

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет культури і мистецтв
Кафедра культурології**

**ВПЛИВ ЕСТЕТИКИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ НА РОЗВИТОК
СУЧАСНОГО ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА**

Кваліфікаційна робота (проект)

на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр»

Виконав: студентка 16-411 групи
Спеціальності 034 Культурологія
Освітньо-професійної (наукової)
програми Культурологія
Зелінська Аліса Романівна

Керівник
кандидат мистецтвознавства, доцент
Думасенко С.А.
Рецензент кандидат педагогічних
наук, доцент Ракович В.В.

Херсон – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Естетико-культурологічні засади дослідження	5
1.1. Постмодернізм як художньо-культурний феномен	5
1.2. Візуальний поворот у сучасній культурі	15
РОЗДІЛ 2. Особливості художньо-візуального контенту в постмодерному дискурсі	22
2.1. Полістилізм у мистецтві постмодернізму	22
2.2. Розвиток візуальної культури у сучасному мистецтві постмодернізму	28
ВИСНОВКИ	40
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	42

ВСТУП

У культурологічних дослідженнях питання, що пов'язані з аналізом візуальних аспектів культури, розглядаються досить часто. Адже, людину кінця ХХ – початку ХХІ століть оточують численні візуальні та видовищні форми, в яких вона може виступати як спостерігач і як учасник. Різноманітність візуально-розважальних практик характеризується справжньою революцією в гуманітарних науках, пов'язаною з інтересом до вивчення візуально-розважальної культури. Відхід культури від логоцентризму до візуального начала обумовлений, перш за все, розвитком нових технологій, які значно змінюють глядацьке сприйняття. Так, візуально-розважальна форма на сучасному етапі стає основним фактором, охоплюючи різні за своєю експресивною системою та ідеологією культурні феномени, зокрема: кіно, дизайн, стріт-арт, телебачення, фотографія, концептуальне мистецтво, реклама тощо.

Актуальність наукового осмислення впливу постмодернізму на розвиток сучасного візуального мистецтва, що у художніх практиках початку ХХІ століття постмодернізм не втратив свого значення: естетичні принципи визначають творчість митців у багатьох галузях. Можна зазначити, що візуалізація та видовищність функціонує у всіх сферах життя сучасної людини. Тому наукове дослідження цього питання має важливе теоретичне значення для системного розуміння процесів, що відбуваються в художній культурі сьогодення, що й обумовлює актуальність обраної теми.

Аналіз джерел вказує, на те, що більшість сучасних вчених розглядають феномен видовища або з точки зору загального аналізу його соціальних та естетичних функцій, або в контексті розвитку певних мистецтв. Тому важливо визначити особливості видовищності у контексті культури ХХІ століття. Відомо, що одним із провідних

соціокультурних феноменів постмодернізму була криза ідентифікації, що полягає в руйнуванні можливості цілісного сприйняття суб'єктом самого себе як особистості. Ця криза характеризується тим, що у культурі постмодерну можна помітити значне перемішування національних та універсально ідеологічних традицій, суміщення несумісних систем цінностей. У такій соціально-психологічній ситуації людина не може зафіксувати власну позицію щодо плюралізму ціннісних шкал, тому, руйнується цілісне сприйняття суб'єктом самого себе як особистості.

Мета роботи – розглянути вплив естетики постмодернізму на розвиток сучасного візуального мистецтва.

Для вирішення мети нами були поставлені такі **завдання**:

1. Описати постмодернізм як художньо-культурний феномен.
2. Розкрити ситуацію візуального повороту в сучасній культурі.
3. Розглянути явище полістилізму в сучасному мистецтві.
4. Проаналізувати види та форми сучасного візуального мистецтва.

Об'єкт роботи – культура постмодернізму.

Предмет дослідження – вплив естетики постмодернізму на розвиток сучасного візуального мистецтва.

Кваліфікаційна робота складається зі, вступу, двох розділів, що включають 4 підрозділи, висновків, списку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1

ЕСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Постмодернізм як художньо-культурний феномен

Постмодернізм – напрямок некласичної естетики та мистецтва останньої третини ХХ – початку ХХІ ст., еkleктично поєднує в іронічному ключі елементи класичних і сучасних естетичних теорій і художніх стилів. Постмодернізм підриває зсередини традиційні уявлення про цілісність, стрункості, закінченості естетичних систем, їх норм і критеріїв. Його каноном стає відсутність канону. Постмодернізм принципово еkleктичний. Віддаляючись від класичної західноєвропейської естетики Гегеля, Канта та Вінкельмана, постмодернізм намагається додати її до своєї орбіти на новій теоретичній основі, пов'язаної із затвердженням плюралістичної естетичної парадигми, яка веде до розхитування і внутрішньої трансформації категоріальної системи і понятійного апарату класичної естетики.

Специфіка постмодерністської естетики пов'язана з некласичним трактуванням класичних традицій. Авангардистської установці на новизну протистоїть прагнення включити в сучасне мистецтво весь досвід світової художньої культури шляхом її іронічного цитування. Рефлексія з приводу концепції світу як хаосу в естетиці модернізму виливається в досвід ігрового освоєння цього хаосу, перетворення його в середовище проживання людини культури: модерністської установці на дисонанс; нефігуративність, асиметрію в живописі; абсурд, потворне в літературі, театрі, кінематографі протистоїть в постмодернізмі установка на повернення до краси як до реальності, розповідності, сюжету, мелодії, гармонії.

Постмодернізм – метисна параестетика, своєрідна мутація модернізму, що замінила модерністську форму, намір, проект, ієрархію постмодерністської антиформи, грою, випадковістю, анархією. Її характерні риси – перетворення естетичного об'єкта в порожню оболонку шляхом імітації контрастних художніх стилів (стильового синкретизму), домінуючим серед яких є гіперреалізм; інтертекстуальність, мовна гра, цитатність як метод художньої творчості; невизначеність, культ неясностей, помилок, пропусків; фрагментарність і принцип монтажу; іронізм, пародійність, деканонізація традиційних естетичних цінностей, аксіологічний плюралізм; тілесність, поверхнево-чуттєве ставлення до світу; гедонізм, що витісняє категорію трагічного з естетичної сфери; змішування жанрів, високого і низького, високої та масової культури; театралізація сучасної культури; репродуктивність, серійність і ретрансляційних, орієнтовані на масову культуру, споживчу естетику, новітні технологічні засоби масових комунікацій. Принциповий еkleктизм постмодернізму загрожує естетичною вторинністю, поверхнею, втратою цілісності, автентичності та художньої автономності артефактів, емоційної спонтанності і ціннісних критеріїв творчості. В естетичній установці постмодернізму поєднуються цинізм і нотка «ретро», пов'язана з ностальгією за втраченою гармонією і красою світу мистецтва.

Постмодернізм в естетиці є частиною широкої культурної течії, в чю орбіту в останні п'ять десятиліть потрапляють філософія, мистецтво, наука. Постмодерністський настрій несе на собі печатку розчарування в ідеалах і цінностях Відродження та Просвітництва з їх вірою в прогрес, перемогу розуму, безмежність людських можливостей. Загальним для різних національних варіантів постмодернізму можна вважати його ототожнення з ім'ям епохи «втомленої», культури, позначеної есхатологічними настроями, естетичними мутаціями, дифузією великих стилів, еkleктичним змішанням художніх мов. Туга за

історією, що виражається в тому числі і в естетичному відношенні до неї, зміщує центр інтересів з теми «естетика і політика» на проблему «естетика та історія». Минуле просвічує в постмодерністських творах крізь нашарування стереотипів про нього, зрозуміти які дозволяє метамова, що аналізує та інтерпретує мову мистецтва як самоцінність.

Термін «постмодернізм» виник в період Першої світової війни в роботі Р. Панвіца «Криза європейської культури» (1914). У 1934 р в своїй книзі «Антологія іспанської та латиноамериканської поезії» літературознавець Ф. де Оніс застосовує його для позначення реакції на модернізм. Однак в естетиці термін цей не приживається.

У 1947 р А. Тойнбі в книзі «Вивчення історії» надає йому культурологічний сенс: постмодернізм символізує кінець західного панування в релігії та культурі. У статті Л. Фідлера «Перетинайте кордон, засинайте рови» (1969) специфіка постмодернізму вбачається в культурному зсуві, що стирають межу між елітарним і масовим мистецтвом в дусі плюралістичної художньо-естетичної парадигми. Американський теолог Х. Кокс в своїх роботах початку 70-х рр., присвячених проблемам релігії в Латинській Америці, широко користується поняттям «постмодерністська теологія». Провідні західні політологи (Ю. Хабермас, З. Бауман, Д. Белл) тлумачать його як культурний підсумок неоконсерватизму, символ постіндустріального суспільства, зовнішній симптом глибинних трансформацій соціуму, що вилився в тотальному конформізмі, ідеях «кінця історії» (Ф. Фукуяма), естетичному еkleктизмі. У політичній культурі постмодернізм означає розвиток різних форм пост утопічної політичної думки. У філософії – тріумф постметафізики, постраціоналізму, постемпіризму. В етиці – постгуманізм постпуританського світу, моральна амбівалентність особистості. Представники точних наук тлумачать постмодернізм як стиль постнеокласичного наукового мислення. Психологи вбачають у ньому симптом панічного стану суспільства, есхатологічної туги

індивіда. Мистецтвознавці розглядають постмодернізм як новий художній стиль, що відрізняється від неоавангарду поверненням до установки на естетичне задоволення.

