

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

Факультет культури і мистецтв

Кафедра культурології

**СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У КУЛЬТУРІ ПОСТМОДЕРНУ:
КОМУНІКАТИВНИЙ АСПЕКТ**

Кваліфікаційна робота (проект)

на здобуття ступеня вищої освіти “бакалавр”

Виконав: студентка
Спеціальності 034 Культурологія
Освітньо-професійної (наукової)
програми Культурологія
Кириченко К.О.
Керівник к.мист., ст. в. Чумаченко
О.А.
Рецензент к.п.н., доц. Ракович В.В.

Херсон – 2020

ЗМІСТ

| | |
|---|-----------|
| ВСТУП..... | 3 |
| РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ..... | 5 |
| 1.1. Мистецтво як засіб міжкультурної комунікації..... | 5 |
| 1.2. Комунікаційний простір постмодерного мистецтва..... | 11 |
| РОЗДІЛ 2. РЕАЛІЗАЦІЯ ІДЕЇ СИНТЕЗУ У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ..... | 32 |
| 2.1. «Синтез мистецтв»: культурологічний та мистецтвознавчий аспект..... | 32 |
| 2.2. Театральне дійство як приклад взаємодії мистецтв..... | 34 |
| 2.3 Кіно як реалізація мистецького синтезу..... | 40 |
| РОЗДІЛ 3. КОМУНІКАТИВНІ ТЕХНОЛОГІЇ У МИСТЕЦТВІ ПОСТМОДЕРНУ..... | 47 |
| 3.1. Історико-культурний аспект українського постмодернізму...47 | |
| 3.2. Взаємодія видів мистецтва у сучасній культурі..... | 53 |
| ВИСНОВКИ..... | 61 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ..... | 65 |
| ДОДАТКИ..... | 69 |

ВСТУП

Актуальність теми дослідження Природа синтезу мистецтв у сучасній культурі обумовлена закономірностями її розвитку, що характеризується інтенсивними процесами інтеграції на рівні видів, жанрів, родів мистецтва з одночасною тенденцією до збереження їх диференціації.

Аналіз сучасних явищ і процесів в їх єдності і різноманітті показує, що діяльність людини безпосередньо пов'язана і безпосередньо залежить, як від стану справ у культурі та мистецтві в цілому, так і від характеру міжкультурної комунікації. У постмодерній культурі виникає своєрідний комунікативний дискурс, в якому відсутня будь-яка ієрархія з особливим структурованим принципом. Цей дискурс включає в себе іронію, змішування різних культур і епох, поліфонічність думок і відсутність внутрішньої єдності, і в цілому суперечить класичній філософії та естетиці.

Тема синтезу мистецтв у культурі постмодернізму є однією з найбільш дискутованих у сучасних теоретичних роботах з мистецтвознавства та у практиці художньої творчості. Роботи, присвячені безпосередньо синтезу мистецтв, в першу чергу прагнуть з'ясувати зміст даного поняття, що застосовується для характеристики синтезу як процесу і синтезу як структури (М.С.Кагана). Певною мірою в розробку проблеми синтезу мистецтв внесли дослідження, присвячені діалектиці естетичного процесу, що розкривають історичну динаміку мистецтв (Р. Вагнер). Для цього напрямку характерне розуміння еволюції мистецтв як естетичного процесу. Істотний внесок в розробку проблеми синтезу мистецтв зробили представники напрямку, що досліджує видову специфіку мистецтв і їх синтез в зв'язку з вивченням художньо-творчої діяльності (І.А. Азізян). Найбільш вагомий внесок в нашу теми

зробили наукові праці, в яких висвітлені концепції постмодернізму. (Ж.Ліотар, Р.Барт, Ж.Дельоз). Саме доробок зазначених науковців став теоретичною базою нашого проекту.

Зазначене вище зумовило вибір нами теми кваліфікаційної роботи «*Синтез мистецтв у культурі постмодернізму: комунікативний аспект*»

Мета і завдання дослідження: метою роботи є дослідження синтезу мистецтв у сучасному комунікативному дискурсі. Поставлена мета передбачає постановку та вирішення таких **завдань**:

1. Розглянути мистецтво як засіб міжкультурної комунікації;
2. Дослідити комунікаційний простір постмодерного мистецтва;
3. Проаналізувати синтез мистецтв у культурологічному та мистецтвознавчому аспекті;
4. З'ясувати прояви синтезу у театральному мистецтві;
5. Простежити реалізацію мистецького синтезу у кінематографі;
6. Дослідити український постмодернізм у історико-культурному аспекті;
7. Дослідити прояви взаємодії мистецтв у сучасній культурі.

Об'єкт дослідження: синтез мистецтв у сучасній культурі.

Предмет дослідження: прояви синтезу у мистецтві постмодернізму та їх комунікативний аспект.

Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. У першому розділі досліджується видова структура мистецтва та синтез у культурі. У другому розділі висвітлені такі види мистецтва як театр та кіно для практичного прикладу синтезу мистецтв. У третьому розділі проаналізований

історико-культурний аспект українського постмодернізму та взаємодія видів мистецтв у сучасній культурі.

РОЗДІЛ 1.

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Мистецтво як засіб міжкультурної комунікації

Головною потребою для існування суспільства слугує спілкування, взаємодія думок породжує істину. Завдяки спілкуванню людям стає доступний взаємо-обмін ідеями задля спільної діяльності. Почуття допомагають зробити власні висновки та прийняти рішення. Можна сказати, що спілкування організовує суспільство і регулює поведінку людей у ньому, як цілісну систему. Неважливо у якій сфері розвивається людина, спілкування залишає значний відбиток у її житті та формує оточення. У соціально-гуманітарних науках поширюється термін «комунікація», який повністю або частково збігається з поняттям «спілкування», хоча вони і різняться за змістом та формою. «Комунікація» походить від латинського «communicatio», що вживається у значенні – пов'язувати, спілкуватись. [1]

Своєрідною формою комунікації кількох взаємодіючих культур виступає «міжкультурна комунікація», під час якої спостерігається змішення інформації і культурних цінностей. Міжкультурна комунікація передбачає поглиблене вивчення давніх традицій, релігії, духовної і матеріальної культури, знань, сакральних цінностей та відмінностей менталітету іншої культури, що не може компенсуватися лише знанням іноземної мови. У іншому випадку повноцінна комунікація між носіями різних культур та їх синтез неможливий. Лише глибокі знання культури та толерантність до традицій і звичаїв можуть забезпечити якісне спілкування.

Основними рівнями міжкультурної комунікації є груповий та індивідуальний, безпосередніми учасниками яких виступають люди залежно від їх кількості. Кожен учасник комунікації має певний набір характеристик та світогляд, сформований під впливом свого етносу та соціокультурних відмінностей. Завдяки відсутності мовного бар'єру формується певне відношення до культури співрозмовника через призму комунікації з ним. [35]

Для об'єктивної оцінки та уникнення конфлікту необхідне глибоке знання культури партнера, та взаєморозуміння на людському рівні є одним з аспектів розвитку сучасного суспільства.

Розглядаючи структуру міжкультурної комунікації, більшість фахівців у цій сфері, як вітчизняних, так і зарубіжних, надають перевагу єдиній точці зору, згідно до якої міжкультурна інтеракція [35] (комунікація) можлива лише у випадку повної усвідомленості всіма її учасниками, що належать до різних культур, усіх аспектів та культурних явищ, традицій, світобачень, актуальних для середньостатистичного носія культури, з яким вони мають комунікацію. Міжкультурними можна вважати ті відносини, під час яких обидві сторони комунікації відображають традиції та звичаї власної культури і одночасно знайомляться з правилами та нормами культури, яка їм чужа. [1]

Широко відомі «макрокультури», якими є американська, афроамериканська, африканська та ін., поєднані за географічними ознаками та відомі своїми масштабами. У свою чергу вони наповнені відмінностями та подібними рисами, субкультурними та духовними розрізненнями, що формують соціокультурну систему, гармонійно поєднану культурними традиціями, особливостями і цінностями. Будь-яка окрема «макрокультура» не може вважатися гомогенною структурою, бо в її надрах вирізняють самобутньо етнічні культури та окремі суспільні групи, так звані, «мікрокультури» або «субкультури».

Незалежно від спільної макрокультури, її носії можуть бути прихильниками мікрокультур, які приймаються носієм паралельно та не витісняють макрокультуру.

Серед видів комунікації можна виділити два основні: вербальну та невербальну, які відрізняються стилями, манерами та засобами спілкування.

Вербальна – передбачає використання мови та слів для передачі призначеного повідомлення. «Усне», тобто, означає спілкування лише у формі розмовного діалогу. Але, в контексті видів, словесне спілкування може бути в розмовній або в письмовій формі. Таким чином, словесна форма може бути усною або письмовою.

Письмова комунікація: цей вид спілкування передбачає будь-який обмін інформацією у письмовій формі. Наприклад, електронні листи, тексти, звіти, SMS-повідомлення на платформах соціальних медіа, документи, довідники, плакати, листівки тощо.

Усне спілкування: це спілкування, яке використовує розмовне слово, або пряме, або опосередковане, як канал зв'язку. Це словесне спілкування може здійснюватися на каналі, який передає інформацію лише у звуковій формі. Ви можете розмовляти або віч-на-віч, або по телефону, або за допомогою голосових записок або чатів тощо. Все це і буде усним спілкуванням.

Невербальна – у цьому типі зв'язку комунікація здійснюється без передачі слів. Повідомлення тут є безсловесними. Ця форма обміну інформацією в основному сприяє усному спілкуванню, людина доповнює його жестами, мовою тіла, символами і виразами, бо через них можна передати свій настрій та думку, чи навіть показати реакцію на повідомлення, які передаються. Невербальні дії часто задають тон в

діалозі, і ви можете контролювати та вести спілкування у комфортному для вас руслі. [1]

Після того, як ми розібралися в тому, що є комунікацією, і як вона використовується людьми, варто перейти до того, яким чином мистецтво та комунікація функціонують між собою.

Мистецтво – це певний вид спеціалізованого спілкування. Мистецтво не дорівнює спілкуванню, але все мистецтво – це спілкування. З математичної точки зору, мистецтво є частиною передачі інформації. Що робить мистецтво особливим, так це те, що спілкування має цінність. Слово «мистецтво» використовується для опису будь-якого спілкування, яке можна оцінити як перевагу. Розглядаючи мистецтво як приклад комунікації, ми маємо організаційний принцип, який може використовуватися для прогнозування, вимірювання, поліпшення або створення мистецтва. У творця є спосіб допомогти власному мистецтву, і у реципієнта є спосіб допомогти іншим художникам.

Наприклад, якщо мистецтво – це спілкування, воно слідує за правилами комунікації. Якщо приклад мистецтва занадто оригінальний, людям важко буде його зрозуміти; якщо ж, навпаки, занадто неоригінальний, то глядач вважатиме його нудним. Надто високий рівень шуму – дратує; занадто тихий – взагалі не впливає. Якщо суб'єкт не має відношення до досвіду того, хто сприймає, то його навряд чи зрозуміють. Якщо він має справу з предметом, який не впливає на суспільство, він не буде оцінений.

По-друге, ми бачимо, що можемо відкинути бінарну або двозначну логіку стосовно мистецтва, тому це ніколи не «мистецтво або не мистецтво»; скоріше, це його ступінь.

Однак, з огляду на те, що мистецтво – це комунікація, і що цей термін використовується для опису якості комунікації, ми відкриваємо

поле для багатьох виразів, які не завжди вважалися мистецтвом, але вважалися ремеслом. Ремесло стає мистецтвом, коли воно відривається від механічної функціональності і починає «творити». Зовнішній вигляд стає мистецтвом, коли він виходить за межі чисто функціонального застосування. Саме життя стає формою мистецтва, коли воно стає чимось більшим, ніж просто виживання.

Художники чули багато суперечок про те, мистецтво це чи не мистецтво. Графіті це мистецтво? Чи можуть тварини створювати мистецтво? Але відповіді на ці питання можна знайти, застосувавши вищевказаний критерій. Ви відчуваєте це як комунікацію, тобто, передану інформацію і ви цінуєте це? Тоді так. Це мистецтво, але конкретно для вас. Звичайно, всі чули «Краса в очах того, хто дивиться». Але чому? Це не щось нове. Художники завжди знали це. У них є інтуїтивне розуміння цього аспекту мистецтва, навіть коли вони заперечують, що намагаються спілкуватися через свої творіння, бо це наочно проявляється в їх роботі.

Як організуючий принцип мистецтва як комунікації проголошує, що мистецтво не є універсальним. Те, що буде мистецтвом для одного, не обов'язково буде мистецтвом для іншого. Тому що мистецтво, як підмножина спілкування, воно досягає успіху або зазнає невдачі тими ж способами, що і зв'язок.

«Художність» – це питання думки, тому що «цінність» – це питання думки. Скільки б ви заплатили за це творіння? Чому картина здається більш цінною в одному середовищі, ніж в іншому? Чому просування творів мистецтва працює? Елітарність в мистецтві пояснюється цим принципом. Одна група може побачити, що це мистецтво, тому що вона більш сприйнятлива до цього, а інша група не побачить нічого і скаже, що це є несмаком.

Можна сказати, що спілкування має намір, щоб його вважали «істинним» спілкуванням, але є кілька способів спростувати це. У законі «намір» – це невимовна якість, яку важко або неможливо довести або спростувати. По-друге, намір може мати намір не мати наміру. По-третє, ніде в будь-якому звичайному словниковому визначенні немає наміру вимагати застосування слова «спілкування». По-четверте, думки про те, що тільки розумні істоти можуть спілкуватися, є своєрідною традицією Північної Європи. Її не поділяє велика частина світу, наприклад, в Африці або Азії, де дуже твердо переконані, що «неживі» об'єкти можуть давати і отримувати повідомлення. Для латиноамериканця немає нічого незвичайного в розмові зі своїм мечем або пістолетом. В Японії існує традиція «бачити камені». При знаходженні, зазвичай в річках, вони високо цінуються, і тому їм відводять спеціальні місця в садах. Відвідувачів приймають поруч з ними, але не інформують про це людей, що слугує перевіркою на чутливість відвідувача.

Щоб показати наочно те, що було описано вище, ми обрали картину «Буря» Джорджоне. Люди обговорювали цю роботу протягом століть, але «значення» завжди було величезною загадкою.

Хто цей хлопець з палицею? Це палиця? Може, це спис. Він художник? Джорджоне був схожий на цю людину. Він не дивиться на жінку. Він дивиться кудись у бік, здається, думає. Можливо, він озирається назад. Він мандрівник? Солдат? Це важливо? І жінка з дитиною. Вона виглядає такою вразливою в своїй наготі, і все ж то, як вона дивиться на глядача, зовсім не вразливе. Неначе вона каже: «Бачиш? Це життя». Її погляд може бути витлумачений як обвинувальний. Тоді чим є вододіл між двома фігурами? Ці дві людини так по-різному намальовані. У чоловіка чимало фактур, але жінка більш гладко забарвлена. Це важливо? Він намалював їх у два різні періоди? Як ніби Джорджоне з'єднав їх на картині. Це є символом?

