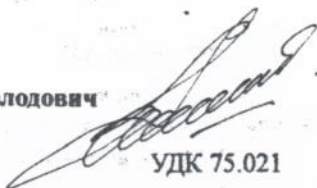


Міністерство культури і мистецтв України
Харківська державна академія культури

На правах рукопису

Шило Олександр Всеволодович



УДК 75.021

**НЕВЕРБАЛЬНІ І ВЕРБАЛЬНІ ЗАСОБИ
В ОБРАЗОТВОРЧІЙ ДІЯЛЬНОСТІ**

Спеціальність 17.00.01 — теорія та історія культури

АВТОРЕФЕРАТ
дисертації на здобуття наукового ступеня
доктора мистецтвознавства

Харків 1998



00761801 (N)

411
008

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана на кафедрі культурології Національної юридичної академії України ім. Ярослава Мудрого, Міністерство освіти України.

Науковий консультант — доктор філософських наук, професор
Лозовой Віктор Олексійович,
Національна юридична академія
України ім. Ярослава Мудрого,
зав. кафедри культурології.

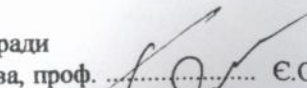
Офіційні опоненти — доктор мистецтвознавства
Генісаретський Олег Ігоревич,
Інститут людини Російської
Академії наук, заступник директора;
— доктор архітектури, професор
Кравець Володимир Йосипович,
Харківський державний
технічний університет будівництва і
архітектури, зав. кафедри образотворчого
і декоративного мистецтва;
— доктор філософських наук, доцент
Бурова Ольга Кузьминівна,
Харківський державний
університет, професор кафедри філософії.

Провідна установа — Одеський державний політехнічний
університет, кафедра культурології,
Міністерство освіти України, м. Одеса

Захист відбудеться "25" XI 1998 р. о 11³⁰ годині на
засіданні спеціалізованої вченої ради Д 64.807.01, Харківська
державна академія культури, 310003, Харків, Бурсацький узвіз, 4,
малий зал.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Харківської
державної академії культури за адресою: 310003, Харків,
Бурсацький узвіз, 4.

Автореферат розісланий "25" X 1998 р.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради
канд. мистецтвознавства, проф.  Є.О.Бортник.

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність дослідження. Сучасна культурна ситуація в художній діяльності характеризується наочно виявленим плюралізмом думок, цінносних орієнтацій, підходів до створення зображення і до самого твору.

За цією обставиною стоять загальні закономірності розвитку художньої культури 20 ст.

Рационалізм Нового часу базувався на глибокому і всебічному культі Природи — Натури, що формувало і відповідний тип образотворчого мистецтва. Створюваний ним артефакт був нібито наслідком Натури, виводився з неї, врешті-решт, був її двійником і дублікатом. При цьому розвиток живопису Нового часу від нормативних естетик бароко і класицизму до імпресіонізму був прагненням "прорватись" крізь протипоставлену Naturі культурну норму і наблизитися у творі до споглядальної природності аж до повної невідрізненості вражень від живопису і від зображуваного ним об'єкта.

Криза новоевропейського типу культури була обумовлена великомасштабною зміною орієнтирів соціальної діяльності і пов'язаним з нею переосмисленням почуттєвого і духовного досвіду. Виявилось, що створювані людиною артефакти так же діяльно беруть участь в природостворюючих процесах, як і природні стихії Натури, що друга — знакова — природа в значно більшій мірі є середовищем мешкання людини, чим романтизована ним Natura. Діяльнісним наслідком цих констатацій стало відкриття того, що уявлення створює автономну від натури дійсність, і робота з натури не ідентична за своїми методами роботи за уявленнями.

Наслідком цього в мистецтві 20 ст. стає інтенсивна розробка і каталогізація методів породження знаків, складання з них автономних знакових систем і включення їх в спеціально організоване за їх законами життя. Фактично, це і було програмою модернізму.

Постмодернізм стає наступним кроком на цьому шляху, коли надмірність штучно створюваних знакових систем починає поглинати людське життя. В ньому не залишається нічого, що не мало б семіотичного сенсу. Воно робиться невідрізненим від артефакта тому, що сама відмінність Натури і Культури, природності і артефакта втрачає за цих обставин смислостворююче значення. В результаті формується розуміння незливаності екологічних ніш культури і натури, діяльнісного і природного начал, що робить назрілим вивчення не тільки кінцевих результатів, а й процесів створення.

творів культурної діяльності, — але і закономірностей створення артефактів.