Термін «постмодернізм» знайшов популярність завдяки Ч. Дженк-су. У книзі «Мова архітектури постмодернізму» (1977) він зазначав, що хоча саме це слово і застосовувалося в американській літературній критиці 60-70-х рр. для позначення ультра модерністських літературних експериментів, автор надав йому принципово інший зміст.

У культурно-естетичному плані постмодернізм виступає як освоєння досвіду художнього авангарду, проте, на відміну від авангарду постмодернізм повністю стирає межі між різними перш самостійними сферами культури і рівнями свідомості – між «науковою» і «звичайною» свідомістю, «високим мистецтвом». Постмодернізм в культурі по суті справи є реакцією на докорінну зміну поглядів на місце культури в житті сучасного суспільства. Іншою стороною зміни статусу культури є те, що сучасний художник фактично не має справи з чистим матеріалом, останній завжди більш-менш культурно освоєний [16, с. 6].

Процеси розширення масової свідомості, посилення міжкультурних економічних і політичних зв'язків на базі зростання та розвитку медіа культури, впровадження інформаційних технологій, комерціалізації охопили різні сфери життєдіяльності людини, які значно впливають на культурне життя суспільства. Кінець ХХ – початок ХХІ ст. позначився вагомими змінами в усіх сферах культурного життя. Переломи політичних векторів країни призвели до помітних зрушень у культурно-мистецькому просторі. У культурі постмодерну спостерігається перемішування національних та універсально ідеологічних традицій, суміщення несумісних систем цінностей. У такій соціально-психологічній ситуації людина не здатна зафіксувати власну позицію по відношенню до цінностей, а отже, руйнується цілісне сприйняття суб'єктом самого себе як особистості.

Вплив науки і технології на мистецтво стало безперечним, а саме з 60-х років ХХ століття до наших днів ми спостерігаємо:

- включення в поле інтересу художників наукових і технічних проблем, таких, як взаємодія людини і комп'ютерних систем, створення штучного інтелекту;
- поява феномену віртуальної реальності;
- використання художниками комп'ютерних технологій і застосування складних інженерних рішень;
- співпраця з професіоналами в технічній сфері;
- створення міждисциплінарних художніх об'єднань.

Саме в ХХ ст. культура доповнилася поняттями «масова» (тиражована) й «елітарна» (інтелектуальна еліта, яка знає і розуміє високе мистецтво). У той час у процесі глобалізаційних процесів та розвитку медіа культури співвідношення цих типів художніх форматів значно змінилося на користь «масової» культури. Особливістю процесів адаптації постмодернізму в Україні стала їх очевидна запізнілість порівняно зі світовими тенденціями. Та вкотре така ситуація виявлялася неповторною, з етапами розквіту і занепаду, що попри певну парадоксальність викликає особливий інтерес. Ідеї постмодернізму до певної міри співзвучні змішуванню стилів, перехрещенню впливів різних культур і пошукам складної художньої мови, загалом властивим в історичному зрізі українській культурі і мистецтву.

В епоху постіндустріалізму художня культура, як носій художньо-рефлексивного потенціалу, має стратегічний пріоритет сучасних бізнес-процесів у розвинених країнах через те, що оперативно трансформувалася в потужну індустрію естетично-статусних послуг. Варто зазначити, що утворення нових художніх стилів і напрямів відбувається на основі економічного зростання європейських країн, які здійснюють перехід до постіндустріального типу економічного розвитку.

Гедонізм – сутнісна характеристика особистості суспільства споживання. Відмовляючись від реальності, ця особистість прагне до насолоди «знаками» реальності, бажанням «все спробувати». Цим пояснюється затребуваність картин насильства і агресії. Характеризуючи культуру постмодерну як культуру патології можна сказати, що вона націлена на позбавлення людини від тиску яких би то не було норм і цінностей релігійної та світської моралі. Апелюючи до підсвідомості, вона заохочує все, на що накладає табу релігія і класичне мистецтво.

Будь-який вид діяльності у певному сенсі можна уявити як гру, а людські стосунки виразити через рольові контакти [19, с. 92]. Кожний компонент видовищного дійства звернений до спостерігача, підкорений організації його уваги, його вражень. Утворюється система впливу, розгорнута на глядача.

Ще одна істотна ознака видовищної специфічності – інтимізація. Завдяки цій властивості процес видовищного спілкування втрачає риси виключно художньо-інформаційного обміну: виконавець стає особистістю, думки і почуття якого не менш важливі для глядача, ніж сама художня інформація, подана ним. Властиве інтимізації зближення адресанта з адресатом на психологічній основі є стильовою рисою сучасного мистецького видовища, що накладає свій відбиток на форми вираження та специфічність обстановки. Отже, інтимізація передбачає різке зростання суб'єктивного компонента.

Важливими характеристиками видовищного мистецтва є співучасть, співпереживання і співтворчість глядача. А також – фактор публічності, масовості. Характерною рисою видовища є те, що колективна взаємодія та емоційний контакт людей, що вступають у видовищне спілкування, не менш важливі, ніж зміст інформації, що передається з його допомогою. Виходячи з цього, М. Хренов дає визначення видовища у контексті соціально-психологічного підходу:

видовищем буде кожний прояв потреби у колективному емоційному контакті, котрий є однією з форм більш загальної потреби у соціальності [24, с. 44]. Вчений доводить, що існує чотири істотні аспекти видовищної проблематики – створення, функціонування, сприйняття та вплив видовищ – які можна вивчати у контексті процесу спілкування. Так, створення фільму чи вистави не можна розглядати ізольовано від публіки, її потреб, смаків, установок, оцінок.

Ще більш тісний зв'язок існує на стадії функціонування видовища: ставлення до твору різних категорій глядачів впливає на питання відбору, тиражування, розповсюдження. Глядач може як не сприйняти дещо, закладене у творі, так і принести щось своє. Також сприйняття і розуміння мистецького твору залежать від соціальної нормативності; буває, що адекватна рецепція виявляється можливою набагато пізніше, ніж у момент створення видовища. У процесі дослідження впливу мистецтва на публіку, необхідно аналізувати типологію та психологічний тип глядача, а також соціальний контекст впливу мистецького твору.

Класифікація М. Хренова розподіляє усі видовища на три групи:

- 1) традиційні видовищні форми (ритуали, свята);
- 2) традиційні види мистецтва (цирк, театр, естрада);
- 3) технічні масові видовища ХХ ст. (кіно, телебачення).

Однією з визначних якостей видовищності вчений називає відтворення чогось незвичайного, неочікуваного, рідкісного і навіть дивного – саме ця властивість підкреслює контраст буденної атмосфери з видовищним спілкуванням. Видовище – це «стихія ідеального світу, що відкидає приписи і заборони світу реального».

Більшість постмодерністських перформативних практик безпосередньо пов'язані з тілесністю – як мистецького засобу, і як процесу творення мистецтва і як результату художнього акту. На думку багатьох вчених, ХХІ ст. буде століттям науки і практики не лише про

соціальність, а й про тілесність, адже вже зараз спостерігається бурхливий розвиток тілесно орієнтованих соціальних практик, таких як: бодібілдинг, танцювальна культура, розгалужена мережа різноманітних форм фітнесу, відродження національних бойових мистецтв, здоровий спосіб життя, медичні експерименти зі збереження або відтворення тілесності (штучне запліднення, зміна статі, клонування).

В образотворчій практиці вперше з'являються люди-моделі як об'єкти творчого процесу, а також відбуваються перші художні акції, в яких бере участь сам художник як «об'єкт спостереження». Перехід від модернізму до постмодернізму «став яскравим періодом потужної модифікації мистецьких форм, перекодуванням мистецької мови, зміни темпоральних структур в художньому процесі. Центром цих змін стала сама людина, її відчуття часу і простору, її ставлення до власної тілесності» [10, с. 4].

Яскравим втіленням цього нового підходу і стала мистецька форма перформансу. Перформанс, перформанс-арт, перформативність, перформативні практики – в останні роки ми звідусіль чуємо ці терміни. Найчастіше їх вживають відносно двох мистецьких явищ сучасності: контемпорарного образотворчого мистецтва та актуальних сценічних театральних-пластичних дійств. Перформативність – у широкому контексті – означає збіг змісту з формою як його проявом, коли відбувається самоподання змісту: текст або дія стає не просто висловлюванням про що-небудь, а й демонстрацією того, що несе це повідомлення.