Це був автобіографічний портрет? Дружина Джорджоне завагітніла, а він потім лишив її напризволяще? Це, здається, відбувається в цю хвилину, але, можливо, хлопець помер, і тепер картина має ще більше символів. Можливо, жінка – друг художника, і він відчував співчуття до її труднощів. Ми ніколи не дізнаємося наміри Джорджоне, якщо він взагалі мав їх.

Ця картина демонструє кілька речей. Вона показує, що наміри художників не повинні бути відомі для суспільства, тому заяви про наміри митця не є значними. Насправді, це говорить про те, що художнику було б добре обійтися без марнославства на цю тему, і про те, що мистецтво, яке буде вважатися дійсно великим, буде тим видом мистецтва, яке насправді завершує глядач. Це надзвичайно чудова характеристика мистецтва, яка увійшла в історію. Неоднозначність спілкування в мистецтві, очевидно, є дуже цінною характеристикою.

Причина, по якій ми вибрали цю картину, зокрема, полягає в тому, що вона історично демонструє здатність стимулювати діалог. Це показує, що те, що робить мистецтво найціннішим в очах людей протягом століть, це те, що воно породжує спілкування далеко за межами його власного часу. Це те, що ви можете сказати про будь-який дійсно відомий твір мистецтва.

1.2. Комунікаційний простір постмодерного мистецтва

Сучасне розуміння комунікації додало їй новий відтінок. До звичних вербальному і невербальному видам комунікації можна додати іншу градацію, яка передбачає виділення реального і віртуального спілкування. Якщо реальне спілкування має на увазі встановлення безпосереднього контакту з опонентом і для людини в принципі є традиційним і природним, оскільки його основним принципам і

навичкам він навчається відразу з народження, то віртуальне здійснюється за допомогою мережі Інтернет, засобів мобільного зв'язку та інших допоміжних пристроїв, і його швидше можна вважати штучним. Важливою відмінною рисою реального та віртуального спілкування є психологічна ускладненість першого і відносна простота другого.

Сьогодні виникає і користується популярністю тип комунікації, який здійснюється незалежно від соціальних ролей, географічних кордонів, що проникає в усі культури і зрозумілий носіям всіх мов. Це комунікація завдяки актуальному мистецтву. Уже в природі мистецтва закладена одна з основних функцій – передача інформації в синхронічному та діахронічному розрізах. Однак на відміну від мистецтва минулих епох і періодів, сучасне мистецтво не просто орієнтоване на масову аудиторію і загальнодоступність, але і володіє цілою низкою властивостей, спрямованих на встановлення комунікації на різних рівнях, створюючи при цьому навколо себе незбираний комунікативний простір. За своєю природою комунікативний простір має на увазі організацію системи поліваріантних і багатогранних зв'язків і систем, які забезпечують трансляцію інформації. Комунікація завдяки культурі здійснюється за схемою: автор-повідомлення-адресат. У контексті ж мистецтва, зокрема сучасного, ця схема піддається деяких змін. Схема комунікації сучасного мистецтва звільняється від пасивного початку у адресата. Тому визначення суб'єкта та об'єкта набуває деякої складності.

Ще естетика постмодернізму наполягала на думці свободи інтерпретацій і зменшення значущості творця мистецтва. Автор (художник в широкому сенсі слова) найчастіше виконує функцію присвоєння, опиняючись лише апропріатором ідеї. Що ж стосується сторони, яка сприймає інформацію, то вона також частково стає

автором, беручи активну участь або в створенні об'єкта, або переосмислюючи готову композицію. Адресатами в цій схемі може виступати як окремо взята особистість, так і група людей. З огляду на спрямованість сучасного мистецтва на рішення і подання актуальних проблем, сьогодні все частіше адресатами стають якраз яскраві громадські діячі та представники політичної еліти.

Однак, говорячи про свободу автора в обраних сюжетах та засобах втілення, глядачеві навіюється лише ілюзія свободи. Яскравим прикладом цього є створення сучасною культурою соціальних мереж. За вже сформованою традицією в соціальних мережах - символі масової культури - відбувається відкрите обмеження свободи, припускаючи один єдиний варіант ставлення до представлених подій, суджень, творів - «мені подобається» ("like"), і скасувати своє рішення можна тільки після прийняття і поділу запропонованої думки, але категорично не погодитися з механічною точкою зору неможливо.

Другим аспектом комунікативного простору є його щільність. Інтенсивність контактів досягається за рахунок, перш за все, переваги кількості над якістю. Всі властивості сучасного мистецтва можна об'єднати відповідно до його внутрішньої наповненості і зовнішніми проявами. Зі створенням потужного арт-ринку сучасне мистецтво набуло яскраво виражені зовнішні характеристики товару, який повинен, перш за все, добре продаватися, бути доступним всім, створюючи глобальну комунікацію. Таким чином, виключається можливість елітарності мистецтва, розвивається тиражованість, яка наближає всіх до мистецтва, тим самим знімаючи відповідальність за якість і неповторність творів.

Своєрідним поштовхом до комунікації в умовах сучасного арт-ринку є реклама та застосування технологій паблік рілейшнз, що дозволяє максимально швидко і ефективно, але не завжди надовго

привернути увагу громадськості. На важливість якісних рекламних кампаній і епатажний імідж художника звернули увагу ще на початку ХХ століття, коли в світі мистецтва з'явилася персона Сальвадора Далі. З подачі Далі мистецтво стало спільною темою для розмов, незалежно від ступеня освіченості в даному питанні, ставало предметом суперечок і дискусій. Цю традицію пізніше підтримали і розвинули Джексон Поллок, Енді Уорхол та ін., виводячи мистецтво на рівень мови, що використовує багаторівневі символи, на перший погляд зрозумілі широкому колу, але, в той же час, ті, що вимагають контекстного пояснення. Зі збільшенням швидкості обміну повідомленнями виникає проблема поверхневого, схематичного спілкування, наповненого помилками і конфліктами. Проголошені в період глобалізації гасла про безперешкодний доступ до інформації, припускають свободу інтерпретації повідомлень. А це не тільки дозволяє сформулювати власну думку, але і тягне за собою низку спотворень реальних фактів.

Сучасне мистецтво передбачає широке використання символів, що відрізняються багаторівневістю і незрозумілістю для широкого кола обивателів, що створює, з одного боку, перешкоду для спілкування, часто вносячи в комунікацію помилковість, і пов'язану з цим заперечення її основних ідей, але з іншого - стимулює глядача до вивчення запропонованих символів.

Третьою стороною комунікації є її протяжність. Спроба сучасних авторів створити нові образи і символи рідко закінчується успіхом, а створені семіотичні системи рідко входять в традиційний мову мистецтва. Тому часто використовуються вже звичні семіотичні системи, але в іншій інтерпретації. Це дозволяє залучити до комунікації максимальну кількість учасників, зробити її по-справжньому глобальною. В таких умовах сучасне мистецтво використовує власні методи запобігання конфліктним ситуаціям.

Сучасне мистецтво в процесі встановлення комунікації не намагається стимулювати глядача до внутрішнього розвитку, щоб збагнути сутність шедевра, а залучає його в дискусію. При чому, залучення в дискусію відбувається всілякими методами. З цієї позиції закономірним є використання перформансу і хепенінгу. Як правило, ці два явища, виникли ще в ХХ столітті, але активно використовуються до сьогодні, є лише допоміжними засобами організації комунікативного простору. Аналітик перформативного мистецтва В. Савчук появу даних методів в мистецтві пов'язує з потребою художників у створенні «тривимірної» творчості. Важливим етапом в цьому процесі було проведення експериментів «по зняттю кордонів між сценою і глядачами, сценою і залом, буфетом, будмайданчиком або цехом заводу», тобто забезпечення їх безперешкодною комунікацією. [38, с. 147-153]

Таким чином, комунікативна природа перформансу, як і інших видів актуального мистецтва ґрунтується на впливі мистецтва на психіку глядача, застосовуючи при цьому різноманітні подразники: звуки, фрази, дії. Відкритість і невимушеність дій створює ілюзію свободи комунікації з глядачем, що дозволяє всім присутнім стати не просто пасивними адресатами, а зайняти активну позицію джерела інформації, автора, що забезпечує абсолютно точну комунікацію без спотворення смислів. Одна з основних завдань комунікації – це адекватність і точність сприйняття переданої інформації. Специфіка комунікативного простору сучасного мистецтва полягає в порушенні цього закону. Зразки актуального мистецтва демонструють важливість скоріше самого процесу комунікації, ніж його результату.

Для того, щоб у повній мірі розкрити обрану тему, ми присвятили даний розділ історії постмодернізму та основним його ознакам, оскільки елементи, які будуть розглядатися у подальшому, напряду пов'язані з таким феноменом, як сучасна культура.

Перші ознаки постмодернізму були очевидні на початку ХХ-го століття з художниками-дадістами, які висміювали художні підвалини своїми анархічними і нешанобливими діями. Термін, однак, не використовувався в сучасному сенсі до 1979 року, який був висвітлений в філософії Дж. Ф. Ліотара «Постмодерністський стан». У мистецтві цей термін зазвичай застосовується до рухів, які виникли в кінці 1950-х років у відповідь на передбачувані провали і / або надлишки епохи модернізму.

З кінця ХІХ до середини ХХ століття мистецтво, а також література, наука і філософія визначалися відчуттям технічного прогресу, викликаним промисловою революцією і зв'язком з позитивом в сучасному житті. Такі художники, як Поль Сезанн і Піт Мондріан, прагнули знайти універсальний засіб вираження за допомогою зростаючої абстракції свого предмета. Інші художники, які зосередилися на суб'єктивному і заборонному, такі як Сальвадор Далі або Марсель Дюшан, були помічені як ті, які виділяються в цьому акценті на прогрес і раціональність, і їх роботи стали попередниками постмодернізму. До 1930-х років в певних мистецьких колах сам процес живопису, який був колись засобом зобразити предмет з використанням ліній, кольору і форми, сам став предметом. Цей акцент на формалізмі вперше спостерігався і захищався в США Клементом Грінбергом, мистецтвознавцем і зятим прихильником модернізму. Його теоретичні праці часто розглядаються як антитеза постмодернізму через їх прихильність до художньої чистоти і через їх особливі орієнтації на формалізм за рахунок предмета. На той час, коли Абстрактні Експресіоністи малювали (ще не химерно) в нью-йоркських лофтах в 1940-х роках уявлення було повністю усунуто на користь прямого жестикуляційного вираження, яке було зосереджено на малюванні, а не на розповіді. Основоположним для модерністського художника-

авангардиста була індивідуальність, автономія і тенденція до радикальних експериментів в пошуках остаточної істини чи смислу.

До середини століття в західному світі сталося серйозне зрушення парадигми: дві руйнівні світові війни, мільйони загиблих, комуністичні ідеології зруйновані і ядерну зброю використано. Модерністський оптимізм, який домінував у довоєнному світі, тепер здавався неактуальним, застарілим і приреченим на провал. Європа більше не була центром сучасного мистецтва або авангарду. Центр мистецтва світу тепер перемістився в Нью-Йорк і до абстрактних експресіоністів, які процвітали в нову еру жвавого післявоєнного капіталізму. Ця група, тим не менше, була все ще дуже відзначена їх модернізмом з рухом, твердо підтриманим Грінбергом, як високе мистецтво, до якого все мистецтво невблаганно рухалося з XIX-го століття. Тим часом за межами цього анклаву високого мистецтва Америка в 1950-х роках переживала споживчий і культурний бум, а також бурхливий політичний клімат. Як тільки абстрактний експресіонізм став панівним рухом, молоді художники почали піддавати його сумніву через відсутність посилянь на стан світу і на процвітаючу популярну культуру, частиною якої були його художники. Натхнені цими почуттями і бажанням створити мистецтво, яке визнає повсякденне життя, такі художники, як Джаспер Джонс і Роберт Раушенберг, почали експериментувати з новими стилями, які запозичили і відтворили образи з масової культури, яка їх оточувала. Стиль нео-дада, з яким вони стали асоціюватися, був, можливо, першим з справді постмодерністських художніх рухів. На цих художників вплинув Джон Кейдж, і багато хто з їхніх експериментів породили поп-арт і мінімалізм.

Постмодернізм не може бути описаний як чіткий рух, і він не має певних характеристик. Замість цього його можна краще зрозуміти як набір стилів і установок, які були пов'язані в реакції проти модернізму.

Новий підхід до масової культури і засобів масової інформації з'явився в 1950-х роках, викликавши хвилю художніх рухів, які знову представили виставу з розрізнених джерел і експериментували з іміджем, видовищем, естетичними кодексами, дисциплінарними межами, оригінальністю і залученням глядача способами, які кидали виклик попереднім визначенням.

«Висока культура» – це термін, який використовується для опису традиційних образотворчих мистецтв, таких як живопис і скульптура. Цей термін зазвичай використовується мистецтвознавцем для вираження класу, якості та автентичності. Він також використовується для того, щоб відрізнити типи художніх медіа та дисциплін від «низької», «кітчевою» або популярної культури масових товарів, журналів, телебачення і читива, які захопили світ штурмом. У своєму остаточному есе 1939 року «Авангард і Кітч» Клемент Грінберг застеріг модерністський авангард від асоціації з тим, що він вважав Філістимськими, виливами. Замість цього Грінберг запропонував, щоб турботи художників були зарезервовані для мистецтва, яке могло б трансформувати суспільство. У відповідь постмодерністи прийняли «популярне» і зробили його центральним у своїй роботі. Поп-артисти відтворили мирські об'єкти споживання, але використовували гумор та іронію, щоб перетворити їх в гігантські м'які форми (Клас Олденбург) або в культурні ікони (Енді Уорхол), в той час як мінімалісти використовували промислові матеріали для створення повторюваних форм, що нагадують лінію промислового виробництва. «Популярність» стала як предметом, так і середовищем для багатьох художників, і комерціалізм був прийнятий. Цей акцент на «низькій» культурі розширив визначення мистецтва, а також забезпечив соціальну критику.

[27]

У цю нову еру споживання і телебачення реклама та засоби масової інформації стали все більш поширеними. Наприклад, в 1968 році публіка вперше побачила кадри війни у В'єтнамі, які не пройшли цензуру, в своїх власних будинках, що забезпечило різке відключення від їх власного комфортного життя, оскільки вони стали свідками жахів війни за обідом. Зображення на екрані відображали нову реальність, і часто було складніше відрізнити факти від вигадки, особливо при широкому поширенні реклами. Жан Бодрійяр, відомий французький філософ, назвав цю ситуацію «гіперреальність», порівнюючи постмодерністське існування з мерехтливим екраном телевізора: миттєвим, мінливим і фрагментарним, без будь-якої істинної істини. [15] Ці нові ідеї надихнули художників, таких як Барбара Крюгер, які почали зображати поверхню, а не яку-небудь правду або більш глибокий сенс. Стиль і видовище, а не субстанція, були тим місцем, де створювався сенс. Цей акцент на поверхні є одним з ключових компонентів здебільшого поп-арту. Одночасно народилася естетика табору, особливо помітна в моді та музиці, яка черпала натхнення з минулих стилів готики і бароко; чим більш сліпуче, яскраве і шокує – тим ефективніше. Роботи Джеффа Кунса є хорошим прикладом цього аспекту постмодерністського мистецтва.