Пропонована дисертація зосереджується на вивченні співвідношення вербальних і невербальних — іконічних — складових у художній діяльності в процесі створення зображення. Стратегія дослідження базується на уявленні про вербальний характер мислення. При цьому з рефлексії художнього досвіду відомо, що поряд з вербальним визначенням предмета воно має здатність і його пластичного виразу в будь-якому абстрактному матеріалі — здатність створювання його чуттєвої подібності. Це — пластичне мислення. Воно абстрактно-вербальне і конкретно-чуттєве водночас. Зв'язок між пластикою (тобто іконічним образом) і текстом (тобто його вербальним визначенням) встановлюється не в художньому образі як об'єкті художньої творчості, а в особливостях пластичного мислення, в його природі. В теоретичному плані це питання не втрачає своєї гостроти протягом тривалого часу, оскільки розвиток пластичного мислення відбувається у тісному зв'язку з розвитком художньої практики, і знайшло своє відображення в працях О.А.Потебні, О.Ф.Лосева, П.О.Флоренського, Ю.М.Лотмана, Б.А.Успенського та ін.

Разом з тим, у нинішній соціокультурній ситуації питання про співвідношення вербальних і іконічних складових у художній діяльності в процесі створення зображення набуває особливої трактовки. Йдеться не стільки про аналіз уже створених робіт, не про пластичні події, що уже відбулись, скільки про моделюючу здатність свідомості художника, про його готовність не просто вітально "сприймати", але і активно освоювати, суттєво осягати бачений світ, інтерпретувати його для того, щоб зробити це осягнуте явним, тим самим об'єктивувати свій суб'єктивний чуттєвий досвід, зробити його фактом культури і надбанням людства.

З іншого боку, сам цей досвід не є випадковим і довільним. Він є результатом культурної традиції, що розвивається, і яку художник сприймає незалежно від того, розуміє він себе її часткою чи свідомо протистоїть їй. Ця позиція акумулює багатовіковий досвід почуттєвого пізнання світу. І художник стає в цьому розумінні органом загальнолюдської чуттєвості: він не просто самовиражається, а виражає можливості почуттєвого осягнення світу і такі, що уже накопичені людством, і такі, що тількино формуються.

У цих умовах співвідношення вербального і іконічного начал набуває не тільки описового характеру, але і характеру проєктного, який створює ще не існуючий образ. А це творення,

вресні респт, визначається можливостями того нормативного апарату і забезпеченістю інтелектуальними засобами, які має художня діяльність у кожний історичний момент свого розвитку. Вони складаються в історично обумовленому потоці суспільної практики. Тому і постає необхідність виявити закономірний характер співвідношення вербальних і невербальних засобів образотворчої діяльності і вивчати ці закономірності для збереження і розвитку професії. У зв'язку із зазначеним дослідження цього співвідношення звертається до образотворчої діяльності не в її суб'єктивному аспекті, а як до феномена суспільно-історичної практики такого, що переживає сьогодні нову кризу самовизначення, але зберігає могутній образотворчий, а тим самим і світотворчий, потенціал. Необхідність виявлення його ресурсів, що так очевидно проявляється сьогодні, робить актуальним і необхідним запропоноване дослідження.

Його наукова проблематика виникає із рефлексії художнього досвіду. Тут останнім часом пріоритетними стають пошуки і розробки творчого методу, концептуального розуміння простору і форми в зображенні і т. ін. На цьому зосереджуються зусилля художників. На цьому ж фокусується увага мистецтвознавців, що все більше зосереджуються на культурологічних аспектах проблеми. Цей підхід реалізується в працях М.М.Бахтіна, С.С.Аверінцева, І.Є.Данилової, С.М.Даніеля, Н.О.Дмитрієвої, В.Й.Кравця, Д.С.Лихачова, Ю.М.Лотмана, О.І.Морозова, Д.В.Сараб'янова, Г.Ю.Стерніна та ін.

Інтерес до проблем творчого методу, що розуміється не лише в плані історико-теоретичному, а переважно як інтелектуальне забезпечення художньої практики, робить необхідним звернення до системного вивчення образотворчої діяльності, до сфери системно-структурної методології. Орієнтований на можливості реалізації, проектний, практикоспрямований характер такого дослідження актуалізує увагу до засобів і методів аналізу, вироблених у межах системомислєдїяльнїсного підходу, базові передумови якого формувалися у працях Г.П.Щедровицького, О. І. Генісаретського, О.Г.Раппапорта та ін. Його сутність полягає у прагненні поєднати знання про діяльність і мислення зі знаннями про їх об'єкти. Загальнотеоретичні положення цього підходу були застосовані до сфери дослідження художньої діяльності в працях О.І.Генісаретського, В.Л.Глазичева, О.Г.Раппапорта, В.Ф.Сидоренка, О.П.Буряка та ін.