Так, можна розглядати процес становлення сучасного пластичного мистецтва як проблему трьох послідовних трансформацій, що охопили увесь мистецький контекст, а саме: трансформація 1980-х – початку 1990-х, що пов'язана із появою нового творчого простору та виникненням можливості вільної інтерпретації форми та вибору творчих методів; трансформація середини 1990-х, що пов'язана із викликами

дизайну, архітектури та дигітальної практики; трансформація 2000-х, що відзначається «поширенням й інституціоналізацією групової та соціально-орієнтованої творчості», що відкриває для вітчизняного митця та глядача феномен «соціальної скульптури» [22, с. 193]. Так, найбільше уваги приділено першому етапу, який В. Сидоренко охарактеризував, як «подолання наслідків соцреалізму і процеси самоідентифікації; повернення до модерністських мистецьких течій початку ХХ ст. та їх переосмислення з позиції сучасності; адаптація постмодерністських течій і репрезентація сучасного українського мистецтва на міжнародному рівні».

Другий етап пов'язаний із численними викликами поза межами пластичного мистецтва. Так, О. Третяк вважає, що у скульптурі з 1990-х відбувається зближення з дизайном, архітектурою, а згодом скульптура супроводжується комп'ютеризацією. Схожі тенденції виявляє у розвитку скульптури України Л. Лисенко, поділяючи «сучасний скульптурний процес» на дві течії – «академічну, літературно-символічну традицію», що функціонує у царині класичної художньої мови, та новітню, що відрізняється «скерованістю до дизайну» [19, с. 92].

Третій етап С. Абрамович характеризує як динамічну складову мистецтва ХХ–ХХІ ст., коли «розмова щодо універсалізації переходить із зони естетичних студій чи біополітики у простір життя», а «зіткнення з мистецтвом» стає «не просто естетичним переживанням, а «онтологічною пригодою», де художній проект спроможний продемонструвати свою дієвість як соціальна скульптура, як інструмент у громадському просторі, як засіб трансформації та комунікації» [1, с. 112].

У Сан-Паулу 2004 Україну було представлено фотопроєктом Віктора Марущенка «Донбас – країна мрії» (куратор Єжи Онух). Виходячи з концепції головного куратора Альфонса Гуга «Контрабандисти зображенні на Вільній території», український проєкт

стосувався важливої проблеми спустошення реального світу і міжособових стосунків та їх віддзеркалення у мистецтві. Серія фотографій «Донбас – країна мрії» зображує мешканців маленьких міст Донбасу – людей, які живуть в найбільш індустріальному районі України та опинилися на узбіччі суспільства.

Стосовно посттоталітарного мистецтва зазначимо, що на відміну від усіх інших воно цілісно не представлено в концепції якогось одного мистецького угруповання чи об'єднання. Цей напрям, домінуючий у творчості цілого ряду художників, не був теоретично обґрунтований і фактично не означений у мистецтвознавчих дослідженнях. Проте він залишається провідним у творчості В. Сидоренка, Б. Михайлова, Ю. Соколова, В. Кауфмана, а також окремих проектах В. Цаголова, С. Браткова, А. Савадова, Ю. Соломка, Г. Вишеславського, П. Сільвестрова, А. Сгайдаковського, С. Горського. Так, на початку ХХІ ст. українське візуальне мистецтво демонструється на численних персональних і групових виставках, а особливо – на мистецьких форумах світового рівня.

Так, у сучасному суспільстві художня культура будується на виробництві та споживанні символів і цінностей, які можуть задовольняти «високі», нематеріальні потреби. Робота на ринку символів – це робота не з товарами та послугами, а із соціально-психологічними мотивами, бажаннями, цінностями людей у ситуаціях, коли за допомогою споживання матеріальних речей відображаються нематеріальні соціальні потреби [5, с. 77]. Твори мистецтва призначаються для задоволення потреб «високого порядку» – для самоповаги, самоствердження, соціальної належності.

Отже, аналіз процесів, які відбувалися у сфері візуального мистецтва в ХХ – на початку ХХІ ст., дає можливість дійти певних висновків. Так, своєрідним феноменом стало повернення наприкінці ХХ ст. значної частини українських митців до авангардних форм і засобів

вираження, які були притаманні початку століття. Це можна пояснити швидкими процесами легалізації андеграунду, творчості художників-нонконформістів і вихованих ними в умовах підпілля поколінь молодих митців. Найхарактернішими в цьому сенсі стали стрімке відродження абстракціонізму та захоплення експресіоністично-сюрреалістичними засобами художньої виразності. Постмодернізм має наступні унікальні типологічні ознаки:

1. Наявність готової форми. Слід зауважити, що художники не просто запозичують образи з класичних традицій, але дають їм нову інтерпретацію, свій ексклюзивний контекст. Не рідко постмодерністи комбінують форми з різних стилів, іронізуючи над світом.

2. Відсутність будь-яких правил. Даний напрямок не диктує автору критерії для самовираження. Творець має право вибору будь-якої форми і манери виконання свого твору. Можна також додати, що зазначена свобода стала основою для свіжих творчих ідей і напрямів в мистецтві.

1.2. Візуальний поворот у сучасній культурі

Проблема вивчення феномена візуалізації в сучасному мистецтві важлива, так як кошти художньо-візуального мистецтва як способу опису буття починають перехоплювати засоби масової інформації, реклами, індустрія розваг. Так, проблема вивчення візуалізації в сучасному мистецтві набуває актуального значення, оскільки вона безпосередньо пов'язана з світосприйняттям і почуттями сучасної людини.

В наші дні активного розвитку знань і технологій, новітніх електронних засобів масової комунікації звернення до питань сучасного мистецтва є необхідним і доцільним, так як мистецтво значною мірою

визначає цінності людини, впливає на його світогляд, формує моральні, етичні й естетичні принципи. Сучасне мистецтво дуже різноманітне і різноманітне, воно в значній мірі (у всякому разі, набагато більшою мірою, ніж мистецтво минулого) залежить від презентацій. Оскільки сучасне мистецтво – це не просто новий стиль, а зовсім новий художній принцип, то воно звертається за легітимацією ні до традицій, а до сучасності. В цілому можна констатувати, що феномен сучасне мистецтво – швидше за гуманітарно-антропологічний проект, різко, іноді агресивно спрямований проти тотально панівних систем – політичної та економічної. В силу цього, виникають в процесі художнього акту спільноти носять маргінальний і тимчасовий характер [5, с. 285].

Виникнувши як художнє явище в США, спочатку в візуальних видах мистецтва – архітектурі, скульптурі, живопису, а також в дизайні та відеокліпах, постмодернізм стрімко поширився в літературі. Його теоретичне осмислення трохи запізнилося. Можливо, це пов'язано з відходом з життя ключових фігур естетичної науки ХХ століття, чії численні школи і групи утворюють відцентрову спрямованість руху естетичної думки. В той час як філософська естетика була зайнята проблемами деконструкціонізму і структурного психоаналізу, а мистецтвознавство – темою неоавангарда, нова художня реальність, прихід якої вони теоретично готували, на перших порах опинилася естетично непізнаною. Бурхлива експансія постмодернізму в різних сферах культури привернула до себе увагу політологів, соціологів, представників гуманітарних і природничих наук, які надають цьому терміну дуже широке значення. В даний час існує ряд взаємодоповнюючі концепції постмодернізму як феномена культури.

Поворот від модернізму до постмодернізму пов'язується з епохальною зміною парадигм, чийми всесвітньо-історичними індикаторами є заміна модерністського європоцентризму

постмодерністським глобальним поліцентризмом, поява постколоніальної, постімперіалістичної моделі світу, вперше виникла можливість самознищення людства.

Перехід до постмодернізму ні в чому так яскраво не проявляється, як в повернення релігійної культури, що носить амбівалентний характер. З точки зору релігії, нову модель постмодернізму Кюнг визначає як екуменічну парадигму, яка ставить собі за мету єдність християнської церкви, мир між релігіями та співдружність націй. Затребуваність і популярність окремих видів масового мистецтва багато в чому залежать від можливості їх тиражування, а також поширення засобами масової комунікації. У більшості випадків тиражуються і поширюються тільки ті твори мистецтва, в яких чітко закладені елементи розважальності, цікавості і доступності, іншими словами, ті, які будуть зрозумілі і затребувані широкою аудиторією. Крім того в багатьох творах мистецтва закладений такий ефект, щоб шокувати реципієнта. І це також виявляється досить затребуваним широкою аудиторією.

З одного боку, можна говорити, що тиражування та розповсюдження творів мистецтва – явище притаманне виключно масовій культурі, а з іншого боку, – будь-який твір направлено на більшу кількість людей, на «втягування» нових реципієнтів в свою орбіту. Тому широке визнання масового мистецтва може забезпечити тільки професіоналізм художників.

Таким чином, сучасне мистецтво не поділяється на елітарне і масове мистецтво, а є симбіозом елітарного мистецтва (інтелектуальність, символізм, психологічна глибина) і масового мистецтва (цікавість, розважальність, простота викладу). Сучасна масова культура і мистецтво в Україні пропонують широкий вибір готових зразків і стилів поведінки, так само калькованих їх західних і американських зразків. Важливим є те, що ці зразки комерційної

реклами (особливий вид масового мистецтва, який має широкі можливості впливати на умонастрої, модель поведінки і стиль життя людини), вироблені західними і американськими менеджерами з орієнтацією на «середнього» споживача, в українському суспільстві сприймаються як символи елітарності, певні еталони, які необхідно впроваджувати в власне життя.