Модернізм вперше виник в ХІХ столітті у Франції в повстанні проти історичної і образної заклопотаності Французької академії і її панування над художнім смаком. Рухи авангарду, які пішли на початку ХХ-го століття, поступово усували будь-які посилання на контекст або предмет в пошуках чистої і неопосередкованої форми візуального вираження, яка була б радикальною і новою. Ця тенденція досягла свого апогею з абстрактним експресіонізмом, який відстоював не репрезентативний живопис. Проте, протягом десятиліть, що послідували за рухом, малювання як засіб вважалося кліше з невеликим простором

для експериментів. З появою постмодернізму деякі художники почали вивчати минулі стилі і медіа – особливо живопис – як частину естетики постмодерну, яка повертала як історичне, так і суб'єктивне, але з цілеспрямованою відсутністю стилістичної цілісності або єдності.

Такі художники, як Герхард Ріхтер, змішували естетичні коди і жанри, витісняючи існуюче значення в структурах і створюючи нове. Використовуючи методи пародії і підробки, старі ідеї можуть бути відтворені в нових контекстах. Як це робили дадаїсти раніше, інші художники використовували колаж, складання і бриколаж для зіставлення тексту, зображення і знайдених об'єктів для створення багатошарових поверхонь. Таке змішання кодів особливо помітно в архітектурі 1980-х і 1990-х років, таких як Крило Сейнсбері з Національної галереї, Великобританія, яке поєднує в собі елементи двох різних історичних періодів в одному візуальному видовищі. У фільмі ефект може бути значно посилений. Наприклад, Квентіна Тарантіно «Кримінальне чтиво» не піддається традиційній розповіді, спираючись на різні жанри і пропонуючи фрагментований монтаж персонажів і сюжетів в довільному порядку. Багато художників також звернулися до мультимедійних технологій в 1960-х і 1970-х роках, насолоджуючись новими можливостями, які їм були надані для об'єднання засобів масової інформації та створення видовищ і сенсацій.

Були не просто можливості з новими мультимедійними технологіями; починаючи з 1950-х і 1960-х років, між художніми дисциплінами відбувся значний перехід, оскільки традиційні категорії були замінені. Популярною постмодерністською фразою було «все йде», яка ставилася як до цієї зростаючої культури конвергенції, так і до краху відмінності між «хорошим» і «поганим» смаком і труднощами присвоєння цінності або оцінки творів мистецтва на основі традиційних критеріїв, як у випадку з Джеффом Кунсом. Художники взяли механізми

як художніх, так і не художніх форм, таких як реклама, використовуючи безліч засобів масової інформації для передачі безлічі повідомлень.

У 1917 році Марсель Дюшан помістив пісуар з вигаданим ім'ям на виставці і назвав його мистецтвом. При цьому він знущався над всією основою, на якій був побудований інститут мистецтва. Традиційно унікальність і оригінальність надавали твору мистецтва його цінність або «ауру», як в символічному, так і в грошовому вираженні, і були концепцією, що зберігається за допомогою модерністської художньої критики. У 1936 році теоретик культури Уолтер Бенджамін написав своєрідне есе під назвою «Твір мистецтва в епоху механічного відтворення», в якому докорінно переробив цю точку зору, пред'явивши звинувачення в елітарності ключових фігур, таких як Грінберг. Бенджамін стверджував, що відтворення за допомогою друку та інших методів може досягти демократизації мистецтва через його більш низьку товарну цінність і більш широкого доступу до мас. [42]

Поп-артисти, мінімалісти, виконавці, концептуальні художники та інші взяли еталон Бенджаміна, інтерпретуючи його слова за допомогою різноманітних засобів масової інформації та технік, які підривали концепції дійсності і цінності. Рой Ліхтенштейн і Енді Уорхол випускали сумки з трафаретною печаткою з іконічним зображеннями. Ольденбург, який палко підтримував ідею, що все може і повинно бути мистецтвом, відкрив магазин, присвячений продажу таких дешевих зразків мистецтва, з цінами, які починаються часткою з 21,79 доларів. Дональд Джадд і Сол Левітт демонстрували свої повторювані форми, але залишали контроль над їхнім розташуванням куратору; Аллан Капроу, Марина Абрамович і художники Fluxus ставлять спектаклі, в яких глядачі, а не художник, визначають свою форму і значення. Художники всіх мастей, включаючи Уорхола, Ріхтера і Кунса, були відомі своїм присвоєнням фотографічних і інших зображень. У

феміністському мистецтві 1970-х років і знову в 1990-х серед деяких художників виник інтерес до ідеї колективного авторства, яка ще більше підірвала традиційні ідеї творчості і художнього генія, що існували з часів Ренесансу. Такі художники, як Даніель Бурен, все більше цікавилися соціальним процесом створення мистецтва, а не предметом мистецтва, і ставили створення сенсу в точку взаємодії. Ця нова практика стала називатися Реляційною Естетикою і пручалася до мистецтва через його перформативну природу, забезпечуючи потужну критику світу мистецтва, областю, яка стала відомою як інституціональна критика.

Постмодерністське прагнення до демократичного мистецтва виходило за рамки відтворення, присвоєння і експериментів в колективному авторстві. Модерністське мистецтво розглядалося не тільки як елітарне, але і як біле, західне і чоловіче. Постмодернізм збігся зі зростанням фемінізму, руху за громадянські права, боротьби за права ЛГБТ і постколоніальної думки і викликав заклопотаність більш плюралістичним підходом; Іншими словами, багато художників, такі як Кара Уокер і Фелікс Гонсалес-Торрес, почали розглядати питання з різних точок зору, щоб включити точки зору раніше непередставлених позицій (такі дослідження привели до розвитку політики ідентичності та квір-арту).

Крім того, філософи того часу, такі як Мішель Фуко і Антоніо Грамші, зверталися до ідей постструктуралізму, який розумів, що інститути суспільства, такі як в'язниці та лікарні, засновані на змінних, а не стабільних системах, що призводить до нестачі зв'язкового значення. Впливом на мистецтво стало більш широке уявлення різноманітних, багатокультурних ідентичностей, а також гнучке відношення до ідентичності і самості, що проявлялося в ранніх роботах таких художників, як Барбара Крюгер або Сінді Шерман. Це особливо

відноситься до Шерман, чия робота зосереджена на розриві між ідентичністю, створеною за допомогою фільму або інших засобів масової інформації, і реальністю жіночого досвіду. При цьому Шерман звертає увагу аудиторії на засоби виробництва і його багатозначну природу, підкреслюючи той факт, що твір мистецтва може бути витлумачено аудиторією різними способами, таким чином, опираючись на основу оповідання і вищого авторитету художника.

Інша точка зору, яка недавно з'явилася в невеликому, але переконливому тексті, стверджує, що ми перейшли в пост-постмодерну епоху. Деякі автори і критики стверджують, що постмодернізм застарів, і вони ставлять під сумнів цінність руху, підтримуваного поверховістю, цинізмом і нігілізмом. Деякі навіть виступають за повернення до принципів модернізму, хоча і в різних формах. Едвард Докс називає цю пост-постмодерну епоху «Епохою справжності», яка характеризується відродженням справжності і майстерності над стилем і концепцією. Інші прізвиська включають «альтернативний модернізм», який є терміном Ніколя Бурріо для сучасної культури «безперервної комунікації та глобалізації», і «псевдомодернізму», який був придуманий Аланом Кірбі. Кірбі стверджує, що відбувся перехід від глядача, який спостерігає, до глядача, який активний, але все ж з тривіальною участю, наводячи як доказ культуру перегляду реаліті-шоу. Ці спроби заявити про кінець постмодернізму широко поширені і, як правило, не узгоджені, але об'єднані в елементах їх критики. Всі вони втомилися від іронії постмодерну і жадають якогось повернення до істини і реальності. Вони по-різному підривають панування постмодернізму як спосіб мислення або ставлення до життя, натомість зводячи його до одного руху в довгій історії рухів, яке зараз знаходиться в його занепаді. [4]

Постмодернізм найкраще зрозуміти шляхом визначення модерністського вигляду, який він замінив – авангардистського, який

діяв з 1860-х по 1950-і роки. Різні художники в сучасну епоху керувалися радикальним і далекоглядним підходом, ідеями технологічного позитиву і великими оповідями при західному пануванні і прогресі. Поява нео-дада і поп-арту в післявоєнній Америці ознаменувало початок реакції проти цього мислення, яке стало відомо як постмодернізм. Реакція прийняла різні художні форми протягом наступних чотирьох десятиліть, включаючи концептуальне мистецтво, мінімалізм, відеоарт, перформанс, інституційну критику і політику ідентичності. Ці рухи різноманітні і непорівнянні, але пов'язані певними характеристиками: іронічним і грайливим ставленням до фрагментованого предмету, порушенням ієрархій високої і низької культури, підривом концепцій автентичності та оригінальності і акцентом на образ і видовище. Крім цих рухів, багато художників і менш виражені тенденції зберігаються в дусі постмодерну і до цього дня.

В останні роки з'явилися нові соціальні, політичні та літературні теорії, що виникли в результаті дебатів в період постмодерну, які охоплюють широкий спектр дисциплін, таких як мистецтво, архітектура, література, кіно, соціологія, комунікація, філософія і. Справа в тому, що постмодернізм не має довгої історії і, отже, цей термін не використовується протягом тривалого часу. Переважання постмодерністської культури сьогодні, якщо вона дійсно переважає, не припускає, що ідеї або інститути минулого перестають формувати сьогодення. Звичайно, потужні культурні теорії були виявленими до постмодернізму: Дарвін, Маркс, Бодлер, Ніцше, Сезанн, Дебюссі, Фрейд і Ейнштейн все ще пронизують людський розум. Ці припущення були переглянуті, а історія повторювалася, і поставала такою ж, як і раніше.

З цієї точки зору постмодернізм може здатися лише періодом, в який люди переосмислюють набуті раніше досягнення та намагаються

адаптувати їх під реалії. Постмодернізм – це свого роду критика обмежень модернізму. Серед проблем, які критикував постмодернізм, – акцент модернізму на розвиток, а в мистецтві – на матеріалах контактних ЗМІ. Постмодернізм також критикує концепцію, яка існує єдину сутність благородного і не брехливого людства, яка поділяється усіма людьми і здатна забезпечити схильність до раціональності. Раціональність – це культурно-історичний продукт. Феномен постмодернізму може розглядатися і обговорюватися в двох позиціях; або як філософське ставлення, яке підводить під сумнів всі передумови віри сучасних інтелектуалів і виявляє кризу інтелектуальності за допомогою нової свідомості, або просто як певний період часу, що охоплює установки і цільові дискурси, які згодні чи розбіжні з цими ставленнями.

Крім того, що постмодернізм є показником кінцевої точки модернізму і початкової точки нової ери, критика модернізму також розглядається разом з новим планом. У разі, якщо постмодернізм має намір принижувати інтелектуальні компоненти і категорії, індивідуалізм і права людини (загальна істина сучасної епохи), з іншого боку, проявляються в тенденції анти-структуралізму, плюралістичного і диверсифікованого дискурсу. Постмодернізм з цієї точки зору відкидає тенденції і категорії, які є безумовними і обов'язковими для всіх місць, часу і людей. Скептицизм щодо того, чи здатна людина в основному робити все, чи здатна людина на будь-яке визнання і сприйняття його середовища. Постмодернізм – це скептицизм в метанарративі. У постмодернізмі формується делегітимація. Легітимація штучних інтелектуальних систем видалена, і відтепер об'єктивні і універсальні факти виявляються безглуздими. Людина без будь-яких критеріїв для арбітражу і судження говорить про правдивість. Людина в епоху постмодерну знаходить, будує, руйнує і перебудовує свою сутність, яка

заснована не на його соціальному становищі і традиціях, а на декількох культурних ресурсах. Етика більше не є культурною, релігійною спадщиною, вона формується на основі дискурсів і виборів у вічній трансформації культурного світогляду. Універсальна людина вважає себе вільною від будь-яких кайданів племінної, етнічної та національної залежності. У разі своєї переваги вона може залежати від своїх попередніх традицій або вибрати нову традицію, навіть якщо вона суперечить попередній. Глобальна цивілізація рухається з постійним переходом і чергуванням, з нестабільними і мінливими кордонами, ігноруючи місцеві цивілізації. Глобальні люди долають будь-які межі. Вони вважають всі межі і кордони дійсністю і не сприймають їх як перешкоду для їх подальшого руху. Межі зникають, усуваються і відновлюються. Джон Ділі, американський філософ, пише: «Епоха грецької і латинської філософії ґрунтувалася на тому, щоб бути досить точною: існування здійснювалося речами незалежно від людського сприйняття і відносини. Набагато більш коротка епоха сучасної філософії ґрунтувалася скоріше на інструментах людського пізнання, але таким чином, що надмірно ставила під загрозу буття. Після закінчення ХХ століття є підстави вважати, що разом з новим століттям настає нова філософська епоха, що обіцяє стати найбагатшою епохою для людського розуміння. Постмодерна епоха позиціонується для синтезу на більш високому рівні – рівні досвіду, де буття речей і діяльність знаючої людини взаємно проникають один в одного і надають матеріали, з яких можуть бути отримані знання про природу, знання про культуру в їх повному обсязі» [27]

Жан-Франсуа Ліотар. Теоретик, філософ і автор книги «Стан постмодерну: доповідь про знання» [16], а також його недавніх робіт, які в декількох аспектах перетворили дискурси постмодернізму в законні і поширені. Він вважав відсутність сенсу в контексті основною умовою

постмодернізму. У своїй книзі «Постмодерністський стан: доповідь про знання» він називає цю єдність «великим оповіданням», яке походить від французького Просвітництва і німецького ідеалізму. [16] «Велику розповідь» було увічнено в мрії Маркса про звільнення людини, але, не дивлячись на безліч позитивних ефектів, ця «розповідь» ніколи не закінчувалася казково. У наш час – в «постмодерністському стані» – тандем «великих оповідань» та влади розпався. Не тільки тому, що їх прагнення до єдності призвело до пригнічення, а й тому, що їх концепції і стратегії були абсолютно безсилі перед обличчям швидко циркулюючого руху нематеріальних знань в інформаційному суспільстві. Цей розвиток тривав із зростаючою інтенсивністю в 1990-х і аж до 2001 року. Згідно Ліотарду, постмодернізм – це «сприйняття модернізму і його криза». Ліотар в своїй книзі писав, що він буде використовувати термін «сучасний» для позначення будь-якої науки, яка узаконює себе з посиланням на метадискурс такого роду, звертаючись до будь-якої «великої розповіді», наприклад, діалектиці духу, герменевтиці значення, емансипації раціонального або робочого суб'єкту або створення багатства, тобто, він визначає постмодерн як недовіра до метанарративів. Це недовіра, безсумнівно, є продуктом прогресу в науці, але цей прогрес, в свою чергу, передбачає його. Старіння метанарративного апарату легітимації відбувається, перш за все, в кризі метафізичної філософії та університетського інституту, який в минулому покладався на нього. Оповідальна функція втрачає своїх оповідачів, свого героя, його небезпеки, великі подорожі, мету. Він розсіюється в елементах оповідної мови – денотативної, розпорядчої, описової і так далі. Усередині цього знаходяться прагматичні валентності, специфічні для його виду. Кожен з нас живе на перетині багатьох з них. Однак ми не обов'язково встановлюємо стабільні мовні комбінації, і властивості тих, які ми встановлюємо, не обов'язково є комунікабельними.

