

7. Філевич М. Ікона як образ чи як відображення? [Електронний ресурс] / М. Філевич // Патріархат. – 2009. – № 2 (411). – Берез.-квіт. – Режим доступу : <http://www.patriarkhat.org.ua/ukr/authors/article;543/>
8. Черепанин В. М. Трансформація візантійського іконографічного канону в мистецтві некласичної естетики : автореф. дис. ... канд. філос. наук : спец. 09.00.08 «Естетика» / В. М. Черепанин. – К., 2008.
9. Шпільчак У. В. Пошуки етнічної виразності в художній творчості кінця XX – початку XXI століття [Електронний ресурс] / У. В. Шпільчак. – Режим доступу : <http://lgiki.com.ua/uk/forum/poshuki-etnichnoyi-viraznosti-v-hudozhniy-tvorchosti-kincy-hh-pochatku-hhi-stolittya>

Статтю подано до редколегії
10.09.2012 р.

УДК 778.52

О. Д. Москвич – аспірант Волинського національного
університету імені Лесі Українки

Діалектика об'єктивного та суб'єктивного у фототворчості: культурологічний аспект

*Роботу виконано на кафедрі культурології
та менеджменту соціальних наук
ВНУ ім. Лесі Українки*

У статті досліджено діалектику об'єктивного та суб'єктивного у фототворчості. Особливу увагу приділено проблемі авторства в мистецтві фотографії. Визначено роль техніки в процесі фотографування. На підставі культурологічного аналізу наявних теоретичних підходів до фототворчості висвітлено специфіку феномену фотографії в контексті культури.

Ключові слова: фотографія, мистецтво, фотограф, техніка, об'єктивне, суб'єктивне.

Москвич О. Д. Диалектика объективного и субъективного в фототворчестве: культурологический аспект. Стаття посвящена исследованию диалектики объективного и субъективного в фототворчестве. Особое внимание уделяется проблеме авторства в искусстве фотографии. Определена роль техники в процессе фотографирования. На основе культурологического анализа существующих теоретических подходов к фототворчеству автор рассматривает специфику феномена фотографии в контексте культуры.

Ключевые слова: фотография, искусство, фотограф, технология, объективное, субъективное.

Moskvych O. D. The Dialectics of Objective and Subjective in Photographic Art: Culturological Aspects.

The dialectics of objective and subjective in photographic art is investigated in the article. The main attention is drawn to the issues of authorship in photography. The role of technology in the process of photographing is detected. Based on the culturological analysis of existing theoretical approaches to photography, author highlights the specifics of phenomenon of photography in the context of culture.

Key words: photography, art, photographer, technology, objective, subjective.

Постановка наукової проблеми та її значення. Проблема співвідношення об'єктивного та суб'єктивного у фототворчості є однією з ключових у контексті інтерпретації фотографії як культурного феномену сучасності. З моменту свого виникнення фотографія претендувала і на об'єктивність, і на художню виразність, саме тому їй постійно доводилося відстоювати своє право «бути мистецтвом». Фотографи й теоретики фотографії по-різному характеризують ті знання, якими вони володіють, і те мистецтво, яке вони творять та сприймають. Стрімкий розвиток технологій, що спрощують процес фотографування, та неминуче висока якість знімків, інколи незалежна від особи фотографа, зумовили неоднозначні трактування майстерності та професійного знання у фотосправі. Загалом у культурі тривалий час розвивалися два основні підходи до фототворчості: прагнення виразити за допомогою знімка своє ставлення до реальності або, навпаки, об'єктивно зображати світ, а право скласти відповідну думку повністю надати глядачеві. Оскільки згідно із принципами діалектичного методу пізнання всі явища є внутрішньо суперечливими, актуалізується вибір саме ді-

лектичного підходу до визначення сутності фотографічного зображення за допомогою категорій об'єктивного та суб'єктивного.