Інформаційне поле України заповнили твори мистецтва з картинами агресії, цинізму, жорстокості. Телебачення без обмеження транслює програми і фільми зі сценами насильства, еротики для дорослих, простежується тенденція гендерних стереотипів, що відповідають нормам патріархальної культури. Транслюючи такі гендерні стереотипи та моделі гендерно-стереотипної поведінки жінок і чоловіків, культ грубої фізичної сили, експлуатуючи зовнішність жінки, представляючи її переважно як секс-об'єкт, телебачення підсилює нерівність статей. Показуються сюжети, де виправдовуються будь-які засоби для досягнення кар'єрного росту, пропагуються вільні сексуальні відносини та ін. Але відомо, що постійний перегляд сцен насильства і порнографії робить глядачів несприйнятливими до жорстокості і розпусті не тільки на екрані, але і в реальному житті. Наприклад, в Німеччині, Англії, Франції, США, Японії, Китаї, Австралії це питання вирішується просто - в вечірньому телемовленні встановлюється обмеження. Існують певні вимоги для нових моделей телевізорів – це включення блоку, який надає можливість батькам або опікунам дітей відфільтрувати деякі програми. Вся відеопродукція маркується в залежності від вікових груп («перегляд без батьків заборонений», «для перегляду разом з батьками» і ін.).

Сучасне мистецтво в Україні дуже комерціалізоване. Для реалізації своїх мистецьких проєктів майстрам необхідні великі грошові витрати (дорога поліграфія та матеріали, певне місце і підсвічування та ін.). Меценати і колекціонери вкладають величезні гроші в твори, які

нічого для них не значать і яких вони не розуміють. Вони, в першу чергу, платять за «ім'я», популярне тільки сьогодні, адже багато творів сучасного мистецтва не можуть довго зберігатися (наприклад, не відчутні, що не матеріалізовані). Натомість за грошові вклади меценати і колекціонери набувають імідж цінителів і знавців мистецтва, а також стають більш відомими людьми.

В Україні простежується два напрямки сучасного мистецтва, перше – це невелика група людей, власне «сучасні художники», які в основному репрезентують свої роботи в Центрі сучасного мистецтва при Києво-Могилянській Академії, Pinchuk Art Centre (м. Київ), а також в ряді галерей, що вважаються прогресивними. Інший напрямок – це художники, які дотримуються традицій в мистецтві, художники, що викликають питання про втілення національної тематики в творах. У цих художніх напрямках існує різне розуміння місця і функцій сучасного мистецтва.

Бієнале, фестивалі, інсталяції, перформанси, що проходять в Україні, показують, що реципієнт повинен бути підготовлений до їх сприйняття, так як сучасне мистецтво не можна оцінити, користуючись звичайною шкалою цінностей. Зовсім не заперечуючи наявність талановитих майстрів в мистецтві, треба все ж відзначити, що концептуальне мистецтво можна зрозуміти лише інтелектуалом. Або глядач повинен бути нестандартним і сміливою людиною, щоб відкрито заявити про нерозуміння сенсу побаченого їм творіння.

Художній стиль в мистецтві – історично сформована і соціально обумовлена спільність ідейно-художніх принципів, яка об'єднує в дану епоху твори майстрів, які працюють в різних видах і жанрах мистецтва. Ця спільність породжує більш менш стійку і однакову систему художніх форм. як правило, така однаковість – як основна ознака стилю – проявляє себе, перш за все, в архітектурі і прикладних мистецтвах.

Архітектура – найдавніший і найважливіший вид мистецтва, тому що вона інтегрує і в якомусь сенсі веде за собою і ліплення, і живопис, і прикладні мистецтва. В архітектурі відбивається також і все культурне життя окремих націй, її пам'ятки – найбільш помітні віхи для періодів побутування народів. Архітектура – яскраво виражений стилетворчий вид мистецтва. Художній напрям – сукупність творів, які можна об'єднати по їх ідейно-естетичним ознаками. За допомогою цієї категорії можна проводити порівняльні характеристики і узагальнення на рівні світового художнього процесу. Особливості того чи іншого напрямки в мистецтві дозволяють побачити прояви художніх течій і шкіл. Художні течії об'єднують конкретні прояви художньої творчості по близькості їх художньої мови. Належать одній течії художники вирішують спільні художні завдання. Течією нерідко супроводжує виникнення організаційних структур, що полегшують творчу діяльність художників. Художні школи – це національні та периферійні прояви всередині течій. Історія мистецтв демонструє досить помітне скорочення часу існування художніх стилів, а в двадцятому столітті художні стилі змінилися динамічно мінливими, конкурують один з одним художніми напрямками та течіями

Таким чином, масове мистецтво в наші дні – це невід'ємна і важлива частина життя сучасної людини. Тільки негативне ставлення до творів масового мистецтва, що досить таки часто зустрічається у критиків, не може принести позитивних результатів у вирішенні питання про підняття його професійного рівня, а також соціальної його значущості. Більшість людей вважає, що сучасне мистецтво – це мистецтво, яке твориться в наші дні. Але використання в мистецтві нових технологій і мови реклами ще не гарантує йому право на сучасність. Для сучасного мистецтва характерні такі риси як інтернаціональна художня мова і експеримент. Розвиток сучасного мистецтва в Україні багато в чому буде залежати від діячів культури і

мистецтва, від державної політики, а також в значній мірі – від освіти та виховання молоді. Важливо, щоб як в процесі творення творів мистецтва, так і в процесі їх сприйняття навчилися дотримуватися етичних, моральних і правових норм.

РОЗДІЛ 2

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬО-ВІЗУАЛЬНОГО КОНТЕНТУ В ПОСТМОДЕРНОМУ ДИСКУРСІ

2.1. Полістилізм у мистецтві постмодернізму

Особливі принципи тлумачення та інтерпретації світу в художній культурі (тобто мистецтві) знаходять своє вираження в понятті стилю. У звичному понятті «художній стиль» укладено єдність інтелектуально-сміслового і емоційно-психологічного. У самому феномені стилю приховується глибинний зміст, що проливає світло на явні і приховані інтенції культури, що відображають духовну субстанцію. Стиль – це образ часу і образ культури, в основі якого лежать культурно-психологічні, формально-естетичні, духовно-душевні фактори.

На процес формування основної концепції великий вплив також зробили праці таких авторів, як К. З. Акопян, А. А. Аронов, В. А. Волобуєв, А. А. Пелипенко, В. П. Руднев, М. Я. Сараф, Н. А. Хренов, В. М. Чіжіков, Е. Н. Шапінська, М. М. Шibaєва, А. І. Щербакова та ін. Серед відносно нових досліджень слід відзначити окремі роботи, присвячені безпосередньо полістилістиці як в культурі в цілому, так і в її окремих областях.

Історик і культуролог І. В. Кондаков в статті «Прорив до полістилістики» (2006р.) застосовує поняття полістилістики як до особливостей розвитку сучасного мистецтва, так і соціокультурної ситуації кінця ХХ століття в цілому.

З самого початку ХХ ст. в художній культурі найбільш радикально здійснювалася переоцінка всіх цінностей, яка пройшла кілька хронотипологічних стадій: авангард, модернізм, постмодернізм і – паралельно з ними протягом усього століття їх антипод –

консерватизм. Подібного роду стильова незамкнутість характерна для перехідних епох, коли таке поєднання більше схоже не так на взаємодоповнюючі, а на еклектику. Еклектизм художніх пошуків перехідної епохи є не що інше, як доведення до крайньої межі принципів того або іншого стилю, тієї чи іншої форми художнього вираження. Еклектика в певній мірі звільняє культуру від «тиранії одного стилю», робить можливим виникнення нових течій в галузі мистецтва, філософії, політики, науки. Така ситуація більше характерна для початку ХХ століття.

Друга його половина (то, що ми називаємо постмодернізмом) – це своєрідна іронічна калейдоскопічна гра усіма цінностями і феноменами культури, включаючи і авангард з модернізмом.

Процеси, які відбулися на початку ХХ ст. у культурно-мистецькому процесі, спричинили переоцінку цінностей, що призвело до активної зміни стадій його розвитку, та, своєю чергою, стильових напрямів – авангарду, модернізму, постмодернізму, яким протистоїть консерватизм – антипод нових течій. Співіснування різноманітних художніх шукань характеризує перехідність епохи останніх десятиліть ХХ – початку ХХІ ст. Другу половину ХХ ст., коли акцентується увага саме на полістилістиці, називають постмодернізмом, який реалізується, у взаємодії різних, навіть контрастних, стильових систем. Основний напрям у мистецтві того чи іншого часу визначає та надає назву епохам (середньовіччя, відродження, бароко, класицизм, романтизм), тому, «багатостильова природа художньої культури ХХ століття дає підстави назвати його «епохою полістилістики», або метафорично перефразовуючи сполучення «стиль епохи» – «епохою стилів».