Специфіка цього підходу набуває особливого значення і актуальності стосовно образотворчих артефактів, оскільки їх влас-

тивості здебільшого визначаються саме характером тієї діяльності, в межах якої вони виникають.

Наведені міркування свідчать про своєчасність здійсненого дослідження в сучасній культурній ситуації.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація узагальнює результати вісімнадцятирічних досліджень автора в галузі методології художньої діяльності і деякий досвід практичної творчої роботи. Вона виконана на кафедрі культурології Національної юридичної академії України ім. Ярослава Мудрого в межах комплексної науково-дослідницької програми "Моральна і естетична культура особистості і фактори її формування".

Мета і завдання дослідження. Проблема, що знаходиться у центрі дослідження, визначається суперечливим характером пластичного мислення, яке поєднує вербальну і іконічну складові, пов'язані одна з одною в конкретно-історичних формах у процесі образотворчої діяльності.

В її межах формується особлива інтелектуальна дійсність, яка моделює пластичний образ, — в дисертації вона названа "знаковою морфологією". У її межах відбувається поєднання значень вербальної і іконічної складових пластичного образу. Метою даного дослідження є виділення цієї дійсності в структурі образотворчої діяльності і її модельний опис, виявлення структури і функцій її елементів і тих діяльних ситуацій, в яких вона виступає як механізм, що формує конкретний пластичний образ, визначений певними заданими характеристиками.

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення комплексу завдань різного характеру, масштабу і ступеня складності, які можуть бути об'єднані у дві групи: такі, що аналізують, тобто рознімають цілісний процес образотворчої діяльності на його складові елементи і здійснюють їх опис з точки зору структури, функцій і організованості матеріалу; і такі, що досліджують їх синтез у контекстах різного рівня — від індивідуальних психотехнічних прийомів створення іконічного образу до соціально інституціоналізованих систем діяльності — канонічної і неканонічної.

Відповідно, у дисертації ставляться такі завдання:

1-а група:

1. Задати модельне уявлення про пластичне відношення художника до світу, яке виникає в образотворчій діяльності, як про форму інтерпретації природи в процесі створення зображення;
2. Визначити місце і роль знакових морфологій у структурі образотворчої діяльності;

3. Виявити структуру знакової морфології;
4. Визначити і описати смисловий контекст, у якому актуалізуються знакові морфології, проявляються їх конкретно-історична якість і певна форма їх фіксації;
5. Виявити і описати структуру і функції елементів, що складають знакову морфологію;
6. Визначити діяльнісну специфіку образотворчої мови, за допомогою якої знакові морфології втілюються в матеріалі образотворчого мистецтва;
7. Виявити соціокультурний механізм, що детермінує створення зображення і складає передумови для синтезу його вербальних і іконічних складових.

2-а група:

1. Проаналізувати дію механізму, що детермінує створення зображення, на рівні формування умовностей образотворчої мови в контексті індивідуального творчого методу;
2. Виявити окремі психотехнічні прийоми зв'язування вербальних і іконічних складових в індивідуальній творчій практиці;
3. На конкретно-історичному матеріалі простежити, як соціокультурний контекст розвитку художньої діяльності впливає на моделювання і інтерпретацію іконічного образу в особистому образотворчому досвіді;
4. Виявити діяльнісний механізм, що синтезує вербальні і іконічні складові в процесі створення зображення;
5. Побудувати типологію відношень, що синтезують вербальну і іконічну складові в процесі створення зображення.

Об'єктом дослідження є канонічна (середньовічна) і неканонічна (новевропейська) системи художньої діяльності, твори образотворчого мистецтва (переважно живопису), що виникли в їх контексті, і супутні процеси їх створення інтелектуальні засоби, подані у вигляді вербальних текстів.

Предметом дослідження є інтелектуальні засоби інтерпретації натури, що виникають в процесі створення зображення і подані в свідомості художника.

Межі дослідження визначені точкою зору на художню діяльність як на феномен суспільно-історичної практики. Матеріалом дослідження є твори образотворчого мистецтва середніх віків, Нового і Новітнього часу, їх вербальні характеристики, що виникли в процесі роботи і зберіглися в оприлюднених виступах митців, у мемуарній літературі, в літописних джерелах тощо.