Аналіз останніх досліджень із цієї теми. Дослідженню важливих аспектів фототворчості присвячені праці В. Беньяміна, А. Базена, Р. Барта, В. Флюссера, С. Зонтаг, Ж. Бодріяра, В. Савчука, С. Петровської, Е. Кранка та ін. Значну увагу взаємодії документального і художнього, а отже об'єктивного і суб'єктивного, було приділено в радянських періодичних виданнях, присвячених фотосправі (зокрема, публікації В. Стигнєєва, А. Вартанова, В. Михалковича та ін.) й українській фотоперіодиці (Ю. Герчук, А. Попов та ін.). Актуальні дискусії щодо процесу фотографування ведуться серед фотолюбителів на сторінках інтернет-журналів та різноманітних форумах, окремі аспекти цієї проблеми висвітлено в практичних посібниках, присвячених фотографії. Однак, незважаючи на численні підходи й концепції, культурологічний аспект фототворчості, зокрема співвіднесення суб'єктивного та об'єктивного у фотографії, є не достатньо дослідженим, особливо у вітчизняній науці.

Мета нашої статті – здійснити культурологічний аналіз фототворчості, зокрема на основі дослідження діалектики об'єктивного та суб'єктивного в процесі фотографування.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Фотографування – це водночас нічим не обмежена техніка привласнення об'єктивного світу та неминуче суб'єктивне самовираження. Знімки відображують реалії, які вже існують, хоча тільки фотокамера може їх виявити. Крім цього, світлини відображують індивідуальний характер фотографа, який виявляється в тому, як саме фотоапарат обтинає реальність. С. Зонтаг уважає, що «фотографія – це приклад внутрішньо двозначних відносин Я і світу, окремий варіант ідеології реалізму, яка іноді вимагає зникнення Я у відносинах зі світом, а інколи владно спонукає до агресивних відносин зі світом, до звеличення Я» [3, 117]. Той або інший аспект цих відносин завжди заново відкривається і знаходить своїх прихильників.

Упродовж історії фотографії процес фотографування трактували двома абсолютно різними способами: як чіткий і точний акт пізнання, усвідомленої розумової діяльності і як доінтелектуальний, інтуїтивний метод підходу до реальності. Наприклад, відомий фотограф Надар, розповідаючи про свої шанобливі експресивні фотографії Бодлера, Доре, Мішле, Гюго, Берліоза, Нерваля, Готьє, Жорж Санд, Делакура та інших славетних приятелів, казав: «Найкраще в мене виходили портрети тих людей, яких я найкраще знав», – тоді як Ейвдон зазначав, що більшість його добрих портретів – це портрети людей, яких він уперше побачив, фотографуючи їх [3, 110].

Посилаючись на С. Зонтаг, відзначимо, що фотографія, як і сучасні форми пошуку самовираження, повторює обидва традиційні способи радикального протиставлення Я і світу. Фотографію вважають за найвищий вияв індивідуалізованого Я, безпритульного індивіда, що блукає у величезному світі, – за опанування реальності з допомогою швидкої візуальної антологізації її. А ще фотографію вважають способом знайти своє місце у світі, отримавши змогу ставитися до нього неупереджено – обминаючи агресивні, зухвалі вимоги Я. Однак, як зазначає американська дослідниця фотографії, між відстоюванням фотографії як найкращого засобу самовираження й оспівуванням її як найліпшого способу служінню реальності насправді не така вже й велика різниця. Фотографія поєднує в собі ці амбівалентні начала. Обидва напрями припускають, що фотографія забезпечує унікальну систему викриття – показує дійсність такою, якою її не бачили раніше [3].