Полістилістичні ефекти досягаються за допомогою використання широкої палітри композиційних і технічних засобів: від колажу до «більш тонких прийомів використання елементів чужого стилю». Чітка систематизація прийомів полістилістики, на думку вченого, є важким,

проте можливий розподіл між двома групами принципів: принципом цитування та принципом алузії.

В цілому, прорив до полістилістиці як прийому і філософсько-естетичної категорії був підготовлений, на думку А. Шнітке, технологічними і психологічними передумовами. До технологічних дослідників відносить «кризу неоакадемізму 50-х рр. з тенденціями серіалізму, алеаторики, сонористики». До психологічних – «посилення міжнародних контактів і взаємовпливів, зміна уявлень про час і простір, «поліфонізація» свідомості в зв'язку зі зростаючим потоком інформації і «плюралізація» мистецтва – «стереофонія», «поліекран», «мультимедіа» [16, с. 45].

Слід розрізняти такі типи полістилістики:

а) колажний тип – різке, часом навмисно різке зіставлення різних стилістичних пластів. На відміну від попереднього періоду колаж як вид полістилістики, як правило, передбачає іронічне ставлення автора до цитат;

в) дифузний, або симбіотичний, тип, де перехід від одного до іншого стилю виконаний тонко і завуальовано;

в) полістилістика – адаптація, де, умовно кажучи, своїми словами переказується чужий текст.

Від неокласичної стилізації даний вид відрізняється тим, що в ньому присутній явно виражений «Погляд з боку», і навіть при використанні відомого тексту постмодерніст створює «нові» смисли. У творчості сучасних вітчизняних і зарубіжних композиторів зустрічаються найрізноманітніші типи і їх комбінації.

Сучасний культурний простір, за визначення багатьох дослідників, характеризується саме явищем постмодернізму, з його синтетичним стильовим змішуванням, плюралізмом, різнобарвністю, проявленими в полістилістиці. Тісний зв'язок полістилістики з естетико-філософськими основами постмодернізму одним із перших розкриває О.

Соколов, який у своїх роботах вивчає цей феномен в аспекті семіотичних досліджень культури. Зв'язок полістилістики з пошуками нових концепцій характеризує стильову систему другої половини ХХ ст., де, за визначенням С. Анохіної, «беруть участь елементи різнорівневих систем (елітарної і масової культури), різних епох, культурних типів, видів мистецтв, стилів, традицій, напрямків» [6, с. 43].

Серед основних «культурологічних смислів» полістилістики дослідниця виділяє такі: «встановлення контакту з культурою минулих епох, просторово-часову реконструкцію, апелювання до різних культурно-історичних пластів пам'яті, що породжують інтер- та гіпертекстуальність, цитатність, діалогізм» [7, с. 43].

Характеристику постмодернізму широко представляють культурологічні дослідження, які ґрунтуються переважно на спостереженнях в літературі та його продукті – тексті. Збагачення відомостей про значення полістилістичного тексту, його апперцептивних якостей спостерігаємо в дослідженні О. Соколова. На думку вченого, саме «в полістилістиці знаходить концентроване вираження одна з найважливіших естетичних установок постмодернізму, зафіксована в понятті авторитет тексту» [12, с. 83].

Приблизно одночасно з появою перших вітчизняних полістилістичних творів ті чи інші прийоми полістилістики почали використовуватися і зарубіжними композиторами, серед яких виділялися Ч. Айвз, Б. Циммерман, К. Штокхаузен, А. Пуссер, Л. Беріо. Поступово полістилістика починає позиціонуватися як самостійний стиль.

Отже, важливий аспект постмодернізму – поняття інтертекстуальності, яке відносно постмодернізму відповідає поняттю текстології, «що артикулює феномен взаємодії тексту із семіотичним культурним середовищем в якості інтеріоризації зовнішнього». Кожен текст є відображенням світу та базується на комплексі текстів, що

створювались авторами різних часів, які відображали в них власне бачення всього навколишнього, своє світовідчуття, свій «образ світу». Тому інтертекстуальність – це своєрідний метод та спосіб художнього мислення. Понятійний апарат інтертекстуальності, його основа закладені М. Бахтіним (1979) ще на початку ХХ ст. Розвиваючи концепцію діалогічності тексту, вчений зробив висновок: «два висловлювання, віддалені один від одного і в часі і в просторі при смисловому зіставленні виявляють діалогічні співвідношення, якщо між ними є хоча б будь-яка смислова конвергенція» [5, с. 54]. Водночас текст розглядається дослідником як «своєрідна монада, що відображає в собі всі тексти (у межах) даної смислової сфери» [7, с. 43].

Отже, тексти знаходяться в тісному діалогічному зв'язку між собою. Теорія М. Бахтіна стала основою трактування інтертекстуальності наступних поколінь дослідників. Як зазначає Ю. Кристева, саме їй належить початок наукового тлумачення феномену інтертекстуальності, де «усякий текст – це всмоктування і трансформація будь-якого іншого тексту» [5, с. 51]. Дослідниця проводить ідею відкритого полівалентного тексту. Однак право на існування теорія інтертекстуальності отримала в її інтерпретації Р. Бартом, який наголошував на семантичності тексту, багатозначності його смислу, що іноді неможливо розпізнати, оскільки текст «нескінченно відкритий у нескінченність» [5, с. 53].

Кожен текст інтертекстуальний, адже «інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш або менш упізнаних формах: тексти попередньої культури і тексти культури навколишньої». Отже, інтертекст перетворюється в «розмите поле анонімних формул, без свідомих або автоматичних цитат без лапок», а інтертекстуальність стає ознакою тексту, адже, як зазначає дослідник, «текст існує лише в силу міжтекстових відносин». У поглядах Н. Пьєге-Гро (2008) інтертекстуальність розглядається як екстенсивне поняття, вибудоване

на різних ремінісценціях та способах обміну, що встановлюються між конкретним текстом і «сучасною йому мовною цілісністю» .

У дослідженні «Літературні лейтмотиви» Б. Гаспаров (1994), керуючись методом інтертекстуальності, бачить історичну перспективу та ретроспективу основою всього культурно-історичного процесу. Водночас учений роздумує про небезпеку семіотичного аналізу структури тексту та виявлення в ньому контексту: «Структура тексту», вбираючи в себе «контекст», врешті-решт виявляється розмитою або зруйнованою множинністю факторів, які діють у смисловому середовищі, що навколо тексту». Інтертекстуальність, за С. Анохіною, перебуває в єдності із «феноменом ризоми», що «фіксує принципово нелінійний спосіб організації цілісності тексту», а його поліморфність «забезпечується відсутністю єдності семантичного центру та центруючої єдності культурного коду».

Підсумовуючи вищевикладене можна сказати, що мистецтво ХХ ст. характеризується співіснуванням різних напрямів та художніх течій, серед яких особливе місце належить постмодернізму. У другій половині ХХ ст. особливого значення набуває полістилістика, яка відзначається тісним зв'язком з основами постмодернізму. Серед аспектів означеного напрямку виділяється поняття інтертекстуальності як своєрідного методу художнього мислення. Отже, діалог та полілог культур, інтертекстуальність, деієрархічність, інтеграція жанрів та засобів виразності, багатозначність різнокультурних проявів семіотики, порушення традицій, форм та інші ознаки постмодернізму одночасно характеризують полістилістичне мислення, що стало специфічною ознакою культури другої половини ХХ ст.

2.2. Розвиток візуальної культури у сучасному мистецтві постмодернізму

В цілому про європейську художню культуру, можна говорити як про багатостильову. Ситуація кардинально змінюється на початку ХХІ століття: по-перше, тенденція до синтезу мистецтв збагачується інших, по-друге, авангардизм і неокласицизм про мистецтво стиль як показник авторської оригінальності та новизни. Через поетику неокласицизму створюється принцип побудови автором художнього твору на основі використання вже відомих текстів.

Серед найбільш актуальних виділяються такі, як відмова від визнання обґрунтованості тотальних тенденцій в науці, громадських критеріїв моралі і моральності, які нав'язують людині прийняті лише певною культурою цінності, від традиційних форм в мистецтві, від прийнятих в класичний період розвитку культури понять новизни і художнього відкриття при визначенні підстав художньої творчості.

Плюралізм мислення, зникнення колишньої ієрархії цінностей призводять до формування в художній творчості тенденції еkleктичного змішання художніх мов і стилів, переважанню принципів ризоми, а через неї і симультаності в побудові змісту і форми художнього твору.

Своєрідний і значний внесок в еволюцію художнього стилю в ХХ столітті зробило мистецтво кінематографу в цілому, а також в ньому значне поширення отримав принцип монтажу. В епоху постмодерну стилістичний плюралізм виявляє себе, перш за все, в архітектурі і кіномистецтві 60-70-х років.