Жиль Дельоз. Французський видатний теоретик і філософ, якому постструктуралісти вдячні за свої інавгураційні роботи про ставлення Ніцше, і котрий написав деякі з найбільш важливих текстів разом з Феліксом Гваттарі, сказавши, що принцип, характерний для сучасного мистецтва, полягає в тому, що воно не має локальності. Він один з тих, хто намагався відмовитися від платонізму. Його роботи вплинули на різні дисципліни в філософії та мистецтві, включаючи літературну теорію, постструктуралізм і постмодернізм. Він не розглядав філософію як зовнішнє поняття, і, за його словами, пророцтво сучасної філософії – це платонізм вічності. «Анти-Едіп» Жюльє Дельоза і Фелікса Гуаттарі представляли ще одну постструктуралістську атаку на авторитаризм; в цьому випадку авторитаризм вбудований в психоаналітичну теорію, яка за допомогою механізму теорій, подібних Едіпового комплексу, прагне контролювати вільне вираження людського бажання. Для Делеза і Гваттарі люди є «машинами бажань», яким бракує почуття єдності, яке ми зазвичай пов'язуємо з індивідуальною ідентичністю, але які знаходять можливість висловити своє бажання, стримуване соціально-політичною владою (при цьому фашизм є найбільш переконливим прикладом як працює процес). Психоаналіз стає для Дельоза і Гваттарі символом того, якими є бажання, і на противагу цьому покладено «шизоаналіз», заснований на досвіді шизофреніка, який в своїй схемі речей стає ідеальною моделлю людської поведінки. [17]

Ролан Барт. Французський теоретик, який входить в число самих креативних сучасних провидців, чия слава існує, в основному, завдяки його частці, яку він вклав, в широко поширену семіотику, науку, спочатку розроблену Фердинандом де Соссюром в 1916 році, але яка не розглядалася принаймні до другої світової війни. Згідно Барту в його відомій статті «Введення в аналіз структури» мета твору мистецтва не в тому, щоб читач був споживачем, а в тому, щоб він був виробником

контексту. Відповідно, немає місця сумніву, чи достатньо авторської інтерпретаційної осі для контексту або літературного твору. [37]

Жан Бодрійяр. Французький філософ – один з найвидатніших сучасників, який добре відомий своїм свіжим і шокуючим ставленням в галузі культури і філософії, відомий як лідер постмодернізму. Запропоновані ним дві ідеї «гіперреальності» і «симуляції» є принциповими поняттями постмодернізму. Вперше в історії Бодрійяр запропонував, щоб людина не втручалася в власне життя. В опублікованій статті під назвою «Що ви робите після випивки?» він підняв питання, яке включало в себе сексуальне і расове звільнення, свободу слова і відгук привілеїв класу, які поступово і по відношенню один до одного будують «виставкове суспільство», і в цьому суспільстві вони змінюються і синтезують всупереч питань, які вони очікували. Бодрійяр вважав, що всесвіт постмодернізму – це світ симуляції, і з його точки зору ми підійшли до ультра-реального. Іншими словами, реальність створюється, але вона від нас не залежить. Бодрійяр навіть написав в статті на початку 1990-х років, що «війна в Перському заливі не відбулася», і вказав, що ця війна повністю сфабрикована засобами масової інформації, і що вони зобразили цю війну для нас. Те, що ми бачимо в реальному світі, насправді є показаною нам картиною, і засоби масової інформації діють як наша перспектива для світу. Навіть якщо ми прагнемо бути противниками розвиненої капіталістичної системи, ми негайно змінимося, щоб стати її частиною. Бодрійяр стверджував, що цілі, на які вони сподівалися, завжди були ілюзіями; насправді, як стверджує «ілюзія кінця», він думав, що ідея була не чим іншим, як помилковою мрією: кінець історії, на жаль, також кінець смітєвих баків історії. Більше немає ящиків для знищення старих ідеологій, старих режимів, старих цінностей. Куди ми збираємося викинути марксизм, який фактично винайшов смітєві баки історії? Висновок: якщо в історії

більше немає сміттєвих баків, то це тому, що сама історія має стати сміттєвим баком. [15]

Жак Дерріда. Жак Дерріда має тісний контактний зв'язок із рухом, відомим як рух за відновлення. Його головна мета – це фактично нейтралізація проблеми, яка називає себе логоцентризмом (або суверенітетом мудрості). Дерріда відкидає переконання, що семантичне є у суті контексту. У 1959 р. Дерріда задав питання: чи не повинна структура мати генезис, і чи не повинно бути структурованим походження, точка генезису, щоб бути генезисом чогось? Іншими словами, кожне структурне або «синхронне» явище має свою історію, і структуру неможливо зрозуміти без розуміння її генезису. [Дерріда, 2001] Він вважає, що термінологія лише вказує на іншу термінологію, і семантична складова, яка залежна від знання контексту, спалахує, коли інтерпретатор або контекст ініціюють дискурс. Тому фундаментальних причин, на які можна покластися, не існує. Дерріда змушує людину відмовитися від поняття трансцендентальної реальності і замість цього зосередитися на контексті, щоб сам контекст дискурсував безпосередньо з людиною. Об'єктний світ для нього не грає ніякої ролі. Виснаження модернізму та підйом постмодернізму відбувся перед тим, як звернутися до Дерріди. Постмодернізм викликає питання про спілкування та значення, так що категорія естетичного для одного стає проблематичною. До кінця модернізму "висока культура" розглядалася як сховище моральної та духовної мудрості. Зараз, здається, немає такої віри, повсюдність питання мови, можливо, говорить про вакантність, залишену внаслідок невдачі іншими кандидатами перспективних вихідних точок людської уяви. У 60-х роках модернізм досяг кінця свого розвитку, суворий канон його живопису (наприклад, Ротко, Рейнхардт) поступився місцем некритичному відстоюванню комерційного просторіччя споживчої культури поп-арту. Постмодернізм, і не тільки в

мистецтві, – це модернізм без надій і мрій, які зробили сучасність нестерпною. [14]

Підсумовуючи, ми вивели кілька головних ідей постмодернізму, які простежуються у більшості культурних явищ даної епохи:

- Постмодернізм відрізняється тим, що ставить під сумнів основні оповідання, які були прийняті в сучасний період, найбільш важливим з яких є уявлення про те, що весь прогрес, особливо технологічний, є позитивним. Відкидаючи такі оповідки, постмодерністи відкидають ідею про те, що знання або історія можуть бути включені в узагальнюючі теорії, замість цього охоплюючи місцеве, випадкове і тимчасове. Інші оповідання, відкинуті постмодерністами, включають ідею художнього розвитку як цілеспрямовану ідею про те, що художніми геніями є тільки чоловіки, і колоніалістські припущення, що не білі раси поступаються. Таким чином, феміністське мистецтво і мистецтво меншин, що кинули виклик канонічному мисленню, часто включаються в рубрику постмодернізму або розглядаються як його уявлення.

- Постмодернізм перевернув ідею про те, що для твору мистецтва було властиве одне значення або що це значення було визначено художником під час створення. Замість цього глядач став важливим детермінантом сенсу, навіть дозволений деякими художниками брати участь в роботі, як у випадку деяких п'єс. Інші художники пішли далі, створюючи роботи, які вимагали втручання глядача для створення і / або завершення роботи.

- Готовий дадаїзм вплинув на постмодернізм в питанні про автентичність і оригінальність. У поєднанні з поняттям присвоєння постмодернізм часто приводив до підриву оригінальності аж до порушення авторських прав, навіть при використанні фотографій практично без змін оригіналу.

- Ідея руйнування відмінностей між високим і низьким мистецтвом, особливо з включенням елементів популярної культури, була також ключовим елементом постмодернізму, який виник в кінці XIX-го і початку XX-го століть у роботах Едгара Дега, наприклад, який малював фанатів; а потім в кубізмі, де Пабло Пікассо часто включав тексти популярних пісень у свої полотна. Ця ідея про те, що вся візуальна культура не тільки в рівній мірі дійсна, а й про те, що її можна цінувати і насолоджуватися нею без будь-якої естетичної підготовки, підриває уявлення про художньої цінності, так само як і використання готових моделей.

РОЗДІЛ 2.

РЕАЛІЗАЦІЯ ІДЕЇ СИНТЕЗУ У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ

2.1. «Синтез мистецтв»: культурологічний та мистецтвознавчий аспект

Під поняттям «синтез мистецтв» розуміється те, що два або більше самостійних та вже сформованих видів майстерності поєдналися в одне ціле задля творення синтезованого мистецтва. Серед найвідоміших та тих, які найчастіше використовувалися в історії культури та мистецтв, можна виділити три головних:

- Пластичні мистецтва та їх синтез, що означає злиття між архітектурними спорудами та елементами, які їх доповнюють.
- Синтез у театральній діяльності, який починається від самого початку написання драматичного твору, до його виконання акторами на сцені перед глядачами.
- Синтез у кінематографії полягає у створенні органічного об'єднання між техніками монтажу та поліфонії.

Синтез мистецтв достатньо обширна тема, розгляду якої ми присвятили пункт 3.2. у третьому розділі нашої дипломної роботи. Ціллю дослідження було виявити та описати взаємодію між різними видами мистецтва.

Мистецтво XXI-го століття – це зростаюча область досліджень і публікацій, що робить її неймовірно динамічною областю вивчення. Багато важливих тем стали резонувати в новому столітті та надихати на нове мислення і наукові дебати, такі як сплеск біо-мистецтва у відповідь на наукові дослідження в галузі знань про життя, і критична теорія, відома як реляційна естетика, яка виникла у відповідь на зростання в мистецтві практик, в яких відбувається взаємодія глядачів з творами.

Інші теми, які широко обговорювалися в кінці ХХ-го століття, залишаються життєво важливими для аналізу мистецтва і візуальної культури ХХІ-го століття, включаючи семіотику, постмодернізм і фемінізм.

Мистецтво ХХІ століття виникає з величезного розмаїття матеріалів і засобів. До них відносяться новітні електронні технології, такі як цифрові зображення і інтернет; знайомі жанри з довгою історією, які продовжують практикуватися, наприклад, живопис; матеріали і процеси, які колись були пов'язані перш за все з ремеслами, зараз переосмислені для вираження нових концепцій. Багато художників регулярно і вільно змішують засоби масової інформації і форми, роблячи вибір, який найкращим чином відповідає їх концепціям і цілям. Заходи варіюються від вражаючих проєктів, виконаних з великим бюджетом і виробничою цінністю, до зусиль, які підкреслюють процес, ефемерний досвід і саморобний підхід. Поняття впливів також змінилося в комунікаціях і технологіях. У кожному місті по всьому світу є художники, які реагують на місцеву географію та історію, а також на вплив світової візуальної культури.

У ХХІ-му столітті візуальна культура виросла як визнана міждисциплінарна область дослідження, застосовуючи багатогранний підхід до розуміння того, як зображення всіх типів спілкуються і беруть участь в побудові ідентичності, статі, класу, відносин та інших соціальних і політичних значень. Медицина, наука, політика, культура споживання, релігія і духовність – ось деякі з областей, які вивчає візуальна культура поряд з мистецтвом. Фахівці аналізують кіно, телебачення, графічні романи, дизайн одягу та інші форми масової культури на додаток до усталених засобів образотворчого мистецтва, таких як живопис, і спираються на багато методології і теорії,

включаючи семіотику, соціологію, психоаналіз, теорію прийому, фемінізм і концепцію погляду.

Так само, як дослідники візуальної культури досліджують зображення і медіа всіх типів, так і художники XXI-го століття черпають натхнення, образи, матеріали і концепції з різних областей культури, виходячи далеко за межі впливу історії образотворчого мистецтва і дизайну.

2.2. Театральне дійство як приклад взаємодії мистецтв

Театр – це синтезована форма мистецтва, яка поєднує в собі емоційну, пластичну, акторську та візуальну складову, тобто, елементи для вираження змісту. В сучасних умовах віртуалізації та популяризації електронних джерел масової інформації, комерційного кіно та поп-культури, класичний театр втрачає своїх поціновувачів. Конкуренція змушує театр знаходити нові рішення за допомогою актуальних форм синтезу мистецтв, практично втілених в умовах сцени. Таке рішення безумовно привертає увагу і повертає театру минулу славу.

До списку нововведень відносяться такі види мистецтва як: аудіо ефекти, ефекти світло-тіні, проекційні 3D ефекти, використання хореографії, вокально-інструментальних компонентів, впровадження відео матеріалів задля поліпшення сприйняття і ефекту відсутності сцени, тобто, повного занурення. Також використовують сцен. механіку, що включає у себе вдосконалення механізмів зміни ландшафтів та умов на місці дії. Простіше кажучи, адаптація сцени під будь-які потреби та її механічне вдосконалення.

Театр присвячений вивченню і вирішенню фундаментальних людських проблем і заснований на розумінні та поданні взаємодії між людьми. Театральна робота дає можливість розмірковувати про важливі аспекти життя, розвиваючи чутливість і поглиблюючи розуміння та

прийняття різноманітних точок зору. Широка всесвітня база театральної літератури або репертуару варіюється від класичних форм, таких як японські Кабукі і Шекспір, до народних форм, таких як традиційне лялькове мистецтво та сучасних форм, таких як мультиплікаційні мультфільми і фільми.

Створення вистави в театрі – це процес, в якому актори використовують голос, тіло і уяву для вираження концепцій, ідей і почуттів. В основі створення драми лежить історія реальних і «уявних світів», які передаються через слова, голос, рухи, слухові і візуальні елементи. Основний процес виступу в театрі і драмі відноситься до постійного вибору, який актор або керівник робить, щоб втілити в життя персонажа або візуальний дизайн і представити його конкретній аудиторії. Такий вибір лежить в основі процесу адаптації усіх компонентів та їх гармонійного використання.

Складові компоненти, які складають синтез мистецтв та прийомів у театральному дійстві:

Тема. Тема п'єси відноситься до її центральної ідеї. Це може бути чітко вказано в діалозі або дії, або може бути виведено після перегляду усієї вистави. Тема – філософія, яка становить основу історії або моральний урок, який герої вчать. Це повідомлення, яке п'єса дає глядачам. Наприклад, тема п'єси може бути про те, як жадібність веде до руйнування, або як неправильне використання влади в кінцевому підсумку призводить до кінця влади. Темою п'єси може бути сліпа любов або сила безкорисливої любові і жертвності або справжня дружба. Наприклад, п'єса «Ромео і Джульєтта» заснована на жорстокій і непереборній романтичній любові між Ромео і Джульєттою, яка змушує їх вдаватися до крайнощів, в кінцевому підсумку приводячи їх до самознищення.