Зокрема, діалектика об'єктивного та суб'єктивного у фототворчості виявляється в неоднозначному ставленні до фотографічних засобів. Адже специфіка фотографічного образу завжди пов'язана з можливостями апаратури. Доказом цього слугує поєднання інформативності та водночас краси багатьох фотографій, створених завдяки технічним можливостям. Але, попри дедалі більшу досконалість, автоматизованість і чутливість апаратури, окремі фотографи відчувають потребу відмовлятися від неї та надають перевагу обмеженням; на їхню думку, примітивна, малопотужна апаратура дає цікавіші й експресивніші результати, лишає більше місця для випадкової творчої знахідки. Підтвердженням цього є відмова деяких професійних фотографів від цифрової техніки і повернення до плівкового фотоапарата – до аналогового процесу, який дає можливість сповна відчувати магію фототворчості. Зауважимо, що невикористання модного обладнання було справою честі для багатьох відомих фотографів, зокрема Вестона, Еванса, Картьє-Бресона, Френка. Дехто не зрадив свого старого фотоапарата простої конструкції зі слабосилим об'єктивом, купленого ще на

початку кар'єри, а дехто й далі робив контактні відбитки, вдовольняючись кількома ванночками, пляшкою проявника й пляшкою фіксажу [3, 118].

Посилаючись на теоретика комунікації, медіа та фотографії В. Флюссера, саме фотографія (технічно тиражований образ) і фотоапаратура стали початком апаратного універсуму. Адже фото – перше зображення в культурі, котре записується за допомогою апарата. Після кожної серії вдалих знімків апарат удосконалюється (винахідниками, програмістами виробників), убирає в себе найкраще, автоматизує, зменшуючи таким чином невідомість світу, зменшуючи простір творчої свободи. Істинний художник вступає в боротьбу з автоматизмом програми, мислить самостійно, тобто реалізує те, чого в ньому (апараті) немає... поки [8; 9].

У цьому контексті слід зазначити, що потрібно розрізняти терміни «фотографувати» і «клацати». Згідно з теорією В. Флюссера: дотримуватися програми – це «клацати», бути просто апаратником, додатком до апарата. Другий варіант – бути оператором, грати з фотоапаратом, або, посилаючись на В. Савчука, зайняти «позу логоса» – позу сконцентрованого роздуму, що переплітає тіло й думку, інвестовані в об'єкти камери. Це означає зібрати увесь свій культурний багаж у конструкцію погляду. Саме в позі, яка власне притаманна лише людині, з'єднується тіло й думка. Скриптор за письмом, художник за мольбертом, фотограф із фотоапаратом прилаштовують своє тіло до певного виду діяльності, дисциплінують і репресують власне тіло. Вони (творці) повністю інвестують свою думку, своє тіло, усього себе в процес, тобто встають у «позу логоса». На думку В. Савчука, «поза логоса» – це поза думки, яка характерна для всіх персонажів культури. І головне, щоб це була не загальноприйнята позиція, яка банально зміцнює стереотипи світосприйняття. Якщо поза (конструкція погляду) неординарна, то й результат буде дійсно актуальним і конструктивним [7].

Переконання В. Савчука полягає в тому, що фотографія володіє мудрістю, і цю мудрість потрібно вміти і «вкласти» в знімок, і прочитати – «вилучити» із фотозображення. Йдеться, отже, про певну медитаційну зосередженість фотографа на тій дійсності, якою керувати неможливо і яка незворотно метаморфується, зникає. Однак фотограф здатен її відобразити й репрезентувати глядачеві фотообраз. В умовах сучасної медіа-реальності фотографу потрібна здатність бачити, а не дивитися, адже дивляться очима, а бачать розумом. Слід формувати навички розумного бачення, потреба яких диктується реаліями сучасності з її візуальним (медійним) терором [7; 8].

Діалектика об'єктивного та суб'єктивного у фототворчості, безперечно, пов'язана з проблемою авторства, зокрема співвідношенням ролі фотографа й техніки у створенні механічного (цифрового) образу. Тому варто зупинитися на цій проблемі детальніше. Часто фотографію критикують через «відсутність активного людського начала», обґрунтовуючи таке твердження тим, що у знімку присутність автора залишається непомітною, ніби в тіні власного твору. Такі концепції насамперед пов'язані з особливостями техніки цього виду творчості.

