазі мистецький напрямок неоконструктивізму, орієнтований на моделювання простору (об'єму) та руху нетрадиційними для мистецтва засобами, які передбачали відмову від традиційних прийомів живопису, графіки та пластики. Розквіт Op-arty припадає на 1965 р. (виставка «Чутливе око» в Нью-Йорку, де були показані роботи 75 авторів з десяти країн) і характеризується журналом «Art» (березень 1965 р.) як зміна у неоконструктивістській програмі: «pop-art вмер, хай живе op-art!». Поступово термін «візуальне мистецтво» дещо змінює свій зміст і починає визначати мистецьку сферу зображального як таку. Категорія візуальності стає ключовим терміном в історії і критиці мистецтва, означаючи технологічний або структурний процес бачення. Наприклад, відомий український митець В. Сидоренко використовує дефініцію «візуальне мистецтво» для порівняльного аналізу процесів, що відбувалися в Україні, з низкою явищ у світовому культурно-мистецькому середовищі, де різноманіття художніх мов і мистецьких моделей, спрямоване на переосмислення ролі, функцій, можливостей і природи класичної образотворчості, призводить у модернізмі до перекодування образотворчого мистецтва на візуальне.

Таким чином, модерністська термінологічна мистецтвознавча система в понятті «візуальна культура» зафіксувала кардинальні зміни у мистецькій парадигмі кінця Нового часу. Ці зміни призвели до включення у сферу візуального не тільки традиційної класичної морфологічної моделі зображальних мистецтв, а й нові, некласичні мистецькі форми і практики, а також нові, «синтетичні», технічно обумовлені види мистецтва.

Ідентифікація понять «візуальне», «візуальність» та специфіки візуального і віртуального, точніше, певна готовність до такої ідентифікації, з'явилась у гуманістиці тільки після Другої світової війни (зусиллями представників як visual studies, так і cultural studies). Термін «візуальність» почали застосовувати передусім тоді, коли йшлося про формалістичні тенденції модерністської критики мистецтва, наголошуючи при цьому на неспроможності класичного образотворчого мистецтва, зокрема живопису, бути самодостатнім для вивчення. Використання поняття «візуальність» дозволяло у нових парадигмальних умовах зважати на широкий (політичний, економічний, технологічний,

психологічний та тілесний контекст) механізмів бачення. Поширення візуальних технологій у другій половині ХХ ст. зробило поняття «візуальне» необхідним для конотацій із категоріями «медіа» та «віртуальна реальність». У добу інформаційного капіталізму візуальна культура стала складовою ще розгалуженішого типу культури – медіакультури, що ефективно впливає на суспільну свідомість та формує постсучасні моделі ідентичності. Поняття «медіа» (від лат. – *medium* – середина, посередник) активно увійшло в культуру після Другої світової війни. Місія посередника між учасниками будь-якої комунікації стала тоді доволі значною і потребувала не тільки визначення, а й скрупкульозного вивчення. Зорова або візуальна комунікація серед інших типів людської комунікації набула важливого значення. Активізувалось і формування нового типу культури – медіакультури, в якому візуальна комунікація збагатилась безліччю нових технологічних та комунікаційних посередників. Медіакультуру визначають як сукупність інформаційно-комунікаційних засобів, матеріальних і інтелектуальних цінностей, що вироблені людством у процесі культурно-історичного розвитку, які сприяють формуванню суспільної свідомості і соціалізації особистості [6, с. 5]. Медіакультура включає в себе передавання інформації та її сприйняття; вона може виступати і системою рівнів розвитку особистості, здатної сприймати, аналізувати, оцінювати той чи інший медіатекст, займатись медіаторністю, засвоювати нові знання завдяки і через посередництво медіа [6, с. 5–6]. Тоді як сфера, в якій митці працюють з новими медіавиразними засобами, стала називатись медіамистецтвом, або медіа-артом. [1, с. 141–142]. Доволі складна структура медіакультури та теперішній її динамічний розвиток є основними причинами того, що понятійна система цього типу культури перебуває ще у стадії формування. Це саме стосується ще однієї сфери, яка тісно пов'язана з візуальною культурою та медіакulturою, – віртуальності, або віртуальної реальності. Віртуальне або віртуальність (англ. *virtual reality* від *virtual* – фактичний, *virtue* – добродієність, достоїнство; лат. *virtus* – потенційний, можливий, енергія, сила, а також уявний; лат. *realis* – речовий, дійсний, існуючий). У сучасному розумінні віртуальна реальність розглядається як концептуалізація революційного рівня розвитку технологій, які дозволяють відкривати та створювати нові виміри культури та суспільства, а також як розвиток ідеї множинності світів (можливих світів), визначальної невизначеності стосовно «реального світу». Віртуальною реальністю також вважають технічно сконструйоване за допомогою комп'ютерних засобів інтерактивне середовище, симуляцію самотійної присутності людини у просторі і часі, створену засобами спеціального комп'ютерного устаткування.

Можна зробити такі висновки:

1. Візуальне мистецтво перебуває у стадії формування власної термінологічної системи.
2. Існує певна конотація між поняттями «масова культура», «культура постмодерну», «візуальна культура» і «візуальне мистецтво».
3. Морфологія візуального мистецтва, що тільки формується, потребує узгодження понятійного та термінологічного апарату.
4. Складний взаємозв'язок між поняттями «візуальне мистецтво» і «медіамистецтво» створює ряд парадоксальних суперечностей в термінологічній мистецтвознавчій системі.