Кожний проблемний блок викладення містить в собі рішення окремого завдання.

Це дозволяє водночас з загальним теоретичним рухом до поставленої мети одержувати ще й окремі результати, які мають характер уточнень існуючих знань в галузі історії мистецтва. Вони не претендують на остаточність, але мають досить принциповий характер, щоб стимулювати подальші дослідження у цій галузі знань.

Наукова новизна отриманих результатів зумовлена тим, що вперше засоби системомиследяльнісного підходу застосовані до аналізу матеріалу образотворчого мистецтва. Це дозволило отримати низку результатів, принципово відмінних від уже відомих.

Так, уперше явище пластики в образотворчому мистецтві розглядається не у зв'язку із властивостями матеріалу і, відповідно, не у зв'язку з об'єктами — виробами пластики, а саме зображеннями, які із цього матеріалу створені, — і навіть не як властивості форми, незалежно від матеріалу, що її створює, а як результат інтелектуального відношення до будь-якого об'єкта як до предмета візуалізації.

Так розгорнуте поняття пластики дозволило на його основі вперше одержати модельне уявлення про візуалізацію як про інтелектуальну здатність заміщувати об'єкт його візуальним образом у мисленні і опередмечувати здобуті образи в знаковій формі, в результаті чого створюється зображення.

Виходячи з цього, також уперше, було одержане модельне уявлення про акт образотворчої діяльності як про складну кооперативно-комунікативну структуру, що пов'язує в єдине ціле функціональні позиції, які оперують вербальними і іконічними знаками для створення зображення.

Ця методологічна база роботи дала змогу одержати низку принципово нових результатів, а також уточнити і надати подальший розвиток низці наявних знань.

Вперше:

одержано модельне уявлення про конструктивний елемент пластичного відношення — знакову морфологію, що лежить в основі інтерпретації природи в образотворчому мистецтві;

виявлена структура і функції знакової морфології і елементів, які її складають — типологічного і топологічного описів;

в образотворчій діяльності виявлені дві різноманітні стратегії встановлення подібності між об'єктом і зображенням — "за схожістю" і "за відмінністю";

побудована типологія різних форм пластичного відношення художника до природи в образотворчій діяльності.

Подальший розвиток дістали:

вивчення канонічної і неканонічної систем художньої діяльності. Показано, що вони не заперечують, а взаємодоповнюють одна одну. Неканонічна система включає канонічну в свою структуру, доповнюючи її набором рефлексивних позицій, що актуалізуються в проблемних ситуаціях діяльності;

вивчення канонічного зразка як натуралізованого в об'єкті-еталоні механізму вирішення проблемних ситуацій образотворчої діяльності;

вивчення діяльнісної специфіки образотворчої мови в канонічній і неканонічній системах художньої діяльності. Показаний зв'язок концептуального розуміння простору зображувальної поверхні не тільки з світоглядницькими особливостями середньовіччя і Нового часу, а і з особливостями процедур образотворчої діяльності, зокрема, з технологічними особливостями іконопису і живопису;

вивчення проблем подібності в середньовічних теоріях образів, у результаті чого одержано уявлення про конкретно-історичний характер констатацій про схожість об'єкта і його образу;

вивчення принципу відчуження (рос. остранения), який був доповнений поняттям ситуації, що дало змогу розглядати цей принцип не тільки як художній прийом, але і як діяльнісний механізм, що регулює процес створення зображення, — механізм, артифікуючий і оприроднюючий потенціал якого дозволяє створювати проблемні ситуації в процесі постановки творчих завдань і пошука художнього рішення і знімати проблеми в випадку творчих знахідок.

Уточнені:

уявлення про написання житійної ікони. На матеріалі реконструкції процесу створення і подальшої трансляції в часі зображення в іконі "Кирило Білозерський з житієм" виявлені відмінності в синхронії і діахронії розвитку іконічного образу;

знання про творчу лабораторію і творчий метод І.Ю.Рєпіна. На матеріалі реконструкції його роботи над образом Горбуна в картині "Хресний хід у Курській губернії" виявлені специфічні психотехнічні прийоми, які дозволяють асоціативно пов'язувати вербальні і іконічні складові в процесі створення пластичного образу. На матеріалі реконструкції процесу створення, дослідження особливостей ідейно-художнього змісту і формально-композиційного вирішення картини "Пушкін на набережній Неви. 1835 р." з'ясовано вплив, який зміни соціокультурних умов роботи спричиняли на розвиток іконічного образу в творчості Рєпіна;

відомості про "геометричний монтаж", що набув розвитку в творчому методі сучасного харківського художника В.М.Куликова і став однією з відповідей на кардинальні питання сучасного образотворчого мистецтва, пов'язані з синтезом безпредметного і фігуративного начал, з двоїстою природою картини, яка стає наприкінці 20 ст. продуктом не тільки образотворчого мистецтва, а й дизайну;

уявлення про "середовищний" живопис як особливий клас пластичних завдань у зв'язку з організацією зображувальної поверхні і матеріалу, за допомогою якого створюється зображення.