Оманливе враження «відсутності авторства» найчастіше зумовлене тим, що у створенні фотообразу бере участь неодухотворений предмет – фотоапарат. Прихильники фотографії на це відповідають, що бездушність камери значно компенсується різноманіттям оптики, яка використовується під час знімання (це дає можливість суттєво індивідуалізувати бачення камери, тобто наблизити до індивідуальності фотографа), й регулюванням кінцевого результату фотографування в процесі друку знімків. Адепти фотографії, обґрунтовуючи її творчий статус, нерідко навіть прирівнюють технічні засоби фотографії до засобів, які слугують традиційному мистецтву, наполягаючи, що олівець тією ж мірою, що й фотоапарат, є засобом для втілення естетичних задумів автора. Така аналогія, звичайно, викликає заперечення, адже вона ґрунтується на омонімічних значеннях терміна «техніка». Термін «техніка» щодо фотографії має інший смисл, ніж «техніка рисунка» (або живопису). Техніка фотографії тотожна поняттю «промисловість», техніка виробництва загалом. Фототехніка має безпосередній стосунок до машинної техніки, до промислового виробництва. І не тому, що фотоапарат є продуктом цього виробництва, а тому, що фотографічна камера є механізмом, технічною системою. Отже знімок, її витвір, є своєрідним продуктом об'єктивного – механічного й хімічного (а сьогодні дигітального) процесу промислового характеру. І оскільки фотографічна камера-машина дає змогу відтворювати образи зовнішнього світу, тиражувати їх один за одним без будь-якої індивідуальної відмінності, то, відповідно, фотоапарат не можна прирівняти до олівця чи пензля. Фотоапарат є засобом механічної фіксації та репродукування. Так, створені та розтиражовані зображення, на думку В. Беньяміна, втрачають ауру, яка притаманна традиційному мистецтву чи навіть ранній фотографії [1].

Механічна фіксація світу – особливість фотографії. Кожний дотик фотокамери до світу – це створення документа. Однак легкість, із якою фотографія досягає цієї документальності, ускладнюється процесом одухотворення документа, який претендує на художню виразність. Тому слід виділити компоненти фотографічної творчості, які надають механічній фіксації право бути мистецтвом, у якому проявляється особистість фотографа, його авторське вторгнення в документальний матеріал, тобто суб'єктивний складник.

По-перше – вибір предмета документування. Фотограф, який небайдужий до навколишнього, виражає свою небайдужість тим, що спрямовує об'єктив фотоапарата на ті чи інші об'єкти та фіксує даний елемент дійсності у формі знімка. Вибір предмета документування для фотографа є настільки важливою обставиною, що, на думку деяких теоретиків фотомистецтва, в ньому фактично і полягає весь естетичний потенціал знімка. «Вміння бачити» при цьому визначається вирішальним.

М. Каган відстоював думку, згідно з якою будь-яке явище в природі знаходиться в стані неперервного розвитку, і є миті, коли явище видається настільки виразним, ніби воно створене за законами мистецтва. Це – прояв природної художності. Так само протягом людського життя виникають моменти, коли поза, жест, погляд, ситуація досягають експресії. Художня фотографія фіксує природну художність у самій дійсності, отже, вона є мистецтвом бачити. Завдання фотохудожника полягає саме в умінні побачити та вловити моменти художньої імпровізації самого життя. Під час фіксації виразних моментів об'єктивна сторона домінує над суб'єктивною, творчим є лише вибір моменту. Під час друку знімка виникає можливість підвищити художню виразність факту чи явища. Лише тоді, на думку М. Кагана, відбувається активізація суб'єктивного начала, яке проявляється у вдосконаленні форм [5, 111].