1. Manovich, Lev. *The Language of New Media*. Leonardo (Series) // Les Manovich–Cambridge: MIT, 2001. – P. 141–142.

2. Mirzoeff Nicholas. *What is Visual Culture?* // *Visual Culture Reader*. – L., N. Y., 1998.

3. Арсланов В.Г. *История западного искусствознания XX века: Уч. пос. для вузов* // В.Г. Арсланов. – М.: Академический проект, 2003. – 768 с.

4. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел. – К., Ірпінь: ВТФ «Перун», 2001. – С. 666.

5. Етимологічний словник української мови: У 7 т. – Т. 4. – К.: Наукова думка, 2003. – 653 с.

6. Кириллова Н.Б. *Медіакультура, миф, політика* // *Філософские науки*, – 2006. – № 5. – С. 5–13.

7. *Лексикон загального і порівняльного літературознавства*. – Чернівці: Золоті літаври, 2001. – 636 с.

8. *Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века* / Под ред. В.В. Бычкова. – М.: «Российская энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. – 607 с.

9. Литвинов В. Д. Латинсько-український словник. – К.: Українські пропілеї, 1998. – 712 с.

10. Скляренко Г. Деякі поняття і терміни в українському мистецтві ХХ ст. // Проблеми українського терміно-логічного словникарства в мистецтвознавстві й етнології: Наук. зб. пам'яті Миколи Трохименка. Т. 1 / Відп. ред. М. Селівачов. – К.: Ред. вісника «Ант», 2002. – 264 с.

**Олена КУЦЕНКО,**  
*мистецтвознавець*

## **ФОРМУВАННЯ МЕДІАГРАМОТНОСТІ У ДІТЕЙ І ПІДЛІТКІВ ЗАСОБАМИ ЕКРАННИХ МИСТЕЦТВ**

Вторгнення в наше життя недоступного раніше потоку аудіовізуальної інформації (від масової кіно-, теле-, відеопродукції до електронних мереж), бурхливий розвиток електронних технологій, поява навчальних програм у технологіях мультимедіа, широке впровадження інтерактивних систем навчання спричинили трансформацію культури, зміну одних ціннісних систем на інші, майже повну зміну свідомості і мислення молодого покоління. Наші діти з перших хвилин свого свідомого життя опиняються в самому епіцентрі медіаполя – кіно, телебачення, комп'ютер, реклама, які роблять ситуацію інформаційного вибуху дедалі гострішою навіть екологічно. Напхані сучасними електронними приладами будинки стають небезпечними пастками для розуму, що не зміцнів, оскільки багато батьків, зайнятих своїми проблемами, перекинули на електронних нянь – комп'ютер і телевізор – виховання своїх дітей. Плачевні результати цієї легковажності очевидні. Німецький психіатр Манфред Шпітцер, який займається дослідженням причин нервових патологій у дітей і підлітків, дійшов висновку: «Ті, хто в дитинстві багато часу проводив перед телевізором, погано навчаються читанню, менш креативні, сприймають світ поверхово, не уміють аналізувати і мислять стереотипами». У всіх своїх наукових доповідях, а також у книзі «Обережно – екран!», що стала бестселером, він не втомлюється повторювати, що «телебачення робить людину товстою, дурною і жорстокою» [1, с. 43].

Як же не загубитися в цьому світі, як навчитися правильно орієнтуватися в сучасних масмедіа, як не дати себе «обдурити», навчитися відрізнити справжнє від фальшивого, не дозволяти собою маніпулювати, вчитися формувати власну думку – ось задача медіапедагогії.

Ключовими ж засобами, якими вона оперує, є аудіовізуальні засоби масової комунікації. Ось чому такі екранні мистецтва, як кінематограф, телебачення, відео, набувають у наш час особливого значення у вирішенні завдань медіавиховання і медіаосвіти. Саме на прикладі екранних мистецтв ми можемо найбільш яскраво простежити, як відбувається «переклад» у художньо-образну форму всього різноманіття форм буття людської культури. Стає своєрідною нормою знайомство з фольклором, музикою, живописом, архітектурою через посередництво екрану; документальні теле(відео)фільми про видатних осіб, музейні колекції, національні свята, пам'ятки культури й історії, міста і країни сприймаються як джерело інформації про мистецтво, «віртуальні подорожі», що реалізуються через медіатехнології, надають начебто небачені раніше можливості – переміщатися куди бажаєш, подорожувати «віртуальним світом» у регульованому режимі перегляду. Водночас існують найрізноманітніші гіпотези і прогнози щодо майбутнього; згідно з одним припущенням, епоха «візуальних образів» завершується і нам належить пережити епоху тотальної візуалізації через екран. Крім того, ми спостерігаємо різке зниження порогів сприйняття аудіовізуальної інформації. При цьому мозаїка вражень визначає одноплановість рівнів сприйняття і засвоєння інформації в свідомості дитини. Якщо ж говорити про естетичне виховання, про сприйняття і засвоєння художньої інформації, то тут ситуація ускладнюється тим, що мистецтва екрану спочатку реалізуються через канали масової комунікації. Кожен рівень інформації існує сам по собі, їх перетини і взаємовплив випадкові і ненавмисні; у дитини може і не виникати потреби складати з цієї мозаїки єдину, цілісну картину світу.