Практичне значення отриманих у дослідженні результатів двояке.

З одного боку, вони є основою для формування окремих дослідницьких програм, що зорієнтовані на вивчення діяльних закономірностей створення і функціонування художнього образу в конкретному соціокультурному контексті.

З іншого боку, вони можуть бути безпосередньо втілені у педагогічну практику.

Положення, викладені в дисертації, склали зміст лекцій, які читались автором у теоретичних курсах "Історія культури" в ХДІФК в 1992-1993 рр., "Основи художньої культури", "Естетика" і "Українська і зарубіжна художня культура" в Національній юридичній академії України ім. Ярослава Мудрого в 1993-1998 рр.

Виявлені закономірності створення зображення використовувались автором на практичних заняттях з курсів "Рисунок" і "Живопис" на архітектурному факультеті ХІБІ в 1983-1984 рр. і в творчій студії Будинка архітекторів Харківської організації Спілки архітекторів України в 1989-1993 рр. Вони знайшли відбиття також у власній художній практиці автора, результати якої постійно демонструються на міжнародних, республіканських і обласних виставках Спілки художників України, починаючи з 1989 року.

Апробація результатів дисертації. Наукові положення і висновки дисертації були оприлюднені:

на міжнародних наукових з'їздах і конференціях: 1-му методологічному конгресі "Метод: вчора, сьогодні" (Москва, 1994); "Роль вузів у вирішенні проблем безперервної освіти і виховання особистості" (Харків, 1995); 7-й Бахтінській конференції (Москва, 1995); "Третє тисячоліття: гармонія людини, суспільства і природи" (Чугуєв, 1996); "Творче, практичне і критичне мислення"

(Житомир, 1997); "Культура у філософії 20 століття" (Харків 1997);

на республіканських, обласних і галузевих наукових конференціях: 42-й і 43-й науково-технічних ХІБІ (Харків, 1987, 1988); "Цілісність літературного твору і проблеми його аналізу та інтерпретації" (Донецьк, 1992); "З історії російської естетичної думки" (Санкт-Петербург, 1993); "Художнє життя України першої третини ХХ століття" (Харків, 1995); "Харків 1930-1940-х рр. Історія. Література. Мистецтво" (Харків, 1998); "Побут, ритуал, традиція" (Харків, 1998); підсумковій 1995 р. ХХІІ (Харків, 1995); підсумковій 1996 р. ХХІІІ (Харків, 1996);

на засіданнях міжкафедрального методологічного семінару Національної юридичної академії України ім. Ярослава Мудрого (Харків, 1996); круглого столу Національної юридичної академії України ім. Ярослава Мудрого "Культура і право" (Харків, 1997);

на засіданнях кафедри культурології Національної юридичної академії України ім. Ярослава Мудрого і теоретичного семінару кафедри (Харків, 1994 — 1998 рр.); теоретичного семінару методвідділу Харківського політехнічного університету (Харків, 1990-1997 рр.); методологічного семінару секції теорії архітектури Харківської організації Спілки архітекторів України (Харків, 1988).

Безпосередньо на тему дисертації опубліковано 35 робіт загальним обсягом близько 38 друк. арк., у тому числі: монографія "Пластика и текст в художественной деятельности" (Харків: Основа, 1997, 21 друк. арк.); розділи 4 навчальних посібників; 21 стаття в збірках наукових праць; 9 публікацій у збірках матеріалів і тез наукових конференцій.

Структура дисертації. Дисертація має 381 стор. тексту і складається зі вступу, двох частин, що об'єднують п'ять розділів, і висновків; список використаних джерел містить 280 найменувань, у три додатки включені 4 фрагменти джерел, що аналізуються, 18 схем і 38 ілюстрацій. Загальний обсяг дисертації 478 стор.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

Вступ містить обґрунтування актуальності теми, у ньому розглядається стан її розробки у науковій літературі, визначаються мета і завдання дослідження, його об'єкт і предмет, межі і матеріал, формулюється наукова новизна отриманих результатів, надаються відомості про апробацію роботи і оприлюднення основних її положень і висновків.