Сюжет. Порядок подій, що відбуваються в п'єсі, становлять її сюжет. По суті, сюжет – це історія, яку розповідає п'єса. Розважальна цінність п'єси багато в чому залежить від послідовності подій в історії. Зв'язок між подіями і персонажами в них є невід'ємною частиною сюжету. Те, що роблять персонажі, як вони взаємодіють, хід їх життя, розказаний історією, і те, що відбувається з ними в кінці, становить сюжет. Боротьба між двома людьми, відносини між ними, боротьба з собою, дилема або будь-яка форма конфлікту одного персонажа з самим собою або іншим персонажем в п'єсі, входить у формування сюжету історії. Історія розгортається через серію інцидентів, що мають спільні причинно-наслідкові зв'язки. Як правило, історія починається з викриття минулого або фону головних і інших персонажів і точки конфлікту, а потім переходить до центральної теми або кульмінації. Потім настають наслідки кульмінації, і гра закінчується висновком.

Персонажі. Персонажі, які складають частину історії, переплітаються з сюжетом драми. Кожен персонаж в п'єсі має свою індивідуальність і набір принципів і переконань. Актори у виставі несуть відповідальність за поживлення персонажів. Головний герой у п'єсі, з якою глядачі ідентифікують себе, – головний герой. Він / вона представляє тему п'єси. Персонаж, з яким конфліктує головний герой, є антагоністом або лиходієм. У той час як деякі персонажі грають активну роль на протязі всієї історії, деякі призначені тільки для того, щоб просувати історію вперед, а інші з'являються тільки в певних частинах історії і можуть або не можуть мати істотну роль в ній. Іноді ці персонажі допомагають глядачам зосередитися на темі п'єси або головних героїв. Спосіб, яким персонажі зображуються і розвиваються, називається характеристикою. Ось список персонажів Ромео і Джульєтти.

Діалог. Історія п'єси просувається за допомогою діалогів. Ця історія розповідається глядачам за допомогою взаємодії персонажів п'єси в формі переговорів. Зміст діалогів і їх якість грають важливу роль у впливі, який п'єса надає на аудиторію. Саме через діалоги між персонажами можна зрозуміти історію. Вони важливі в розкритті особистості персонажів. Використовувані слова, акцент, тон, характер мови і навіть паузи багато говорять про характер і допомагають розкрити не тільки його особистість, а й його соціальний статус, минуле і сімейне походження, яке зазначено в п'єсі. Монологи, які є промовами, сказаними перед самим собою або іншими персонажами, допомагають ставити крапки, які було б важко висловити в діалогах.

Час і місце. Час і місце, де розгортається історія, є однією з її важливих частин. Епоха, коли відбуваються події в п'єсі, впливають на персонажів в їх зовнішності і особистості. Установка часу може вплинути на центральну тему п'єси, підняті питання (якщо такі є), конфлікт і взаємодії між персонажами. Історичний і соціальний контекст п'єси також визначається часом і місцем її постановки. Костюми та грим, фон і використовувані меблі, візуальні ефекти (кольори і вид освітлення) і звук є одними з важливих елементів, які визначають, як історія перетворюється в сценічну виставу.

Гра акторів. Це ще один важливий елемент драми, оскільки вплив, який сюжет дає на глядачів, в значній мірі залежить від дій акторів. Коли письменська п'єса перетворюється в сценічну виставу, актори розігрують різні ролі; способи, якими вони зображують персонажів, призначених їм, є важливим фактором, який визначає вплив гри. Чи підходить зовнішність актора (включаючи те, що він носить і як він себе поводить на сцені) роль, яку він грає, і те, наскільки добре він зображує особистість персонажа, є визначальними факторами того, наскільки добре глядачі сприйматимуть гру. Різні актори можуть грати одні і ті ж

ролі в різних варіантах виконання п'єси. Конкретний актор / актриса в певній ролі може бути більш-менш прийнятий і оцінений, ніж інший актор в тій же ролі. Сценічні вистави персонажів п'єси, особливо в головних ролях, безпосередньо впливають на успіх і популярність п'єси.

Хоча, такі фактори, як музика і візуальні ефекти, розглядаються як частина постановки, їх можна обговорювати окремо.

Музика. Цей елемент включає використання звуків і ритму в діалогах, а також музичні композиції, які використовуються в п'єсах. Фонова оцінка, пісні і звукові ефекти повинні доповнювати ситуацію і персонажів в ній. Правильний вид звукових ефектів або музики, якщо вони розміщені в потрібних точках сюжету, служать відмінним доповненням до верхніх і нижніх точок п'єси. Музика і тексти повинні відповідати темі. Якщо сцени супроводжуються музичними творами, вони стають більш ефективними для глядачів.

Візуальний елемент. У той час як діалог і музика – сюжетні аспекти драми, візуальний момент має справу зі сценами, костюмами і спеціальними ефектами, використовуваними в ньому. Візуальний елемент драми, також відомий як видовище, робить сцену більш вбраною. Костюми та макіяж повинні відповідати персонажам. Крім того, важливо, щоб сцени були досить драматичними, щоб глядачі сиділи на своїх місцях. Спеціальні ефекти, використані в п'єсі, повинні підкреслювати ту частину або характер виділеної історії.

Крім цих елементів, структура історії, розумне використання символіки і контрасту, а також загальне сценічне мистецтво – інші важливі елементи драми.

Структура історії включає в себе те, як вона драматизує. Наскільки добре актори грають свої ролі, а рамки сюжету – складають структуру драми. Напрямок є важливою складовою гри, сюжетна історія

більш ефективна. Використання і організація сценічних властивостей і загальної постановки п'єси є частиною сценічної майстерності, яка є ключовим елементом драми.

Символи часто використовуються, щоб дати підказки про майбутні події в історії. Вони доповнюють інші елементи сцени і роблять її більш ефективною. Використання контрастів додає драматичний елемент гри. Це може бути у вигляді контрастних кольорів, контрастних фонів, інтервалу мовчання, за яким слідує період активності і шуму, або зміни темпу історії.

Інценування історії не може бути названо успішним, якщо глядачі не сприйняли його добре. Його можна покращити за допомогою конструктивної критики або через імпровізації, введені акторами.

За приклад, в якому можна буде простежити деякі складові театрального дійства і з'ясувати на практиці, що таке синтез, ми взяли спектакль четвертого курсу спеціальності культурологія під назвою «Великоднє чаювання».

Сценарій. Для того, щоб створити виставу, першим і найголовнішим є сценарій, на якому в подальшому базується все. П'єса, яка лежала в основі, була написана самостійно групою, студенти котрої перед цим передивлялися та перечитували дитячі казки, щоб влучніше потрапити в аудиторію глядачів, тобто, дошкільних дітей. Взірцем став мультфільм «Аліса у задзеркаллі», саме за допомогою його персонажам, які потрапляли у сюжетні перипетії, з'явився спектакль.

Персонажі. У кожного студента була задача обрати і створити образ того персонажа, якого він буде грати у виставі. Так як персонажі були запозичені із вже існуючого мультфільма, питання з вибором костюму та характеру знімалося, тож наступною ціллю групи стало впровадити обраних героїв у створенні обставини.

Декорації. Щоб створити казкову атмосферу, кожній виставі потрібні ті фони, ті об'єкти, які стануть у нагоді протягом всієї вистави, і які будуть доповнювати дійство. Без декорацій глядачеві буде складно уявити обставини, в яких відбувається той чи інший момент. Розбавити та зробити спектакль більш яскравим та візуально приємним допоможуть відповідні до ситуації предмети на задньому фоні, елементи тієї обставини, в якій знаходяться персонажі, відео ряд, котрий створює ефект присутності. Студентами були обрані всі ці варіанти, тож вони використали і відео ряд лісу, замку, галявини (в залежності від сюжету), і фізичні об'єкти на сцені, які допомагали ще більше зануритись у дійство, і предмети, пов'язані з характерами персонажів (кошик з пасхами, клубочки ниток тощо).

Музика. Наступним кроком у створенні спектаклю було обрати відповідний музичний ряд, який би підкреслював емоційні моменти вистави та задавав потрібну атмосферу. Для кожного персонажу було обрано окремий музичний супровід, щоб створити асоціативні якорі, і щоб дітям було легше інтерпретувати те, що відбувалося на сцені.

Розглянуті нами (хоч і далеко не всі) складові театрального дійства дають змогу зібрати цілісну картину про те, як створюється спектакль і про синтез у даному виді мистецтва. Наступним ми розглянемо кіно.

2.3. Кіно як реалізація мистецького синтезу

Фільми – це зусилля цілої команди: понад 1000 членів знімальної групи працюють над кіно в сучасному світі. Складно назвати інше творче починання, яке вимагає такого ж тісного співробітництва в такому великому масштабі. На вершині цієї діяльності знаходиться партнерство, взаємна робота між режисером і кінематографістом, яке

виступає в якості основного творчого двигуна фільму, триваюче від початкових етапів розвитку сюжету до останніх днів зйомок.

Кінематографія відноситься до мистецтва і майстерності знімання зображень на плівку (або сьогодні – у вигляді цифрових файлів). Режисер в сучасну епоху це людина, яка існує для маніпуляцій з освітленням, вибором камери і об'єктива, експозицією і кадруванням знімків, одночасно спостерігаючи за роботою багатьох членів знімальної групи. Режисер в кінцевому підсумку несе відповідальність за унікальний зовнішній вигляд фільму. Однак, він не працює поодиноці, всі його творчі рішення також повинні відповідати естетичним баченням, яке встановив продюсер. Ось чому робочі стосунки між режисером і продюсером мають вирішальне значення для творчого успіху фільму.

Кіно швидко розвивалося на початку ХХ-го сторіччя від новинки до потужного середовища, що викликає сильні емоції у глядачів. Перші роки оповідного фільму характеризувалися експериментами і дослідженнями, оскільки кінематографісти щосили намагалися розробити візуальну мову для розповідання історій, незважаючи на серйозні технічні обмеження (включаючи відсутність звуку до 1929 року). Блискучі ранні новатори, такі як Едвін С. Портер («Велике пограбування поїзда», 1902 г.) і Джордж Меліес («Подорож на Місяць», 1903 г.), були одними з перших, хто усвідомив потенціал фільму, але мали тенденцію обробляти більшість аспектів кіновиробництва самостійно.

Можливо, не випадково великий стрибок фільму стався незабаром після першого творчого партнерства між режисером Д. У. Гриффітом і кінематографістом Біллі Бітцером. Дует працював разом з 1908 по 1924 рік і зробив близько 500 фільмів. Їм приписують створення основних технік, в тому числі: крупний план, затемнення, м'який фокус і підсвічування.

Працюючи разом над такими фільмами, як «Нетерпимість» і «Народження нації» (який по праву викликав громадське обурення за його героїчне зображення Ку-Клукс-Клану), Гріффіт і Бітцер перетворили нове середовище в виразну художню форму. Їх партнерство було настільки симбіотичних і повним, що історикам важко розділити їх індивідуальний внесок в кіно-ремесло.

Фільм увійшов в студійну епоху (часто звану Золотий вік Голлівуду) після додавання звуку. П'ять головних студій домінували над виробництвом фільмів в США: Paramount, Warner Bros, RKO, MGM і 20th Century Fox. У кожного була своя власна естетика, за яку її знали і любили: Warner Bros. спеціалізувався на гангстерських фільмах і представляв крутих хлопців, таких як Джеймс Кегні і Хамфрі Богарт, в той час як RKO знімав елегантні мюзикли за участю Джинджер Роджерс і Фреда Астера. Очікується, що режисер і кінематографіст, які працюють в студійній системі, будуть дотримуватися встановленого візуального стилю або ж будуть ризикувати втратити заробіток. Їх робота повинна була бути найвищої якості без перевodu уваги на себе або відволікання аудиторії від історії. При всіх своїх обмеженнях цей підхід привів до появи незліченних шедеврів студійної ери, таких як Касабланка і Чарівник країни Оз.

Такі жорсткі обмеження неминуче призводили до новаторських досягнень, саме таких, який з'явився в 1941 – «Громадянин Кейн» режисера Орсона Уеллса і кінематографіста Грегга Толанда. Експерименти Толанда з освітленням і лінзами привели до розвитку глибокого фокусування, яке створило глибину різкості, яка дозволяла бачити всі елементи складного кадру одночасно. Це також ознаменувало повернення творчого партнерства режисера-кінематографіста і появу нового акценту на індивідуальне художнє вираження, коли студійна ера підійшла до кінця.

1950-і і 1960-і роки принесли епоху видовищ на великому екрані, коли Голлівуд намагався відокремитись від нового середовища – телебачення. Широке використання кольору і нові широкі формати, включаючи CinemaScope і Cinerama, надихнули на створення історичних епосів, які варіюються від основних тарифів, таких як Десять заповідей, до художніх тріумфів, таких як Лоуренс Аравійський. Провідні голлівудські кінематографісти адаптувалися до змін часу, освоюючи нові технології в гонитві за величию, яку того вимагає їх індустрія.

У сучасному кінематографі неможливо знайти фільм, що відноситься до одного жанру, через багатофункціональності та поліфонічність мистецтва у творців фільму існує можливість створення картини в синтезі декількох жанрів і стилів, які об'єднуються спільною темою. За допомогою таких маніпуляцій відбувається винахід нових прийомів.

Синтетичним можна назвати те мистецтво, яке складається з двох або більше видів, жанрів, стилів, про що говорилося вище. І кінематограф в цій темі виступає головним прикладом по взаємодії всередині нього різноманітних компонентів. Нижче ми розглянемо кілька складових кіномистецтва, завдяки яким створюється картина.

Камера. Подібно очам, камера – це темна коробка, в якій є отвір, через який світло проникає і створює зображення. В оці отвір називається зіницею. Зіниця аналогічна діафрагми в камері. Розмір регулюється райдужною оболонкою ока і діафрагмою в камері. Коли камера знаходиться в автоматичному режимі, діафрагма поводить себе як зіниця ока: вона закривається в добре освітленому середовищі і відкривається в темному. Як тільки світло проходить через зіницю, воно досягає сітківки, і починається фактичний процес накладення зображення. Сітківка сповнена зорових нервів, які при потраплянні світла формують зображення і відправляють його в мозок. У плівковій

камері сітківка еквівалентна запасу плівки. У відеокамері сітківка відповідає ПЗС-чіпам. Стрічка або карта, на яких записано і збережено зображення, будуть аналогічні людському мозку.