Під впливом культурної парадигми постмодерну процеси активного стилістичного синтезу в різних видах мистецтва беруть тотальний характер. Відбувається перетворення колишніх уявлень про «чистоту» стилю і починається формування в різних видах мистецтва нового стилістичного напрямку.

Сутнісною властивістю нового стилю стає принцип формування авторського висловлювання на основі використання «готових текстів». Сенс виникає тільки як результат їх інтертекстуальної взаємодії.

Ситуація одночасної множинності і протистояння духовних пошуків є сутнісною потребою культури. Стан культурної надмірності і багатогранності направлено не тільки на задоволення зростаючого різноманіття духовних інтересів, але і провокує їх, «тренуючи» діалектику сприйняття і мислення, пробуджуючи людську психіку до виявлення прихованих зв'язків і взаємодоповнюючи буття. Процес поглиблення в аналізі суперечливості всього суцього нескінченний. Від усвідомлення протистояння широких світоглядних систем він може переходити до виявлення контрастуючих основ в межах однієї області культури, однієї її течії і навіть конкретного твору. Безсумнівно, що в подібних випадках спроба досягти засобами мистецтва вираження більш складної гармонії буття відповідала і потребам ускладненого емоційного ладу особистості. Розвиток подібної гнучкості і мобільності духу через культивування подібної суперечливої єдності характерно не тільки для художньої сфери, а й для інших областей культури. Так, можна вказати на значне поширення альтернативних теорій в природознавстві, що описують дійсність в заперечують одне одного моделях, що оцінюється як потреба і евристична цінність, притаманна сучасній науці.

У зв'язку зі зміненим характером художньої практики процес сприйняття твору мистецтва непростий. Розуміння його, в якому естетичне переживання зумовлюється інтелектуальною підготовленістю реципієнта, передує розумовими процесами, являє собою мистецтво складне, багатогранне і багате за своїм естетичним впливом – мистецтво інтелектуальне, настільки показове для сучасної культури.

«Абстрактний експресіонізм – напрям в образотворчому мистецтві, один з етапів розвитку абстракціонізму, що одержав розповсюдження наприкінці 40-х – 50-х роках ХХ ст. у США та значно

вплинув на сучасне мистецтво. Для творчості митців характерне вираження внутрішнього світу в хаотичних, абстрактних формах шляхом спонтанного розбризкування, автоматичного нанесення фарби на великі полотна. Процес створення картини, що часто відбувався за присутності публіки, перетворювався на виставу. Глядачі уважно спостерігали як за рухами художника, так і за потоками фарби, що вкривали полотно. Художня техніка, що передбачала зміщення акцентів з мистецького твору на творчий акт, одержала назву «живопис дії» [8, с. 206].

«Сучасне мистецтво є тривалим експериментом, в якому естетизація навколишнього середовища, пошуки нової художньої мови, процеси глобалізації спричинили виникнення нових мистецьких напрямів, форм та практик. Вуличне мистецтво вважається одним з феноменів художньої культури кінця ХХ – початку ХХІ століття» [8, с. 44]. «Місто і мистецтво, синтезуючись, створюють нові художньо-комунікативні моделі, нові продукти стріт-арт культури. Помітне місце серед них посідають мурали, які стали ключовим атрактивним елементом української архітектури останнього десятиліття» [9, с. 69].

Лоуренс Аллоуей використав термін «поп-арт», щоб описати картини, епохи після Другої світової війни. Цей рух відкинув абстрактний експресіонізм та його фокус на герменевтичному та психологічному інтер'єрі на користь мистецтва, яке зображало матеріальну споживчу культуру, рекламу та іконографію епохи масового виробництва. Ранні роботи Девіда Хокні та роботи Річарда Гамільтона, Джона Макхейла та Едуардо Паолоцці вважалися основними прикладами в русі. Тоді як пізніші американські приклади включали основну частину кар'єри Енді Уорхола та Роя Ліхтенштейна. Існує чіткий зв'язок між радикальними творами Дюшана, непокірного дадаїста – з почуттям гумору; та поп-виконавців, таких як Клаес Ольденбург, Енді Уорхол, Рой Ліхтенштейн та інші.

У процесі становлення постмодерністської концепції виникає проблема пошуку подальшого шляху розвитку окремих видів мистецтва. Примітно, що образотворче мистецтво другої половини ХХ ст. виходить на новий рівень завдяки художнім практикам, сформованим в цей час. Всі вони відповідають революційному характеру мистецтва, що руйнує традиційні канони образотворчості і одночасно мотивовані на створення нової художньої мови шляхом використання поряд з уже відомими засобами репрезентації нових технологічних прийомів. Це, в свою чергу, свідчить про зміну художньої свідомості та світосприйняття, а також про формування нової (некласичної) естетики, яка найбільш яскраво простежується в образотворчому мистецтві у зв'язку з пануванням таких авангардних течій, як поп-арт, гіперреалізм, фотореалізм, концептуалізм [21, с. 242]. Їх можна розглядати як елементи розпаду попередньої класичної образотворчої системи. У той же час вони пропонують нові форми репрезентації художнього задуму – перформанс, хепенінг.

Значення художніх практик для формування некласичної естетики досить велике. Воно виражено в розробці принципів, якими згодом будуть керуватися художники при створенні своїх творів. У цьому ключі варто позначити кілька спільних рис, характерних для хепенінгів, перформансу. По-перше, вони висловлюють ігровий бік мистецтва, іронізують і висміюють саме мистецтво. По-друге, через нові форми знаходить своє вираження авторська інтерпретація реальності, яка постає як позбавлена цілісності, фрагментарна, де кожна подія людського життя безслідно зникає, де стирається грань між теперішнім і минулим, зникає сенс будь-яких вчинків, оцінок. Нерідко художник постмодернізму намагається створити нову реальність, завдяки досягненням науково-технічного прогресу. Він живе в світі кіберпростору, гіперреальності. По-третє, постмодерністські художники, звертаючись до дійсності, намагаються розширити сферу, «ситуацію» мистецтва. Вони вдаються до жестів, елементів, об'єктів, створюючи

просторове середовище, в якій художник формує нові відносини з глядачем [22, с. 192].

Незважаючи на наявність загальних підстав, кожна з названих форм репрезентації має свої особливості і завдання. Звернемося до історично сформованого першого виду акції – хеппенінг. Це найбільш поширена художня форма в сучасному мистецтві, що з'єднує в собі пантоміму, клоунаду, прийоми експресіоністичного театру, східний символічний ритуал. Хеппенінг є певною формою дій, акцій, вчинків, коли художники прагнуть заманити глядачів в гру, контури сценарію якої намічені приблизно [23, с. 261].

Маючи в своїй основі імпровізацію, хеппенінг характеризується стихійністю і непередбачуваністю, що в підсумку дозволяє зняти кордон між художником і глядачем. Він має вигляд театральної вистави, в якому подія і дія є самоціллю, а не частиною драматичного сюжету. Їх реалізація відбувається як в залах художніх галерей і музеїв, так і безпосередньо в міському середовищі або на природі; в нього втягується публіка, що реагує на те, що відбувається. Результат таких уявлень художники бачать в самому процесі, коли у глядачів-гравців починає проявлятися творчий початок. Головним підсумком для всіх учасників хеппенінг стають пробудження несподіваних емоцій, перевірка реакції на непередбачувані події.

Творцем хеппенінгів вважається художник Аллен Капроу, який влаштував в 1959 р в галереї «Рубен» в Нью-Йорку виставу під назвою «Вісімнадцять хеппенінгів в шести частинах». Це було театральне дійство, в якому змішалися музика, танці, демонстрація слайди, читання монологу. Воно виглядало наступним чином: глядачі, запрошені заздалегідь, пройшли у виставковий зал, який був розділений поліетиленом на три кімнати, поліетилен був із слідами фарби, нанесеної в абстрактно-експресіоністичній манері. За звуковим сигналом до зали зайшли актори, які здійснювали різні дії і читали текст про

сутність часу. Глядачі, віддалені від вогнищ дії поліетиленом, могли вловити лише фрагменти цього дійства, сенс якого, за задумом автора, розповідає про час як симультанний рух до смерті і до життя.

Варто зауважити, що сам Капроу називав своє уявлення «живим мистецтвом» і стверджував, що «займається просторовою репрезентацією багатосмисловими підходами до живопису, або живописом дії на об'єктах» [25, с. 255].

Продовжувачем ідей А. Капроу став Дж. Кейдж. Сенс хеппенінгів Кейджа – це стирання кордонів між життям і мистецтвом шляхом виділення цілих фрагментів, частин реальної дійсності і обмеження їх художніми рамками. Більшість «мистецьких подій» (як називав хеппенінги Кейдж) проходили на відкритому повітрі і в громадських місцях – на вулицях міст, в парках і навіть в поїздах. Так, хепенінг Кейджа під назвою «Il treno» (по-італійськи «поїзд») відбувається в спеціально підготовлених поїздах. У Болоньї (Італія) 26, 27 і 28 червня 1978 р. Зито Готті і Джон Кейдж провели 3 екскурсії в поїздах на різні теми, кожна з індивідуальною програмою, датою, маршрутом, місцем призначення, розкладом, на певних зупинках звучали музичні твори. Партитура цього хеппенінгу є листом з описом його проведення і коментарями.