Частина 1 "Аналіз вербальної і іконічної складових в процесі створення зображення" містить три розділи.

Розділ 1 "Виділення вербальної і іконічної складових в процесі створення зображення" складається з двох підрозділів: 1.1. "Знакова морфологія в структурі образотворчої діяльності", який об'єднує пункти 1.1.1. "Стан питання і метод дослідження" і 1.1.2. "Вихідні поняття, їхній діяльнісний зміст", і 1.2. "Проблема подібності".

У пластичному мисленні виділяється інтелектуальна дійсність, яка моделює натуру і пов'язана з перетворюванням зовнішнього вигляду зображуваного об'єкту, що візуально сприймається, в остаточне зображення. Методом виділення і дослідження цієї дійсності є теоретична реконструкція процесу художньої діяльності на базі досягнень сучасної системно-структурної методології. В основу цієї реконструкції покладено уявлення про єдність абстрактно-вербального і конкретно-чуттєвого характеру пластичного мислення. Його специфікою є зв'язок між вербальною і іконічною складовими в процесі створення зображення.

Єдність вербального і іконічного начал полягає в знаковій морфології — ідеальній формі-посередниці, яка виконує в пластичному мисленні функції моделювання, зберігання і передачі у часі іконічного образу. Знакова морфологія — організованість пластичного матеріалу в форму, що має смисл константного знака. Він втілює приписані йому культурні значення і відтворюється в конкретній формальній структурі будь-якого об'єкта, якого стосуються дані культурні значення. Знакова морфологія є структурною одиницею акту образотворчої діяльності і пластичного мислення, що входить до нього.

Діяльнісний зміст поняття пластики в живопису полягає у ставленні до будь-якого явища як до предмета візуалізації.

Пластичне відношення художника до світу — така його концептуалізація, при якій світ стає принципово відтворюваним для зорового сприйняття у формі умовного візуального образу. Пластичне відношення формується як система послідовного знакового заміщення об'єкта в мисленні його візуальним аналогом. Ця система охоплює рівні об'єкта візуалізації, предмета візуалізації і візуального образу об'єкта.

Ці рівні в художній діяльності опредмечуються у відносно відокремлених і самостійних знакових формах відпо-

відно: натури (об'єкта зображення), знакової морфології і зображення.

Знакова морфологія відповідає рівню предмета візуалізації, на якому ставиться творче завдання. Знакова морфологія може мати іконічне втілення (начерки, схеми, кроки і т. ін.), але може мати й ідеальний характер, сформульований вербально так, щоб за ним можлива була реконструкція зображення.

Для теоретичної реконструкції структури знакової морфології доцільно проаналізувати таку систему художньої діяльності, в межах якої був би зведений до мінімуму (хоча, зрозуміло, не виключений зовсім) вплив суб'єктивних факторів, а сама знакова морфологія була б в ній об'єктивована як надособове, позаіндивідуальне правило.

Такою є система канонічної художньої діяльності, що була пріоритетною в епоху середніх віків. У межах середньовічної канонічної художньої діяльності смисловим контекстом, в якому формувалися знакові морфології конкретних пластичних образів, була проблема подібності зображуваного і зображення, що усвідомлювалась як проблема встановлення однозначної відповідності між умоглядними — вербальними — уявленнями Святого письма і їх візуальним — іконічним — втіленням.

Засобом, що забезпечує вирішення цієї проблеми і, відповідно, формування знакових морфологій, були іконописні оригінали. У них вербальні описи забезпечують зв'язок між об'єктом і його зображенням — тобто власне подібність. Вона визначається можливістю заміщати зображенням зовнішній вигляд об'єкта і сам об'єкт в уявленні того, хто його сприймає.

Середньовічне зображення, зберігаючи свою автономність стосовно зображуваного, здобуває онтологічного сенсу: емоційно-чуттєві реакції від споглядання об'єкта — першообразу — і зображення — образу — є однорідними. Це забезпечується життєво-конкретним характером зображення, що практично реалізує подібність образу і першообразу.

Так усвідомлена подібність зберігає свій смисл і при переході до неканонічної системи художньої діяльності. Вона стає універсальною характеристикою життєво-конкретного пластичного образу.

Дискурс, що формує цей образ, виникає на перехресті оперативного і інформаційного планів комунікації в смисло-

наповненому конкретно-історичному соціокультурному контексті. За цієї обставини формується структура будь-якої знакової морфології.