Автоматичне фокусування пом'якшує відстань переднього плану і фону в кадрі, виконує необхідне рівняння і, нарешті, вгадує, на чому намагається зосередитися оператор. Коли автоматичне фокусування ввімкнене, оператор втрачає контроль над камерою, надаючи їй автономну роботу на основі свого запрограмованого процесора. Під час панорамування або, якщо хтось або щось проходить перед об'єктивом, фокус зміститься і створить помітне відволікання. Професійні режисери та відео-оператори повинні постійно контролювати ситуацію.

Крім того, камера, і очі можуть сфокусуватися в далекій нескінченності і бачити її чітко. Однак, якщо об'єкт знаходиться надто близько до об'єктива або зіниці, він може виглядати розмитим; таким чином, і камера, і очі мають мінімальну відстань, необхідну для різкості.

Кут зйомки. Кут рівня очей – це той, в якому камера знаходиться на висоті об'єкта, якого знімають. Зйомки на рівні очей неймовірно поширені, тому що вони нейтральні. У них часто немає ніякої драматичної сили, тому вони ідеально підходять для романтичних комедій і новинних стрічок.

Низькі кути видно з камери, розташованої під очима актора, який дивиться на них. Низькі кути змушують персонажів виглядати домінуючими, агресивними або зловісними.

У високому куті камера знаходиться над об'єктом, дивлячись вниз. Ця позиція змушує персонажів виглядати слабкими, покірними або наляканими. Вони також є очима дорослого, який дивиться на дитину

Також званий похилий кут, при якому камера нахиляється вбік, перетворюючи горизонт в уклін. Нахил змінює горизонтальні і

вертикальні лінії на діагоналі, тим самим створюючи більш динамічну композицію.

Композиція. У кінематографії композиція відноситься до зображення і того, як в ньому розташовані елементи мізансцени. Якщо персонаж дивиться вліво, то його слід помістити вправо. Це робить кадрування зручним, тому що суб'єкт дивиться на відкритий простір перед ним. Це відкритий простір називається свинцевою кімнатою або свинцевим простором. Близькість до кадру створить клаустрофобний відтінок, який може розладнати деяких глядачів. Коли два знімки двох акторів в різних сторонах екрану перетинаються разом, аудиторія передбачає, що актори дивляться один на одного, незалежно від того, де вони знаходяться.

Статична композиція. Композиції, більшість ліній яких горизонтальні або вертикальні, називаються статичними композиціями. В теорії горизонтальні і вертикальні лінії заспокійливі. «Імператор в герої» (2002) прямо в середині кадру, що створює симетрію пострілу і передає досконалість палацу, підсилюючи ситуацію.

Динамічна композиція. Коли композиція має багато діагональних ліній, вона називається динамічною композицією. Динамізм або хвилювання є наслідком того факту, що діагоналі турбують (на відміну від статичних композицій, які передають мир і спокій). Одним з простих способів зробити знімки динамічними – є надвисокий кут огляду камери, який дивиться вниз на об'єкт. Залежно від положення камери природні лінії навколишнього середовища будуть знаходитися по діагоналі.

Колір. Використання кольору часто не береться до уваги як елемент кінематографії. Хоча деякі рішення можуть бути прийняті директором та іншими членами знімальної групи, то, як колір буде

відображатися на камері, є важливою частиною ролі кінематографіста. По-перше, потрібно враховувати колірну температуру знімка. Флуоресцентне світло, вольфрамове і природне створюють різні колірні температури, як хмари, тінь і пряме сонячне світло. Традиційно кіноплівка проводилася спеціально для внутрішнього або зовнішнього використання. В даний час більшість камер мають вбудовані налаштування для покращення при різних умовах освітлення. Чим вище колірна температура, тим більше синього відтінку буде у зображення; нижча колірна температура, така як у вольфрамового світла, призведе до помаранчевого відтінку.

Щоб уникнути будь-яких незвичних колірних варіацій між знімками, режисери вказують для камери опорну точку, зробивши налаштування, відповідне джерелам світла (тобто, сонячну або похмуру). Але включення кольору в кінематографію на цьому не закінчується. Також кінематографісти враховують колірні контрасти і насиченість. Сцени, які яскраво забарвлені в реальному житті, можуть виглядати смутними і тьмяним на камері, якщо вони не зняті належним чином.

У фільмі нуар може знадобитися сіра кольорова палітра з низькою насиченістю кольору, в той час як в науково-фантастичному фільмі можуть використовуватися різні кольори з великим контрастом між ними. Такі режисери, як Акіра Куросава, використовують колір для створення тем і символіки. При розробці знімка оператори беруть до уваги те, як кольори одягу і предметів взаємодіють з навколишнім середовищем.

РОЗДІЛ 3.

КОМУНІКАТИВНІ ТЕХНОЛОГІЇ У МИСТЕЦТВІ

ПОСТМОДЕРНУ

3.1. Історико-культурний аспект українського постмодерну

Ю. Андрухович стверджував: «Постмодернізм – не течія, не мода, не напрям. Постмодернізм – це культурна ситуація у світі, від якої нікуди не подітися, тому всі ми є постмодерністами».[5, с.57] В Україні культура постмодернізму з'явилася дещо пізніше, ніж у Європі та Америці, причиною цього стали національні та історичні обставини, які уповільнили темп поширення нових тенденцій.

Радянський соцреалізм створив умови для початку розвитку постмодерну в Україні, першими представниками якого стали учасники літературної іронічної школи у Києві, - Богдан Жолдак, Лесь Подерев'янський та Володимир Діброва, але своє відношення до цієї культури вони заперечували, і тільки, коли постмодернізм з'явився на Заході та утвердився там, вони стали ідентифікувати себе з ним. Через те, що сучасна культура в Україні зародилася не на глобальній інформатизації людства, а, скоріше, принісши інформатизацію з собою, вітчизняний постмодернізм прийнято вважати вторинним на відміну від західного. Простором для творення українські постмодерністи обрали вирішення питань самоідентифікації рідної нації та відродження традицій українського народу. Проблема укорінення нової культури постала перед творцями через складні умови, але постмодерн все ж таки зміг освоїти основні тенденції на теренах України. Глобалізація стала першим і основним елементом впливу на культурні процеси у новому світоглядно-мистецькому напрямку на території тогочасного СРСР.

Поширення інформаційних потоків, які долали національні кордони за допомогою нових засобів комунікації та технічних можливостей, - стало глобалізаційною характерною рисою. Саме завдяки впливу постмодернізму на засоби масової комунікації, який сприяв формуванню і появі інформаційного суспільства, сучасний медіа простір є таким, яким ми його звикли бачити.

Станіславський феномен, який почав існувати у Івано-Франківську після розпаду СРСР, став одним із перших груп художників і письменників, творчість яких найбільше включила в себе художній і літературний дискурс постмодернізму. До організаційної та творчої діяльності групи входить низка синтезованих проєктів, які з'ясували постмодерністські ознаки та довели їх до стану, в якому став можливим дискурс сучасної української літератури. Головне місце серед робіт, створених ними, займали журнали: Плерома, Четвер (проєкти під редакцією Андруховича). З точки зору культурології, Станіславський феномен потрібно розглядати, як появу іншої соціально-культурної ситуації, відмінної від всього того, що існувало до нього.

«Другорядні люди» Кіри Муратової, фільм «Співачка Жозефіна і мишачий народ» Сергія Маслобойщикова та інші слід вважати прикладами українського постмодерністського кінематографу, в яких має місце бути нова художня мова та образ хаосу. У творчості театральних митців постмодернізм з'являється у Жолдака та Віктюка разом з їх новою самобутньою образністю у виставах, яка була розрахована на новий механізм впливу та процес сприйняття. Покази Жолдака – це випробування для акторів, які у них грають: митець ставить такі вистави, у котрих вони мають бігати голими по сцені, сидіти у клітках, а тривалість п'єси варіюється між 40-45 годинами. Театр майбутнього – це жорсткий театр, шокуючий, вважає Жолдак Андрій. Також вважає і Віктюк, чий вистави відомі непідробною та

незмінною оригінальністю, епатажністю та новизною в судженнях щодо сучасності, персоналій та історії.

О. Клименко, В. Сидоренко займають постмодерністську ланку у живописі. У творі Сидоренка «Ритуальні танці» є чіткі тенденції постмодерну: синтез зацікавленості до минулого з очікуванням майбутнього; танець, як метафора сенсу життя; відкрите цитування (Рунге та Фрідріха). Постмодернізм у архітектурі відобразився на оновленому поверненні до традицій. Нова культура є протиставленням формальності модернізму та інших стилів. Первинна характеристика модернізму, функціональність, відходить у минуле і замінюється «естетикою заради естетики», синтезом стилів та повсюдне цитування рішень, які були раніше в архітектурі. Пам'ятник Незалежності, встановлений на Хрещатику, є прикладом культурної споруди в Україні тої самої неузгодженості стилів.

Відсутність кордонів між ознаками «високого мистецтва» та кітчем, полістилістика, іронічність та самовідносність – є характерними рисами постмодернізму в музиці. У 90-х рр. ХХ ст. постмодернізм почав розвивати камерно-інструментальну та симфонічну музику України. Композитори нової культури почали використовувати принципи, про яких йшлося вище, завдяки чому з'явилися перші опуси мінімалізму, а також – не відомий раніше Україні жанр, - музичний перфоманс. З одного боку, у творчості тих, хто належав раніше до авангарду, Сильвестрова, Загорцева, Годзяцького, повертаються неоромантичні елементи та тяга до простіших форм. А з іншого – композиторами стає нове покоління, які схильні до самих різних уподобань в музиці, та знаходяться в пошуках власних шляхів.

Доля українського постмодерного мистецтва, яке розвивалося в наступні роки, обумовлюється ігровим характером, схильністю до загадок та ребусів і українським гіперреалізмом.

Журнал «Искусство» опублікував в 1988 році статтю, яка була присвячена Арсену Савадову та його творчості. В основі була картина «Печаль Клеопатри», яку автор написав разом з Сенченком, її експонували на Всесоюзній молодіжній виставці, котра проходила у Москві в 1987. Велика кількість відгуків, які картина отримала на той час, були негативними. Критиків обурило груба манера письма твору, яка була протилежною і не мала нічого спільного з тою, котру відстоювали в андеграунді, тобто, «високу художню культуру». Але підтримку картина все ж одержала від молодих представників нової критики, знайомих з естетикою постмодернізму.

Українець Олександр Соловйов, який був ідеологом Нової хвилі, написав абзац-пояснення щодо джерела, процитованого у «Печалі Клеопатри», до якої у попередніх критиків не було можливості зіставити стандартний аналіз творів мистецтва. Він з'ясував, що автори заклали в основу картини «Портрет принца Бальтазара Карлоса», написаного Дієго Веласкесом, а не монумент Петра першого, розташований в Петербурзі, як раніше було прийнято вважати.

Цитування витворів минулих поколінь у творчості постмодерних митців досліджується, але поки не є закінченим елементом у науково-мистецькій базі. Огляд цього аспекту більше дасть зрозуміти стосунки між традиціями обраних творів, образів, сюжетів та їх перетворення в новому баченні. Найчастіше твори митців епохи бароко, наприклад, Рембрандта, Караваджо, Веласкеса ставали основою цитування та обігравання у художників постмодерну, але такі вітчизняні фігури, як Ілля Рєпін або Костянтин Маковський, не залишалися у стороні.

Леонід Бажанов, який був відомим російським критиком, у 1988 написав, що явище постмодернізму в українській культурі – це «українське необароко трансавангардного характеру». Після цього даний термін признали влучним і почали його використовувати. Також

один із найважливіших чинників стало залучення до об'єктів цитування власну барокову культуру, а не лише приклади світової історії мистецтва.

Молоді митці, які відносилися до Нової хвилі, вперше в своїх картинах аналізували українське бароко, яке, на їх думку, надавало сенсу більшої складності та наряду з цим було міфологічною базою. Вони бачили у вітчизняному бароко національну модель світобачення, яку відтворювали в інсталяціях та своїх фотоциклах.

«Коллективне червоне» є фотосесією Савадова, в якій автор відобразив гіперреальність абсурду пострадянської дійсності через призму барокового драматизму. У двохтисячних роках, коли Савадов знову почав працювати в живописі, створив полотна та фотосесії, які у надреалістичній манері передавали дійсність, в якій він жив. Виникнення даних робіт він називав перформансом.

Ідеї Акіле Боніто Оліви були схожі з ідеями українських художників сучасного мистецтва, котрі пропагували відкритість, наслідування, цитатність та еkleктизм стилів, видів і культур. Молоді митці бажали скоріше позбутися пострадянських правил та бачень у мистецтві, яке вони створювали.

Новоспечених митців постмодерну прозвали «жертви живопису» через їх освіту, яка була направлена саме на цей вид образотворчого мистецтва. Нова культура дала можливість молодим художникам стати частиною мистецтва, яке паралельно розвивалося у всьому світі, при цьому не змінюючи традиції вітчизняного живопису.

Художники вісімдесятих та дев'яностих років двадцятого століття намагалися досягнути тих же успіхів у мистецтві, що і їх західні колеги способом наздоганяння та вивчення всіх основ західного мистецтва за досить недовгий термін. Цей період позначений швидкою появою нових

методів та стилів в українському постмодерністському просторі. Ситуація з вітчизняною культурою цього часу можна назвати «ультра-модерністською» та «транс-модерністською» в той самий час. Саме в цьому проявляються специфічні особливості перебування постмодерну на теренах України: по-перше, він є активатором радикально-авангардистських моментів у критиці, яка була направлена на культурні традиції минулого; по-друге, постмодернізм продовжує розгортати концепції модернізму, засновані на автономності мистецтва, та їх відокремленість від практичних та ідеологічних цілей.

Початок двохтисячних років ознаменувався початком музеєфікації та усвідомлення народом власних творів сучасного мистецтва, яке в період перших років після надання Україні незалежності, боролось за своє існування. Одним із перших ініціаторів даного дійства став Пінук, який виявив бажання побудувати музей, в якому б експонатами виступали твори мистецтва постмодерна. Дві перші найзначніші виставки для вітчизняної сучасної культури мали назву «Перша колекція» та «Прощавай, зброє». Наступним кроком для написання історичних сторінок в українському мистецтві взяв на себе НХМУ, який дозволив молодим художникам втілювати нові практики в стінах музею.

В українському мистецтві постмодернізму в середині двохтисячних років стали з'являтися представники новітнього покоління, яке базувалося на аналізі авангардистського життєвого досвіду та вивченням традицій концептуалізму, і отримало інше значення в контексті сьогодення. Найважливішим та найскладнішим у вітчизняному мистецтві залишалися такі чинники, як: осмислення культурного та історичного минулого та пошук нових шляхів для вираження власних ідей.

Політика держави на сьогоднішній день посилює розрізнення народу України за економічними, історичними та культурними

принципами, а досвід в історії, який має вітчизняна культура та мистецтво, є неповним та розірваним.

В сучасних умовах художник, як митець, має новітнє значення, яке в своїй основі заключає не лише аналіз колективних або власних сюжетів, а й являє собою людину, яка виступає за збереження національної свідомості та відтворення в своїх роботах історичних моментів.