А. Вартанов, навпаки, вважає, що прихильники «природної художності» перебільшують її значення у виникненні естетичного знімка. Адже будь-яка природна краса, зафіксована фотооб'єктивом, розкриває естетичний зміст, коли автор виявляє в ній загальнолюдський смисл. Краса в житті і краса на знімку – це не тотожні явища. Камера бере участь у створенні прекрасного, а не просто репродукує його. Історія фотографії дає багато прикладів, які свідчать про здатність знімка не лише фіксувати явні красоти реальності, а й викривати їх там, де вони стихійно не сформувалися. Погляд людини з камерою здатен зупинити рух, зосередити увагу на другорядних деталях, що були в тіні, виділити їх із контексту процесу чи об'єкта, зробити на них акцент, – і ця реалізація виявляється могутнім творчим актом із суб'єктивним началом [5, 112].

Розглянемо для прикладу фотографію Е. Вестона «Качан капусти» (1930). Кожна людина бачила його, однак, напевно, не помічала в ньому жодної краси. Фотограф зумів показати приховану красу природних форм, знявши об'єкт великим планом у розрізі, тобто виявив (добудував) прекрасне самим актом творчої фіксації. Фотознімок качана капусти відкриває красу будови об'єкта, причому способом, у якому передусім заслуга фотографії. Цю фотографію можна віднести до документального знімка, однак водночас у ній існує авторський погляд на світ і естетичний зміст. У цьому знімку існує важлива ознака мистецтва – відкриття світу, освоєння натури [2, 29]. На перший погляд, проста фіксація є результатом серйозної роботи автора над утіленням у фотографічній формі свого світовідчуття, а отже, суб'єктивність є важливою складовою частиною створення фотографії. Вибір, розробка та фотографічна інтерпретація предмета є першою та важливою обставиною, у якій кристалізується авторське (суб'єктивне) начало у створенні фотообразів.

Друга обставина – вибір моменту фіксації. Фотографія має властивість вловлювати та відображати часову перервність, оскільки фіксація життя на фотознімку відбувається у формі миттєвого відрізка дійсності. Варто зауважити, що в кожного фотографа є своя часова палітра. Одні творці схильні до драматичного бачення світу, їхні знімки фіксують життя в кульмінаційні моменти. У ці моменти життєві контрасти досягають максимуму, люди виявляються гранично несхожими на себе в спокійному стані. Інші майстри, навпаки, знаходять такі ракурси, у яких виявляється гармонійна зваженість між протилежними часовими стихіями.

Отже, вибір моменту фіксації дійсності слугує формою втілення авторського ставлення до дійсності, його естетичних намірів, перетворених в естетику фотографії.

Не менш важливим є вибір просторових характеристик фотографії. Суттєвою відмінністю фотографії від живопису є те, що фото не конструє простору, а відображає його. Цим знову-таки підкреслюється документальна основа фотографії, хоча сучасна фотографія здатна й до своєрідних

оптичних ілюзій та деформації просторових відносин. Фотографія, відображаючи простір (навіть найреалістичнішим методом), позбавляє його тривимірності та обмежує рамкою. Виникнення естетичного ефекту простору у фотографії зумовлене саме майстерністю вилучення із безмежного світу й обмеження рамкою об'єкта фотографування. Досягнення цього ефекту здійснюється за допомогою авторської організації – композиції, ракурсу, точки знімання.

Важливо зауважити, що фотограф стає художником не в боротьбі з технікою і не в експериментах із видимим, а тоді, коли намагається зрозуміти видиме. Саме відчуття, а не технічний складник є найважливішими у фотографічній творчості. Завдяки відчуттю «байдужа природа» одухотворяється, уподібнюється людині [6]. Естетичний потенціал може виникнути і в процесі документального відтворення дійсності як результат авторського замислу, вираженого через реальні життєві явища. Фіксація реальності у формі, що її вибрав фотограф, дає йому змогу висловити власні думки з приводу побаченого, прокоментувати життєві явища.