Наступний за хеппенінгом вид художньої практики, близький до нього в ідейному плані, але відрізняється від останнього за способом реалізації, – перформанс.

В його основі лежить прагнення висловити якусь ідею через жест, тіло, костюм, річ. Перформанс представляє глядачеві «живі картини», «одушевлену скульптуру». Це події, дії процеси, де художник використовує своє тіло і тіла своїх колег, костюми, речі і оточення, надаючи кожній позі, жесту, положенню в просторі, контактам з предметами і середовищем символіко-ритуальний характер [25, с. 44].

Перформанс може сприйматися як гра за певними правилами, позбавлена стихійності і імпровізації; в ній переважають структурність і програмність. Те, що відбувається в галереї на очах у глядачів, складається з переривчастих алогічних подій з використанням відеомагнітофонних записів, кольоромузикальних і звукових ефектів. Смысловим центром композиції є жест, тіло і обличчя художника, який, будучи виконавцем, далекий від вираження власної індивідуальності. За допомогою тіла художник повідомляє ідею, а жести, костюм, маніпуляція з речами є основними художніми засобами.

Початок розвитку руху перформансу в другій половині ХХ ст. пов'язане з ім'ям художника Іва Кляйна. У 1960 р. в галереї сучасного мистецтва в Парижі пройшли знамениті «антропометричні» перформанси. В акції «Антропометрія синьої епохи» три оголені моделі обмазувалися за допомогою Кляйна синьою фарбою і притискалися своїми тілами до розвішених на стінах полотен. В процесі перформансу струнний оркестр виконував «Монотонну симфонію», що складалася з одного безперервного тону, що тривав 20 хвилин. Художник був у чорному смокінгу. Документальні відбитки на полотні, отримані в результаті «антропометричних» акцій Кляйна, склали його знамениту серію ANT, окремі полотна якого експонуються сьогодні в багатьох музеях світу. Усі наступні антропометрії (живопис тілом) Іва Кляйна носили ритуальний характер. Образ-відбиток тіла – це завжди прототип, саме те архетипове зображення, яке миттєво зчитується глядачем будь-якої культури.

Інший вид перформансу, пов'язаний з сакральним сприйняттям, представлений у творчості Йозефа Бойса. У своїх роботах художник намагався знайти якийсь глибинний досвід контактування з природою за допомогою своєрідних симулякрів магічних дій з природними об'єктами (фетр, жир, опудала тварин). В одному з перформансів він 9 годин пролежав на підлозі загорнутим в рулон з повсті в компанії двох

мертвих зайців. Кути і стіни кімнати були заліплені жиром, на стіні висіли пучок волосся і два нігтя. Через мікрофон Бойс видавав тварині звуки (імітуючи голоси зайця і оленя), які упереміж із сучасною музикою транслиювалися по всій галереї і на вулицю. У перформансі «Як пояснити картину мертвому зайцю» він покрит свою голову медом і золотим пігментом, прив'язав сталеву підошву до правого черевика і повстяну до лівого (зображуючи цим «душевне тепло») і потім провів три години в мовчанні, гримасами і жестикуляцією пояснюючи свої картини мертвому зайцю, якого він тримав в руці [20, с. 67].

Флеш-моб є специфічною формою смарт-мобу, але відрізняється тим, що має виключно розважальний характер. Термін флеш-моб тепер практично замінив термін смарт-моб в засобах масової інформації для позначення розумного натовпу, хоча і походить від нього, в зв'язку з чим виникає проблема виділення класичних флеш-мобів і відділення їх від інших форм, в яких бере участь розумний натовп.

Основоположна ідея флеш-мобів далека від новаторства. Новомодне дійство дуже схоже на перформанси та хеппенінги. Також воно вбирає в себе риси і особливості ще більш раннього явища мистецтва – вуличного театру. Основна об'єднуюча лінія перформансу, хеппенінгу і вуличного театру – це відносини глядач-автор, що також перегукується з проведенням флеш-мобу. У всіх цих випадках глядач перетворюється з стороннього спостерігача в співтворця. Однак і перформанс, і хеппенінг, і вуличний театр є інтерактивними формами мистецтва, а не просто соціальною активністю суспільства.

Відмінність, наприклад, хеппенінгу від флеш-мобу полягає в тому, що він репетирує, що на місцях для проведення хеппенінгів заздалегідь розташовані будь-які предмети, декорації. Флеш-моб ж – це спонтанний театр, який буквально збирається з повітря. Відмінність флеш-мобу від перформансу в самовираженні кожного учасника, в той час як в останньому – більш важливою є творча реалізація позиції художника.

Відмінність вуличного театру від флеш-мобу у використанні професійних видів мистецтва (наприклад, цирку) і професійних акторів і режисерів. Подання вуличного театру завжди створюється професіоналами, тоді як в організації та створенні флеш-мобу найчастіше задіяні звичайні люди.

Таким чином, історія виникнення флеш-мобів показує зв'язок і схожість головної ідеї з інтерактивними формами театрального мистецтва, карнавалу міської вулиці (хеппенінг, перформанс, вуличний театр), однак виявлено і досить відмінностей, щоб стверджувати про самостійність існування цієї нової форми дозвілля молоді.

Організатори класичних флеш-мобів мають певний сценарій (набір дій) проведення заходу, що не виражає ні релігійних, ні політичних, ні економічних протестів, а також вони не організують акцій з урахуванням корисливих мотивів або для реклами. Одне з найголовніших умов класичного флеш-мобу – все те, що відбувається не повинно виглядати заздалегідь зрежисованим заходом. Але так було придумано спочатку. У наші дні мало хто дотримується всіх цих принципів. У міру існування явища флеш-моб стали з'являтися сценарії, які не відповідають його правилам. Стало ясно, що класичний флеш-моб вже не здатний задовольнити всіх. З плином часу різновиди флеш-мобу змінювалися, і в нових його формах стало більше осмисленості і бажання змусити замислитися тих, хто є свідком акції.

Перші спроби класифікації флеш-мобів були зроблені за кордоном. Умовні відмінності виділяють кілька груп акцій. Проаналізувавши різні джерела інформації, можна виділити найбільш поширені на сьогоднішній день «некласичні» флеш-моби: Dating-Mob («моб-побачення»), I-Mob («інтернет-моб»), Long-Mob («тривалий моб»), X-Mob («експериментальний моб»), буккросинг («книгворот»), моб-хеппенінг («театральний моб»), Art-Mob («художній моб»), моб-

хаус («домашній моб»), політ-моб або соціо-моб, фаршінг, Fun-Mob («веселий моб»).

Аналізуючи різні джерела з описом проведення даних видів флешмобів, можна виділити відмінності неklasичних форм від класичних. Некласичні види флеш-мобів: припускають знайомство в процесі мобу; можуть проходити в мережі Інтернет; можуть проходити без попереднього планування; порушується принцип короткочасності (відсутність часових рамок); деякі мобі спеціально репетирують, допускається імпровізація; деякі мобі припускають іншу форму: учасники не створюють натовп, а діють у звичайній масі людей, створюючи ефект «дежавю»; деякі мобі спрямовані на привернення уваги до якоїсь значимої події в країні або світі; можуть міститися елементи реклами, агітації; сценарії мобу можуть містити раціоналістичний підхід. Таким чином, дана форма дозвілля розвивається і набуває нові особливості і можливості для соціальної і творчої самореалізації.

Підводячи підсумок, можна сказати, що: флеш-моб – це явище, характерне для міської юрби, що виникло в епоху інформаційного суспільства, де за допомогою електронних пристроїв бажаючі брати участь у флеш-мобі можуть про нього дізнатися, миттєво зібратися, провести певні за сценарієм дії розважального характеру і швидко розійтися; флеш-моб – це форма самовираження представників міського натовпу (моберів), заснована на незвичних для оточуючих діях і жестах, з метою демонстрації їх епатажу, розваги моберів і залучення уваги міських перехожих; історія виникнення флеш-мобів показує, що в них простежується трансформація головної ідеї від соціальності (акції протестів за участю натовпу) до інтерактивних форм театрального мистецтва і карнавалу міської вулиці (хеппенінг, перформанс, вуличний театр), а від них – до розважальності, клоунади, і зараз дана форма

дозвілля молоді продовжує розвиватися і видозмінюватися в бік більшої осмисленості, з'являються «некласичні» форми і види флеш-мобів.

Томас МакЕвіллі, погоджуючись з Дейвом Хікі, каже, що постмодернізм США у візуальному мистецтві розпочався з перших виставок поп-арту в 1962 році, «хоча пройшло близько двадцяти років, перш ніж постмодернізм став домінуючим ставленням у візуальному мистецтві». Фредрік Джеймсон також вважає поп-арт постмодерном.

Поп-арт одним є постмодерним – він руйнує те, що Андреас Гюссен називає «великим розривом» між високим мистецтвом та поп культурою. Постмодернізм виникає із «відмови поколінь від категоричних визначень високого модернізму».