3.2. Взаємодія видів мистецтва у сучасній культурі

Щоб створити синтез мистецтв, нам необхідно розглянути, що таке мистецтво і як його можна синтезувати. Для цілей нашої роботи ми розуміємо мистецтво чотирма основними гілками: музика, танець, театр (кіно, але також і усні форми розповідання історій і поезії), і образотворче мистецтво, як показано в квадраті на Рисунку 1. (Ми ігноруємо мистецтво, пов'язане з хімічними почуттями, такими як парфумерія та гастрономія). Потім ми розділимо квадрат на два протилежних трикутника, ґрунтуючись на когнітивних і поведінкових міркуваннях. Верхній трикутник включає в себе «виконавське мистецтво» і тому виключає образотворче мистецтво як статичний об'єкт, такий як живопис і скульптура. Нижній трикутник включає в себе те, що ми називаємо «образотворчим мистецтвом», оскільки їх можна використовувати оповідальним чином для відносної передачі інформації про об'єкти, людей і події. Музика виключається з цієї групи, оскільки вона, як правило, не може передавати інформацію так, як це легко може зробити картинка. Для цієї схеми не критично, щоб всі форми танцю або візуального мистецтва були репрезентативними. Важливим є те, що ці художні форми мають потенціал бути репрезентативними та що це критична особливість, яка відрізняє їх від музики. Зверніть увагу, що в

поданні з подвійним трикутником театр / фільм і танець знаходяться в обох категоріях. Як показано всередині верхнього трикутника на Рисунку 1, всі три виконавських мистецтва засновані на предметно-специфічній генерації фраз. Ці фрази включають словесні висловлювання для театру / фільму (і в письмовій літературі), мелодії для музики і танцювальні послідовності для танцю. У всіх випадках фразеологія керується тим, що теоретики в кожній області називають граматиною або синтаксисом. Поняття музичного синтаксису досить помітно в області психології музики, в той час як поняття синтаксису танцю присутнє, хоча і менш ефективно, в аналізі танцю. Далі, всередині нижнього трикутника відзначається, що три репрезентативні художні форми втілюють, відповідно, три основні способи репрезентації в людському пізнанні, а саме розмовна мова, жест і створення образу. Іншими словами, кожне з образотворчих мистецтв спеціально призначене для передачі оповідання через одну з трьох модальностей оповідного уявлення в людському пізнанні, яке підкреслює тісний зв'язок між мистецтвом і пізнанням.

Це створює три паралельні канали для передачі наративних ідей усно та письмово, жести і графічні зображення, відповідно, що ми можемо розглядати як «наративний трикутник». Крім того, сама мова може передаватися мультимодально через слова (театр і розповідання історій), лист (література) і жести (мова жестів, пантоміма, символічні жести). Досвід цих художніх форм, як окремо, так і через їх комбінації, викликає сильні емоційні ефекти як у виробників, так і у тих, хто сприймає, що призводить до процесу групового емоційного вираження. Те, як мистецтво об'єднується для створення з'єднань, ми показали в Рисунку 2. Починається з того ж уявлення у вигляді подвійного трикутника, що і малюнок 1, але тепер містить додаткову інформацію, що стосується того, як мистецтво можна комбінувати для створення

синтетичних форм. Чотири гілки мистецтва мають потенціал для шести бінарних взаємодій, кожне з яких ми зараз опишемо.

Взаємодія музики та театру.

Є, принаймні, п'ять основних способів, якими музика може поєднуватися з мовою і театральними оповідками. Перше – це прямий зв'язок між музичними тонами і усними складами зі співом слів. Композиційно це може бути досягнуто або додаванням тексту до існуючої мелодії, або шляхом установки існуючого тексту на музику, останній процес називається налаштуванням тексту. Зверніть увагу, що текст може нагадувати стандартну мову (на кшталт п'єси) або може бути набагато ближче до поетичного тексту, як у багатьох художніх піснях. Крім того, спів слів може відбуватися в повністю співочих творах, подібних опері, або може відбуватися чергуванням з розмовними сегментами, як в музичному театрі, водевілі, опері. По-друге, музичні кліпи містять спів, але в поєднанні з візуальною розповіддю майже у всіх випадках, що відбуваються під час відсутності мови або діалогу. По-третє, у багатьох кінотеатрах під час діалогу і дії фільму грає фонову музику (так зване підкреслення). Це найбільш типове музично-оповідне з'єднання, ніж між стилем тону і складу під час співу. По-четверте, у разі випадкової музики звук виконується між сценами п'єси, причому добре відомими прикладами є музика Мендельсона для «Сон в літню ніч» Шекспіра і музика Гріга для "Peer Gynt" Ібсена. Нарешті, «програмна музика» відноситься до інструментальних музичних творів, складеним таким чином, щоб відобразити сюжетну лінію літературних або театральних творів.

Взаємодія танцю і музики.

Танець повсюдно виповнюється під мелодії, включаючи ритмічну музику; єдиними реальними винятками є деякі форми модерністського

танцю в західних культурах, які не мають музичного супроводу. Взаємодія танцю і музики може відбуватися трьома основними способами. По-перше, танець може бути виконаний так, щоб відповідати метру відтворення музики, як у вальсі або танго. Тому танець буде поставлений таким чином, щоб найбільші і сильні рухи відбувалися синхронно з сильними ударами музики, в результаті чого відбувається паралельна метрична структура між танцем і музикою. На додаток до самого танцю, подібний тип взаємодії руху / музики зустрічається в певних формах лялькового театру, таких як в'єтнамське водне лялькове мистецтво. По-друге, танець без урахування музичних ритмів. У цьому випадку музичні п'єси «на задньому плані», і хореографія відбувається відносно незалежно від неї. Є багато яскравих прикладів в світових культурах, особливо в оповідних формах танцю. Нарешті, в деяких формах сучасного танцю композитори можуть створювати музику для танцювальних творів перед хореографією, отже, показуючи зворотний розвиток танцювальної істини.

Взаємодія танцю і театру.

Існує два основних способи взаємодії танцю з театром. По-перше, танець сам по собі може бути типом театру. Це особливо помітно в разі таких оповідних форм, як балет, коли актори зображують персонажів і взаємодіють один з одним, як це роблять драматичні персонажі, але при відсутності мовлення. Наприклад, балет «Ромео і Джульєтта» – це танцювальна та невисловлена версія п'єси Шекспіра, в якій в якості театральної версії використовуються саме ті ж персонажі і розповідні події. По-друге, в разі драматичних творів танець може чергуватися з не-танцювальними сегментами твору. З одного боку, це може відбуватися в повністю заспіваних творах, таких як опера, де танці відбуваються під інструментальний музичний супровід, зазвичай під час відсутності співу. Добре відомі приклади зустрічаються в операх періоду бароко

(наприклад, в творах Люллі, Рамо і Глюка), де балетні сегменти чергуються зі співучими сегментами опери. У таких формах співаки майже ніколи не є тими ж людьми, що і танцюристи. Далі, танцювальні фрагменти можна знайти в розмовних драматичних творах, основним з яких є музичний театр. Як і в опері, танцювальні сегменти, як правило, чергуються зі словесною частиною твору, а не відбуваються одночасно з нею. Це, принаймні частково, пов'язано з тим, що співати і танцювати фізично складно одночасно, хоча поп-співакам з часів Мадонни і Майкла Джексона вдалося домогтися цього переконливим чином, створюючи тристоронню взаємодію між висловлюваннями, мелодіями і танцювальними епізодами. У музичному театрі, на відміну від опери, співаки дуже часто виконують також танцювальні фрагменти в супроводі групи танцюристів, які також створюють музичний хор.

Взаємодія театру та візуальних мистецтв

Так як ми розглядаємо образотворче мистецтво, як сукупність, створену зі статичних об'єктів – крім деяких авангардних творів двадцятого і двадцять першого століть, описаних нижче, – основна взаємодія між образотворчим мистецтвом і виконавськими видами мистецтва, такими як театри, присутні в статичних компонентах театральних творів. Це включає в себе реквізит, костюми і макіяж. Це також включає в себе архітектурні особливості, які дають розуміння про місце проведення вистави, включаючи його дизайн інтер'єру та екстер'єру. Інша взаємодія складається з фільмів, які відбуваються як частина мультимедійних відеоінсталяцій в художніх музеях. У той час як деякі з робіт є окремими відеороликами, інші є компонентами більш великих робіт по установці, які містять статичні (або навіть мобільні) об'єкти візуального мистецтва. Хоча деякі з цих відео містять сцени з людьми, багато з них цього не роблять. У деяких є звук (включаючи музику), в той час як інші є чисто візуальними. Отже, це складна форма

для характеристики. Ми класифікуємо це як взаємодія візуальних мистецтв з фільмом, в більшій мірі, ніж з театром. Іншою цікавою взаємодією, яку важко класифікувати, є використання відеороликів або анімаційних фільмів в уявленнях, таких як опери чи п'єси.

Взаємодія танців і візуальних мистецтв

Все згадане в останньому пункті про костюми, косметику, місце проведення та мультимедіа можна застосувати і тут. Подання пози образотворчого мистецтва, розроблене в двадцятому столітті, включає в себе компонент продуктивності в цій галузі мистецтва. Отже, «перформанс-мистецтво» виводить образотворче мистецтво за межі області статичних і неживих зображень / об'єктів і переносить їх у сферу перформансу. Ми могли б зарахувати цю взаємодію або до театру, або до танців (або до обох), але ми включили його окремо конкретно в танець, оскільки це часто відбувається без слів, що більш нагадує танець, ніж словесний театр.

Взаємодія музики і образотворчого мистецтва.

Взаємодія між образотворчим мистецтвом і музикою найменш помітна серед взаємодій, описаних в цьому розділі. Деякі мультимедійні інсталяції, показані в музеях, не тільки мають звук, але і включають в себе музику. Фонова музика іноді відтворюється в навколишньому просторі по всьому виставковому простору, щоб надати їй особливий сенс, скажімо, про чужу культуру, експонати якої виставляються. Поза контекстом музеїв іноді можна знайти зображення, спроектовані на стіни в якості фону під час музичних концертів в концертних залах. Музика часто звучить як акомпанемент для новаторських вистав, а композитори, такі як Гендель, навіть створювали музику спеціально для таких випадків. На композиційному рівні існує безліч прикладів картин або скульптур, які представляють музикантів і / або музичні інструменти

(наприклад, багато кубістичних гітар Пікассо), а також музичні твори, які намагаються представити твори образотворчого мистецтва (наприклад, «Картини Мусоргського на виставці», засновані на картинах Хартманна). Описуючи ці двосторонні взаємодії (і тристоронню взаємодію танцю при співі слів), ми хотіли б відзначити, що ці взаємодії можуть відбуватися або одночасно, або послідовно. Переважна більшість взаємодій, показаних на малюнку 2, відбувається таким чином, що обидві форми виконання відтворюються одночасно. Однак раніше ми згадували, що заспівані сегменти можуть відрізнятися від мовних сегментів в таких формах, як музичний театр. Два додаткових приклада послідовних взаємодій відзначені зірочками на малюнку. По-перше, в разі випадкової музики музика чергується з драматичними сегментами п'єси, а не відбувається одночасно з ними, як це підкреслюється в фільмах. По-друге, танцювальні фрагменти, що зустрічаються в театральних формах, таких як опера і музичний театр, зазвичай чергуються зі словесними частинами драми, хоча вони можуть відбуватися одночасно із заспіваними частинами в музичному театрі. Інший цікавий приклад, який варто згадати в цьому відношенні, хоча і не показаний на малюнку, – це речитатив в опері, який відрізняється від основних сегментів опери тим, що вокальний стиль набагато ближче до мови, ніж до стандартного співу. Цей тип співу говорить глядачам про можливість отримати моральну інформацію про сюжет, яка, як правило, можлива в заспіваних сегментах. Однак тут важливо те, що уривки речитативу зазвичай відбуваються окремо від тих, які співаються. Загалом, два вокальних стилі не змішуються з жодною сценою.

Маючи на увазі цю концепцію художніх форм і їх взаємодії, ми можемо тепер думати про те, як створюється синтез в мистецтві. На рисунку 3 показані вісім форм виконавських видів мистецтва. Потім вони класифікуються по включенню чотирьох видів виконання:

говоріння голосом, спів голосом, інструментальна музика і танець (і / або пантоміми). Вертикальні стрілки на малюнку показують, що спів і танці зазвичай відбуваються в ритмі інструментальної музики в цих формах мистецтва. Пунктирна лінія для «музичного концерту» має на увазі, що спів може мати інструментальний супровід, але він також може бути виконаний сам по собі, точно так же, як інструментальна музика. Бокові сторони схеми – найменш синтетичні форми мистецтва театру (тільки говорить голос) і пантоміми (тільки жест), хоча театр може включати випадкову музику, а пантоміму можна виконувати під музику, оскільки спочатку вона була задумана як форма танцю. В середині схеми є самі синтетичні форми. Основним наглядом цієї фігури є те, що музичний театр є справжнім синтезом в західному мистецтві. В контексті незахідного мистецтва Пекінська опера розділяє всі особливості музичного театру, широко використовуючи танець і акробатику. Ріхард Вагнер, незважаючи на всі свої прагнення розвивати синтетичний витвір мистецтва, ніколи не включав у свої опери танці, а також що-небудь, що нагадує звичайну мову. Отже, барокопери, які передували Вагнеру (і які він зневажав), ймовірно, були ближче до того, щоб бути повними творами мистецтва, ніж власні музичні драми Вагнера.

Хоча в центрі уваги цього розділу знаходиться виконавське мистецтво, слід згадати, що поле «мультимедіа» представляє свій власний тип синтезу мистецтв, що поєднує статичні елементи, такі як нерухомі зображення і текст, з динамічними аудіовізуальними елементами, такими як відео, анімація та музика, і часто це робиться набагато більш інтерактивним чином, ніж це зазвичай буває у виконанні артистів. Нарешті, на більш елементарному рівні навіть нерухомі зображення, такі як малювання, можна розглядати як синтез, який

об'єднує форму, колір, просторову організацію, текстуру, об'ємну глибину, мається на увазі рух, символічний зміст і так далі.

ВИСНОВКИ

В ході нашого дослідження ми розглянули синтез мистецтв в культурі постмодернізму та його комунікативний аспект, що дозволило зробити нам наступні **висновки**:

1. Розглянули, що мистецтво – це галузь творчої діяльності людини, що відрізняється переважанням естетичної функції. Переважання естетичної функції в мистецтві звільняє від однозначного зв'язку з дійсністю. Естетичний знак – мова мистецтва, він не є значенням повідомлення, тобто інформаційно достовірним. У цьому сенсі поняття «комунікативної функції мистецтва» не може збігатися з поняттям комунікації в іншому виді діяльності. Мистецтво веде людину в світ фантазій і ілюзій, в світ віртуальної реальності, а не є в повному розумінні відображенням дійсності. Людина подвоює себе і свій світ не в копіях, а в художньо вигаданих формах. Згідно естетиці інтуїтивізму, вищий сенс мистецтва полягає в «олюдненні людини» аж ніяк не завдяки пізнанню світу, а всупереч цьому світу шляхом творення, через нереальне, ілюзорне. Світ мистецтва будує справді людський світ, допомагаючи людині бачити і адаптуватися в реальному світі. Ми дослідили, що через мистецтво людина пізнає себе, тобто основою комунікативної функції мистецтва, насамперед, є комунікація людини з власним «я».