Діалектику об'єктивного та суб'єктивного у фототворчості можна розглянути на прикладі взаємодії документального та художнього у фотографії. А. Вартанов пропонує розглядати фотографію у трьох різновидах: хронікальна фотографія, або фотофіксація; фотомистецтво факту; фотомистецтво вимислу. Фотофіксація гранично документальна; у сфері фотомистецтва факту (документального фотомистецтва) документальне й художнє зливаються; у фотомистецтві вимислу вирішальним є використання авторської фантазії. У фотомистецтві вимислу факт піддається перевтіленню. У документальному фотомистецтві він є матеріалом і засобом створення художнього образу, але знімок, набуваючи статусу художнього, не втрачає початкової фактичності, образ виникає на основі правдивого відтворення в кадрі. Інакше кажучи, художня фотографія може бути створена і методом активної організації життєвого матеріалу в процесі зйомки та суттєвими переробками зображення в лабораторії (експериментами над дійсністю), і чистою фіксацією реальності. Вважають, що перший випадок визначає сферу традиційної художньої фотографії, а другий – документального фотомистецтва, яке оперує фактами самого життя.

Однак слід зазначити, що саме поняття «документальність» трактується по-різному. Правдивість фотографії визначається смыслом, який містить зафіксована на знімку ситуація: наскільки точно вона відображає те, що покликана відобразити. Справжність знімку означає дещо інше: що його не інсценували, не вставили фрагменти з іншого знімку і т. п. Тобто час і місце дії кадру відповідають реальному матеріалу. Часто говорять про документально точне відображення дійсності на фотознімку. Це положення потребує уточнень. Фотограф, який фіксує предмет, зміною оптики, ракурсу, точки знімання, зміною діафрагми й експозиції досягає різноманітних трансформацій реальності у процесі переносу її на фотографічний відбиток. Кожного разу міра трансформації, як і обсяг зафіксованого простору, буде іншою. Тому так звана документально точна фіксація видимого предмета чи явища завжди умовна.

Зокрема, існує ділова фотографія, яка має ознайомлювати глядача із зовнішньою схемою об'єкта (наприклад науково-технічна фотографія, фотоілюстрації в науковій літературі, знімки для документації і т. д.). У ній існують свої правила фотопрезентації. Для фотографії на паспорт визначений розмір, тип фотопаперу, фон, поза і навіть вираз обличчя. В архітектурному знімку слід дотримуватися горизонтальності й вертикальності ліній, правильно передати об'єм споруди. У рекламі – повністю розірвати зв'язок предмета з реальним середовищем або ідеалізувати його [5].

У різноманітних видах ділової фотографії зображення покликає задовольняти основний принцип – давати буквально значення предмету. Тому автор фотографує так, щоб унеможливити появу будь-якого смислу, крім заданого. Така фотографія говорить із глядачем за заданою програмою, «голос» в автора відсутній. Однак і тут автор змушений докласти творчих зусиль, щоб зображення об'єкта відповідало вимогам до фотознімка в цій сфері. Багато, звісно, залежить від якості фотоапаратури, матеріалів, майстерності фотографа. Тому точність документальної фотографії коректніше трактувати як дотримання установленної системи правил. Адже навіть найвищий рівень точності не скасовує її умовності.

Ще однією важливою рисою фототворчості є те, що фотограф не може моделювати дійсності (за винятком постановочної фотографії) так, як це може зробити художник. Його моделювання обмежується віконцем відеошукача і виставленням відповідних параметрів знімання. Однак для створення напруження фотограф може в уже наявній і змодельованій не ним реальності загострити її своїм

втручанням (скажімо, дивно вигукнути в натовпі людей і зафіксувати множинність облич у той момент, коли вони мимовільно на нього оглянулися). Тобто фотограф може спровокувати дійсність, замість того, щоб її змоделювати. У певному сенсі, фотографія – це завжди провокація: демонстрація дійсності такою, як вона є, хоча вона (дійсність) завжди подається саме з того погляду, який із будь-яких причин обрав фотограф, щоб її зафіксувати. Авторське начало у фотографії реалізується в ракурсі особистого погляду, погляду спостерігача, очевидця, однак, будучи позбавленим вираженого авторського начала, знімок лише провокує глядача на ту чи іншу реакцію [4].