Марсель Дюшан став відомим у світі після виставки зброї в Нью-Йорку в 1913 році. Дюшан став тісно пов'язаним з рухом дада, який розпочався в нейтральному Цюріху, Швейцарія, під час Першої світової війни і досяг свого піку з 1916 по 1920 рік. Рух займався, головним чином, візуальним мистецтвом, літературою (поезія, мистецькі маніфести, теорія мистецтва), театром та графічним дизайном для просування своєї антивоєнної політики та відмови від переважаючих стандартів мистецтва за допомогою антимистецьких культурних творів. Серед інших художників, пов'язаних з рухом дада, є Френсіс Пікабія, Ман Рей, Курт Швіттерс, Ханна Хех, Трістан Цара, Ганс Ріхтер, Жан Арп та Софі Тебер-Арп. Дюшан і кілька дадаїстів також пов'язані з сюрреалізмом – рухом, який домінував у європейському живописі в 20-30-х роках.

Таким чином, одна з основних властивостей постмодернізму в культурі: пластичність, незвідність до фіксованої стильової або ідеологічної домінанти. Постмодернізм реалізується в активній взаємодії різних художніх систем. Якщо за стержневим напрямком тієї чи іншої епохи її визначають або як епоху відродження, бароко,

класицизму, то багатостильова природа художньої культури ХХ століття дозволяє назвати це століття «епохою стилів».

ВИСНОВКИ

Сучасне мистецтво не поділяється на елітарне і масове мистецтво, а є симбіозом елітарного мистецтва (інтелектуальність, символізм, психологічна глибина) і масового мистецтва (цікавість, розважальність, простота викладу). Сучасна масова культура і мистецтво в Україні пропонують широкий вибір готових зразків і стилів поведінки, так само калькованих їх західних і американських зразків. Важливим є те, що ці зразки комерційної реклами (особливий вид масового мистецтва, який має широкі можливості впливати на умонастрої, модель поведінки і стиль життя людини), вироблені західними і американськими менеджерами з орієнтацією на «середнього» споживача, в українському суспільстві сприймаються як символи елітарності, певні еталони, які необхідно впроваджувати в власне життя. Художній стиль в мистецтві – історично сформована і соціально обумовлена спільність ідейно-художніх принципів, яка об'єднує в дану епоху твори майстрів, які працюють в різних видах і жанрах мистецтва. Ця спільність породжує більш менш стійку і однакову систему художніх форм. як правило, така однаковість – як основна ознака стилю – проявляє себе, перш за все, в архітектурі і прикладних мистецтвах.

Активно вивчаючи в 1960-і роки технічні, стильові і стилістичні аспекти творів композиторів ХХ століття, А. Шнітке прийшов до висновку, що в творчості багатьох авторів, що належать до різних шкіл і напрямків, простежуються чіткі тенденції до «свідомого використання елементів чужого стилю. Ці ефекти досягаються за допомогою використання широкої палітри композиційних і технічних засобів: від колажу до більш тонких прийомів використання елементів чужого стилю. Чітка систематизація прийомів є важким, проте можливий розподіл між двома групами принципів: принципом цитування та

принципом алюзії є В ХХ столітті виникнувши як вид композиторської техніки заснованої на з'єднанні в одному творі різних стилістичних явищ, використовуючи різні технічні прийоми (цитата, алюзія, колаж), вона знаходить інше значення, більш ємне, широкє, різнопланове, де вона розглядається на рівні «особливої концепції стилю», «нової логіки стилю», методу художнього мислення епохи. Процес стилетворення в європейській художній творчості від Античності до ХХ століття відзначений поряд з тенденцією чергування класичних і а-класичних стилів.

Таким чином, одна з основних властивостей постмодернізму в естетиці: пластичність, незвідність до фіксованої стильової або ідеологічної домінанти. Постмодернізм реалізується в активній взаємодії різних художніх систем. Якщо за стержневим напрямком тієї чи іншої епохи її визначають або як епоху відродження, бароко, класицизму, то багатостильова природа художньої культури ХХІ століття дозволяє назвати це століття «епохою стилів».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамович С. Культурологія: навчальний посібник. Київський нац. торговельно-екон. ун-т, Чернівецький торговельно-екон. ін-т. К.: Кондор, 2005. С. 112.
2. Астафьева О. Н. Модели этнокультурной идентичности в современном информационно-коммуникативном пространстве / Вестник Библиотечной Ассамблеи Евразии. 2004. № 3. С. 138-143.
3. Бергер Л.Г. Пространственный образ мира (парадигма познания) в структуре художественного стиля: (философия искусства) / Вопросы философии. 1994. № 4. С. 120-128.
4. Білик Б. Культурологія: Навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / Київський національний торговельно-економічний ун-т. К. : КНИГА, 2004. С. 404-408.
5. Воротынцева Л. А. Современные подходы к проблеме полистилистики / Философско-культурологические исследования : электронное научное издание Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского. Луганск, 2018. С. 51-285.
6. Герчанівська П. Культурологія: Навч. посіб. для студ. вищих навч. закл. / Відкритий міжнародний ун-т розвитку людини "Україна". Мережа дистанційного навчання. К. : Університет "Україна", 2003. С. 43.
7. Гнатчук О. Культурологія: Навч.-метод. посібник / Буковинський держ. медичний ун-т. Чернівці, 2007. С. 43.
8. Думасенко С. Деніел Белград. Мистецтвознавство ХХ століття : хрестоматія-довідник : навч. посіб. / кол. авт. А. Баканурський та ін.; упоряд. А. Білик, С. Думасенко. Херсон : ОЛДІ-ПЛЮС, 2017. С. 204-206. Думасенко С., Татарова І. Мурал-арт у контексті мистецтвознавчої теорії. Аркадія. 2016. № 1. С. 44-48.

9. Думасенко С. Естетизація архітектурних об'єктів засобами мурал-арту Мистецтво і культура міста : наукові діалоги : колект. моногр. / за ред.. А. Білик, В. Сікорської. Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2020. С. 69-81.
10. Ермолович О. Феномен полистилистики в художественной культурі ХХ века. [URL:http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/46549/1](http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/46549/1) С. 4.
11. Закович М. Культурологія: українська та зарубіжна культура: Навч. посіб. К. : Знання, 2004. С. 564-567.
12. Постмодернізм та культура (матеріали «круглого столу») / Філософські питання. 1993. С. 69-83.
13. Безклубенко С. Д. Мистецтво: терміни та поняття [енцикл. вид.: у 2 т.] / Сергій Безклубенко. — К.: Ін-т культурології Акад. мистецтв України, 2011. — Т. 2: М-Я. С. 243-249.
14. Alexander Ivashkin, , Alfred Schnittke, London, Phaidon Press. 1996. С. 154-159.
15. Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 41. URL: <http://journals.urau.ua/visnyknakkkim/article/download/220562/220206> (дата звернення: 10. 04.2021)
16. Зашкільняк Л. О. Постмодернізм в історичній науці // Енциклопедія історії України : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. — К. : Наукова думка, 2011. — Т. 8. С. 6-45.
17. О. Соболев. Постмодернізм // Філософський енциклопедичний словник / В. І. Шинкарук (гол. редкол.) та ін. — Київ : Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України : Абрис, 2002. С. 458-462.
18. Лук'янець В. С., Соболев О. М. Філософський постмодерн / Лук'янець В. С., Соболев О. М. — Київ: Абрис, 1998. С. 124-126.

19. О. Третяк. Постмодернізм // Політична енциклопедія. Редкол.: Ю. Левенець (голова), Ю. Шаповал (заст. голови) та ін. — К.: Парламентське видавництво, 2011. С. 92.
20. Смирна Леся, Хаматов Віктор. Модерне, сучасне і новітнє мистецтво: спроба осмислення понять // Art Ukraine. 2016. С. 56-70.
21. Закович М. Культурологія: українська та зарубіжна культура: Навч. посіб. / Микола Михайлович Закович (ред.). К. : Знання, 2004. С. 242.
22. Вальковский А. В. Актуальное искусство как социокультурный феномен: сущность и социальные функции. Автореф. дисс...канд. филос. наук. Волгоград: Издательство ВГСПУ «Перемена» 2014. С. 191-193.
23. Матвієнко Л. Культурологія: навч. посібник / Київський національний торговельно- економічний ун-т. К.: КНТЕУ, 2007. С. 254-262.
24. Постмодернизм. Энциклопедия. Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. С. 44.
25. Тюрменко І. І., Буравченкова С. Б., Рудик П. А., Береговий С. І., Кобилянський Є. Е. Культурологія: теорія та історія культури: Навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / Національний ун-т харчових технологій / І.І. Тюрменко (ред.). 2-е вид., перероб. та доп. К. : Центр навчальної літератури, 2005. С. 44-255.
26. Закович М. Культурологія: українська та зарубіжна культура: Навч. посіб. / Микола Михайлович Закович (ред.). К. : Знання, 2004. С. 43-45.