2. Дослідили, що постмодернізм сам по собі є похідною від модернізму. Постмодернізм виник з філософії, архітектури та мистецтва, які пізніше приєдналися до інших галузей знань і наукових дискусій. Філософи постмодернізму відкидають будь-яку абсолютну реальність і актуальність її заперечують вчення та теорії; і замість цього вони підкреслюють своє особисте ставлення і думку. Вони заперечують реальність, точність, складність, абсолютне значення термінології. Це

заперечує їх власне бачення, яке означає, що контексти постмодернізму зводять нанівець можливість точності. В цьому випадку постмодерністи можуть заперечувати обґрунтованість свого заперечення. Художник модернізму вважав свій власний процес інтелекту і суб'єктивних намірів, принаймні в момент створення, більш значними, ніж будь-яку іншу річ; в той час як художник постмодернізму знаходиться на межі з самого початку, і роботу вважається більш важливою, ніж власний намір. Специфікації концептуального мистецтва повністю включені в нього, і його найбільш видатна специфікація - повернення до попередніх мистецтв. Згідно з визначенням постмодернізму, його принципи, основи і навіть художні особливості руйнівні і нереалістичні, бо раціональність і ієрархія аргументації усунені. Акцент на мову і дискурсивний характер художніх творів викликав інновації двох десятиліть мовних ігор і деконструкції в контексті та літературі постмодернізму. Особливості постмодернізму в більшості художніх форм, таких як архітектура, живопис, театр і навіть музика, мають загальні аспекти. Підхід постмодернізму знаходиться в тісному зв'язку з швидким зростанням технологій таким чином, що його наслідки все ще залишаються помітними в сучасному світі.

3. Проаналізували синтез мистецтв, його культурологічний та мистецтвознавчий аспект, під якими розуміється добровільне з'єднання, поєднання, органічний союз рівноправних, остаточно сформованих, самостійних видів мистецтва. Синтез мистецтв – це результат взаємодії протилежних начал, які, вступаючи в конфлікт між собою, долають його і поєднуються в нову художньо-синтетичну реальність. Разом з цим розглянули історію синтезу мистецтв, яка дала змогу більш чітко уявити, з якого моменту розвивається теоретичний аспект нашого дослідження.

4. З'ясували прояви синтезу мистецтв у театральному дійстві. Дійшли до висновку, що синтез у театрі можливий за рахунок наступних компонентів: теми, сюжету, персонажів, діалогів, часу та місця, гри

акторів, музики, візуальних елементів, структури, символів, сценарію та декорацій. Всі вищеперераховані складові створюють між собою взаємодію, за допомогою якої створюються п'єси та спектаклі. Щодо новітніх технологій у театрі постмодерну, то до них ми можемо віднести наступне: аудіо ефекти, ефекти світло-тіні, проєкційні 3D ефекти, використання хореографії, вокально-інструментальних компонентів, впровадження відео матеріалів задля поліпшення сприйняття і ефекту відсутності сцени, тобто, повного занурення. Також використовують сцен. механіку, що включає у себе вдосконалення механізмів зміни ландшафтів та умов на місці дії. Простіше кажучи, адаптація сцени під будь-які потреби та її механічне вдосконалення.

5. Простежили реалізацію мистецького синтезу у кінематографі, в основі якого лежить взаємодія наступних елементів: камери, кута зйомки, композиції та кольору. Саме ці складові були розглянуті нами в даному розділі. Кінематограф – це зусилля цілої команди: велика кількість людей, які відносяться до знімальної групи, працюють над фільмом в сьогodнішніх реаліях. Складно назвати інше творче починання, яке вимагає такого ж тісного співробітництва в такому великому масштабі. На вершині цієї діяльності знаходиться партнерство, взаємна робота між режисером і кінематографістом, яке виступає в якості основного творчого двигуна фільму, триваюче від початкових етапів розвитку сюжету до останніх днів зйомок.

6. Опрацювали витоки, розповсюдження та укорінення постмодернізму на українських землях. З'ясували, що в Україні культура постмодернізму з'явилася дещо пізніше, ніж у Європі та Америці, причиною цього стали національні та історичні обставини, які уповільнили темп поширення нових тенденцій. Віяння сучасної культури, які панували на Заході, погано приймалися вітчизняними творцями через становище, яке існувало в радянському союзі. Поширення інформаційних потоків, які долали національні кордони за

допомогою нових засобів комунікації та технічних можливостей, – стало глобалізаційною характерною рисою. Саме завдяки впливу постмодернізму на засоби масової комунікації, який сприяв формуванню і появі інформаційного суспільства, сучасний медіа простір є таким, яким ми його звикли бачити.

7. Розробили модель та схеми, за допомогою яких можна легко простежити синтез мистецтв в різних аспектах та проявах. Ми розглянули взаємодії між такими видами творчості, як: музика – театр, танець – музика, танець – театр, театр – візуальні мистецтва, танець – візуальне мистецтво, музика – образотворче мистецтво. Задля поліпшення сприйняття інформації, ми створили візуальні схеми, представленні в додатках, які ілюструють синтез мистецтв в культурі постмодерну.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. "Основи теорії комунікації", М.: 2003. Соколов А.В. "Загальна теорія соціальної комунікації". СПб.: 2002; Шарков Ф.І. "Основи теорії комунікації", М.: 2002.
2. Jaspers K. Vernunft und Existenz. Groningen, 1935. S.54. - Цит. по: Гайденко П.П. Людина і історія в світлі "філософії комунікації" К. Ясперса // Людина та її буття як проблема сучасної філософії. М., Наука, 1978. С. 102.
3. Авторський курс лекцій М. В. Нелюбова «Психологія кольору»: [Електронний ресурс] // URL: http://www.videoton.ru/Articles/pshiho_color.html
4. Алан Кирби. Смерть постмодернізму та все, що після [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://metamodernizm.ru/the-death-of-postmodernism/>
5. Андрухович Ю. Постмодернізм – не напрям, не течія, не мода / Ю. Андрухович // Слово і час. – 1999. – № 3. – С. 56-66.
6. Антоніо Менегетті «Кіно, театр, несвідоме» том 1
7. Архів журналу «Звукорежисер" 2002: №4
8. Барнет С., Берман М., Бурто В. Літературний словник, Театральні та кіно-мистецькі терміни. Barnet S., Berman M., Burto W. Dictionary of Literary, Dramatic and Cinematic Terms
9. Бех В.П. Філософія соціального світу: гносеологічний аналіз. - Б55 Запоріжжя: «Тандем – У», 1999. - с. 284
10. Введення в теорію міжкультурної комунікації / А.П. Садохин. – М.: Вища. шк., 2005.
11. Виппер Б.Р. Статті про мистецтво: [Електронний ресурс]// Москва; Искусство, 591 с. URL: <http://tehne.com/library/vipper-b-r-stati-ob-iskusstve>

12. Вплив постмодерністського світогляду на процес де сакралізації естетики [Електроний ресурс] / В.М.Шалюто – Режим доступу: www.filosof.com.ua/Jornel/M_59/Multiversuni_59.htm.
13. Гегель Г.В.Ф. Естетика: У 4 т. Т. 3. С. 342-359 (початок гл. 3 "Поезія").
14. Жак Деррида. Голос і феномен [Електроний ресурс] / Режим доступу: https://royallib.com/book/derrida_gak/golos_i_fenomen.html
15. Жан Бодріяр. Симулякри та симуляція [Електроний ресурс] / Режим доступу: http://lit.lib.ru/k/kachalow_a/simulacres_et_simulation.shtml
16. Жан-Франсуа Ліотар. Стан модернізму [Електроний ресурс] / Режим доступу: <https://ru.bookmate.com/books/hQROllQx>
17. Жиль Дельоз. Анти-Едіп [Електроний ресурс] / Режим доступу: https://royallib.com/book/delez_gil/kapitalizm_i_shizofreniya_kniga_1_anti_edip.html
18. Історія Світової культури // Під ред .. С. Головка. - К., 1999..
19. Історія українського мистецтва: У 6 т. – К., 1967. – Т. 5.
20. Каган М. Морфология искусства. Л., 1972, с. 315.
21. Каган М. С. Эстетика как философская наука. – СПб. ТОО ТК «Петрополис», 1997. – 544 с.
22. Клемент Грінберг. Авангард и китч [Електроний ресурс] / Режим доступу: <http://xz.gif.ru/numbers/60/avangard-i-kitch>
23. Лекція Тарковського про кіно-режисуру: [Електроний ресурс] // URL: <http://tarkovskiy.su/texty/uroki/oglavlenie.html>
24. Лихачов Д. С. Вибрані праці з російської та світової культури. - 2-е изд., Перераб. і доп. / Уклад. і науч. ред. А. С. Запесоцкий. - СПб. : СПбГУП, 2015. - 540 с. - (Почесні доктори Університету).
25. Ліфшиц Мих., Рейнгарта Л. Криза неподобства: Від кубізму до поп-арту. – М., 1968.

26. Лотман Ю.М. До побудови теорій взаємодії культур (семіотичний аспект) / Ю.М. Лотман // Вибрані статті. – Таллінн, 1992. – Т1. – 704 с.
27. Модернізм: Аналіз і критика основних напрямів / Под ред. В.В. Ванслова і Ю.Д. Колпинського. - М., 1980.
28. Муратов С. А. «Упереджена камера»: Аспект Пресс 2004р
29. Мурина Е. Б. Проблемы синтеза пространственных искусств. М., с. 8.
30. Нариси колишнього / Толстой Сергій Львович, - Тула: Приокское книжкове видавництво, 1975. - 306 с.
31. Основи фотографічних процесів, Лань, 1999.
32. Павлишин М. Українська культура з погляду постмодернізму / М. Павлишин // Сучасність. – 1993. – № 12. – С. 55-62.
33. Пахаренко В. Постмодерн / В. Пахаренко // Всесвітня література. – 2002. – № 5-6. – С. 3-7.
34. Попіль Д. Український постмодернізм у дзеркалі медіа/Д.Попіль// Вісник Львів. Ун-ту. – 2011. –Вип. 34. – С. 183–187.
Режим доступу:
http://lnu.edu.ua/faculty/jur/publications/visnyk34/Visnyk%2034_P1_23_Popil.pdf
35. Почепцов Г.Г. Теорія комунікації / Г.Г. Почепцов- М.: «Рефл Бук», 2001. - 656 с.
36. Роготченко О. Пластична анатомія у контексті розвитку сучасної вітчизняної образотворчості //МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: Зб. наук.-теор. пр. – К., 2012. – Вип. 8. – С. 279–306.
37. Ролан Барт. Введення в структурний аналіз [Електронний ресурс] / Режим доступу: https://papusha.at.ua/bart_strukt_analiz.pdf
38. Савчук В. Про перформанси і театри / В. Савчук // Режим актуальности. - СПб. : СПбГУ, 2004. - С. 147-153.

39. Словник художніх термінів: [Електронний ресурс] // Творче об'єднання Арктика, 2007–2017. URL: http://artica.su/art_vocabulary
40. Тітов С.М. Мистецтво: об'єкт, предмет, Зміст: [Електронний ресурс] // Сергій Миколайович Тітов, 208 с. URL: <http://www.library.univer.kharkov.ua/OpacUnicode/index.php?url=/notices/index/IdNotice:124807/Source:default>
41. Уварова Т. Постмодернізм як нова парадигма української культури / Т.Уварова // Аркадія: культурологічний та мистецтвознавчий журнал. – Одеса, 2009. – № 2 (24). – С.12-16.
42. Уолтер Бенжамін. Твір мистецтва в епоху механічного відтворення [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/benjamin1-ru>
43. Шитов Л.А., Алехин А.Д., Антонова И.А., Коржев Г.М., Мыльников А.А. и другие. Юный художник. М.: «Молодая гвардия», 1999
44. Юрій Андрухович. Реакції [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://knigism.online/view/229993>
45. Юрій Лотман «Семіотика кіно і проблеми кіноестетики» Видавництво "Еєсті Раамат" Таллін

ДОДАТКИ



Рис. 1.



Рис. 2.

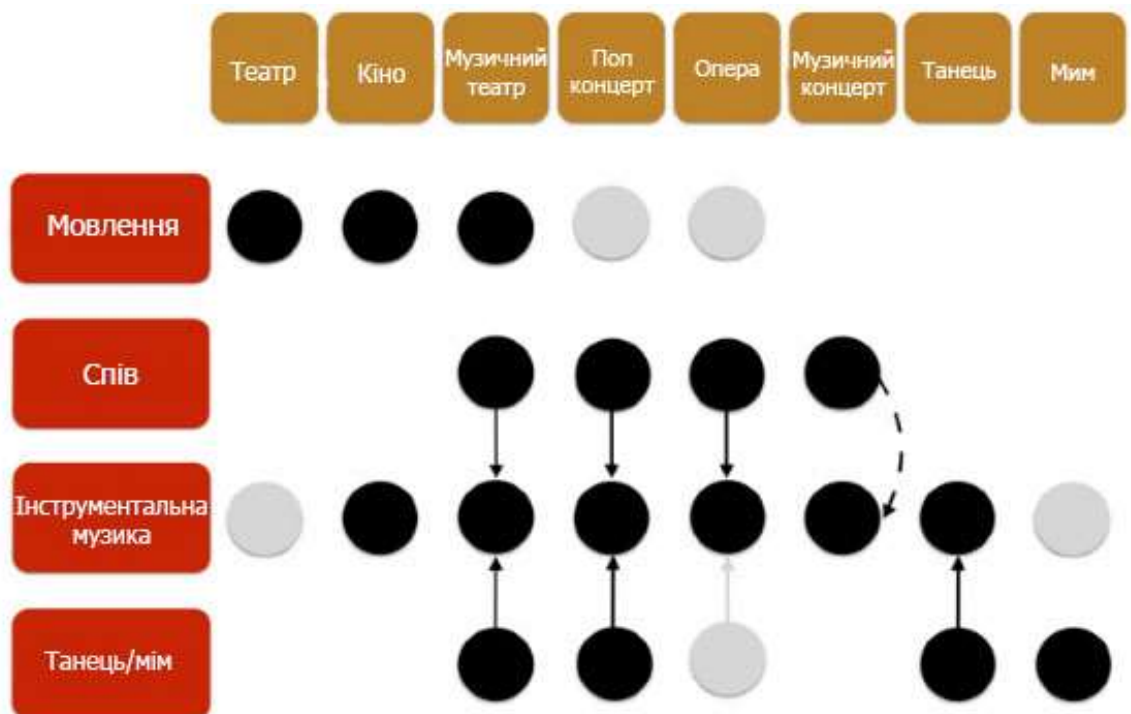


Рис. 3.