Висновки й перспективи подальших досліджень. Здійснений нами аналіз теоретичних підходів до фотографії підтверджує постійне протистояння об'єктивного (документального, технічного) та суб'єктивного (художнього, авторського) у фототворчості, що зумовило утвердження фотографії як зображення особливого типу в культурі. Специфіка фотографії як культурного феномену полягає саме в поєднанні амбівалентних начал, що найповніше виражаються за допомогою категорій об'єктивного та суб'єктивного. Фотографія як перше зображення технічного типу в культурі стала одним із рушійних поштовхів до трансформації сучасних культурних процесів (візуалізації, технологізації (дигіталізації), віртуалізації) та формування особливого культурного простору – медіа-культури.

Список використаної літератури

1. Беньямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності / В. Беньямін ; пер. з нім. Ю. Рибачука, Н. Лозинської. – Львів : Літопис, 2002. – С. 53–97.
2. Документальные формы в искусстве / Ю. Богомолов [и др.] ; сост. В. Т. Стигнеев // Фотография: Проблемы поэтики. – М. : Изд-во ЛКИ, 2010. – С. 5–14.
3. Зонтаг С. Про фотографію / С. Зонтаг ; пер. з англ. П. Таращук. – К. : Основи, 2002. – 189 с.
4. Кранк Э. О. Дискурс в фотографии / Эдуард Кранк. – Чебоксары : Чуваш. гос. пед. ун-т, 2009. – 220 с.
5. О фотографии художественной и нехудожественной / Ю. Богомолов [и др.] ; сост. В. Т. Стигнеев // Фотография: Проблемы поэтики. – М. : Изд-во ЛКИ, 2010. – С. 108–121.
6. Проблемы творчества / Ю. Богомолов [и др.] ; сост. В. Т. Стигнеев // Фотография: Проблемы поэтики. – М. : Изд-во ЛКИ, 2010. – С. 66–77.
7. Савчук В. Философия фотографии / В. В. Савчук. – СПб. : Изд-во Санкт-Петерб. ун-та, 2005. – 256 с.
8. Степанов М. А. Человек с фотоаппаратом / М. А. Степанов // Метафизические исследования. Вып. 214 : Дагерротип. – СПб. : Изд-во Санкт-Петерб. филос. о-ва, 2010. – С. 108–116.
9. Флюссер В. За философию фотографии / В. Флюссер ; пер. с нем. Г. Хайдаровой. – СПб. : Изд-во Санкт-Петерб. ун-та, 2008. – 146 с.

Статтю подано до редколегії
11.09.2012 р.

УДК 7:036:78.01

С. Ю. Самчук – студентка V курсу Інституту соціальних наук Волинського національного університету імені Лесі Українки;

Т. М. Пригода – кандидат філософських наук, доцент кафедри культурології та менеджменту соціокультурної діяльності Волинського національного університету імені Лесі Українки

Музичний авангард: основні ідеї

Роботу виконано на кафедрі культурології та менеджменту соціокультурної діяльності ВНУ ім. Лесі Українки

Розглянуто основні ідеї європейського музичного авангарду в контексті культурного процесу кінця XIX – початку XX ст. Звернено увагу на естетичний вимір формалістичних та змістовних новацій в авангардній музиці.

Ключові слова: авангард, Нова музика, новаторство, традиція, естетика.

© Самчук С. Ю., Пригода Т. М., 2012