Її складають: топологічний опис, який у складі знакової форми фіксує місцезнаходження; типологічний опис, що містить характеристику конкретних впізнавальних ознак (рис) знакової форми; канонічний зразок — "схема збирання" топологічних і типологічних описів в єдине ціле — оптимальне співвідношення загальних і особливих ознак, що пройшли тривалу процедуру відбору і були закріплені у виді норми в діяльності створення зображення і як еталонний екземпляр при його сприйнятті.

У процесі створення зображення знакова морфологія є сполучною ланкою між композицією — організованістю площини зображення, яка домінує в оперативному плані комунікації, — і конструкцією — організованістю об'єкта зображення, що домінує в інформаційному плані комунікації.

Топологічний і типологічний описи подають в структурі об'єкта закономірності даної конкретної композиції, визначають можливість органічної появи об'єкта в ній і виступають засобом відбору в надмірній конструкції об'єкта тих елементів, які необхідні для даної композиції.

Канонічний зразок подає в композиції принципову конструкцію об'єкта і є таким його знаковим заміщенням, яке є ізоморфним композиції і фіксує в ній знання про об'єкт. Канонічний зразок робить можливим прояв предметності композиції.

Топологічний і типологічний описи є результатом проєкції композиції зображення на конструкцію об'єкта; канонічний зразок — результат проєкції конструкції об'єкта на композицію.

Канонічний зразок пов'язаний відношенням подібності з об'єктом зображення, але своїми обрисами включений до складу композиції; описи пов'язані з композицією зображення, хоча можуть бути виражені вербально, тому у складі зображення бути відсутніми, а змістовно відноситися до зображуваного об'єкта. В топологічному і типологічному описах композиційний — проєкційний — і об'єктний — онтологічний — рівні змісту злиті і подані як текст про об'єкт зображення.

Знакова морфологія — специфічний комунікативний інтелектуальний засіб, який використовується в образотворчій діяльності для встановлення однозначної подібності об'єкта і

зображення. До її структури надходять вербальна і іконічна складові, відповідно, топологічний і типологічний описи і канонічний зразок. Знакова морфологія має об'єктивний характер як нормуюча функція в образотворчій діяльності.

Розділ 2 "Знакова морфологія: структура і функції" складається із трьох підрозділів: 2.1. "Топологічний опис", 2.2. "Типологічний опис", 2.3. "Канонічний зразок".

Топологічний опис — функціональний елемент знакової морфології, що містить всі позначення місця в її структурі. Вони можуть відноситись до зображення об'єкта як такого, і тоді це — онтологічний топологічний опис; можуть відноситись до площини зображення і характеризувати її як таку, і тоді це — проекційний топологічний опис. У дискурсі оригіналів вони суто не розрізняються і їх функції можна реконструювати із контексту. Вагомими в цій реконструкції стають не тільки згадувані в описі місцезнаходження, але й замовчування, які відомі тим, кому адресований текст — іконописцям, — і не потребують спеціальних пояснень.

Топологічний опис визначає функціонально вагомі орієнтири в зображенні. З одного боку, вони пов'язані з сюжетом зображення, і в цьому розумінні вони відносні. З іншого боку, вони характеризують семантичну неоднорідність зображувального поля, і в цьому розумінні мають універсальний і для даного соціокультурного контексту абсолютний характер, який не залежить від сюжету зображення, повторюється в різних сюжетах. Зокрема, до них відноситься точка "початку" зчитування іконічного тексту — верхній лівий кут зображення. Горизонталь зліва-направо актуальна для експозиції і розв'язки — периферійних дій. Для розгортання кульмінаційної дії пріоритетною в монтажі епізодів є центральна вертикальна вісь зображення, яка пов'язує його верх і низ.

Топологічні орієнтири в зображенні забарвлені амбівалентністю символічного і побутового смислів і пов'язують розповідні і формально-композиційні його ознаки. Завдяки цьому виявляється інверсія лівого і правого щодо точки зору персонажу (об'єкта зображення) і глядача. Ця інверсивність входить в протиріччя з семантичною неоднорідністю зображувального поля: праве має стійку характеристику позитивного начала, а ліве — негативного. Семантична неоднорідність зображувального поля, на відміну від пріоритетності точки зору, має не відносний, а абсолютний характер і встановлюється залежно від позиції об'єкта зображення в картинній площині.

Топологічний опис є сценарієм сюжету, що зображений. У ньому функції онтологічного і проєкційного текстів збігаються. Цією роллю топологічного опису актуалізується монтаж фрагментів зображення не тільки як формальний, але і як змістовний принцип. Тим самим у топологічному описі закладаються підстави для формування умовностей образотворчої мови.

Топологічний опис складається таким чином, що композиція зображення міститься в ньому в прихованому вигляді і має діяльнісний характер прояву, пов'язаний з послідовною фіксацією епізодів, кожний з яких прив'язаний до якого-небудь певного місця зображувального поля — центральної або периферійних його зон.

Таким чином, структурно топологічні описи містять відомості про схему зчитування зображення; про перелік зображуваних епізодів (сценарій); про семантичну неоднорідність зображувального поля — ідейно-етичний і формально-композиційний плани зображення; про його масштаб і систему пропорцій (кількісний план зображення); про його центральні і периферійні зони.

Зображення, пов'язані з центральними сюжетними епізодами, як правило мають канонічно закріплені, постійний і незмінний вигляд. Зображення, які тяжіють до периферійних зон, можуть достатньо вільно варіюватися. Завдяки цьому текст опису, виступаючи нормуючим засобом діяльності художника, парадоксально створює простір його професійної свободи.

Тексти, які використовуються в процесі створення зображення, різняться за своїми функціями у комунікації, а не за способом викладення. Їх можливо реконструювати із контексту.

Типологічний опис — функціональний елемент знакової морфології, який містить впізнавальні ознаки конкретної форми. Топологічний опис є щодо типологічного загальним стосовно особливого.

Типологічний опис сприймався іконописцем переважно як онтологічний. В основі структури типологічного опису покладений певний стиль мислення і достатньо загальний сприйняття зображення. Головне місце в ній посідає вказівка на загальновідомий зразок і на окремі відхилення від нього окремих ознак, часто доповнені схематичним зображенням. У семіотичній структурі типологічного опису містяться вербальний і іконічний шари текстів, які однозначно співвіднесені один з одним за рахунок конвенційно встановлених відповідностей.

Чисельність можливих зображувальних інтерпретацій будь-якого об'єкту долається не прагненням звести всі зображення до

відтворення єдиного зразка, а намаганням досягнути сам об'єкт у його єдиносутності. Типологічний опис створюється за принципом "віднімання" ознак, які збігаються із зразком, зведення їх до мінімуму, до пізнавальної формули об'єкта зображення.

У межах канонічної художньої діяльності прорисовування оригіналу не повторювалось механічно. Спираючись на це, необхідно було прорватись через візіонерські випадковості до однозначної подібності образу і першообразу. В установленні цієї подібності вербальний текст виступав як констатація авторитетного свідчення, тоді як зображення було шуканим результатом діяльних зусиль художника.

Конкретність подібності в іконопису мала культурно-історичну природу, історично визначений комунікативний характер: подібним сприймалось те, що середньовічна культура вважала подібним, а не буквальний зліпок або муляж.

Середньовічний художник виробляв у своїй свідомості зближення індивідуальних виглядів не тільки як зображень, але і як облич. Цим визначались особливості сприйняття конкретного вигляду середньовічною людиною — переважно "за схожістю", а не "за відмінністю", що насамперед базувалося на середньовічній концепції особистості.

Подібність "за відмінністю" — це подібність зображення зображуваному об'єкту в його єдиничності й унікальності, як відмінність його від усіх інших об'єктів даного виду. Подібність "за схожістю" — це подібність зображуваного об'єкта канонічному зразку, онтологічному першообразу, який служить прототипом зовнішнього вигляду усіх об'єктів даного виду.

Схожість у середні віки усвідомлювалась не як відмінність певного обличчя від інших, і, відповідно, не як схожість на нього зображення, а як подібність усіх достойних бути втіленими на іконі обличчя божественному лику першообразу, виділення у цьому обличчі того, що робить його подібним до лику. Проблема схожості конкретного людського образу і канонічного зразка вбачається в подоланні єдиничного в зображуваній особі для наближення до узагальненого онтологічного змісту, що лежить поза особою. Це є виявленням загального у даному конкретному обличчі.

Досягнення подібності відносної, візіонерської, і абсолютної, що подолала візіонерство, онтологічної, усвідомлювались у середні віки як цілком різні завдання і різні стратегії роботи — "за відмінністю" і "за схожістю". Вони застосовувались в якісно різних ситуаціях образотворчої діяльності, орієнтувалися на світ-

ський в одному разі і сакральний в іншому типі образу життя. Суттєвим в їх відмінності є спосіб ставлення до канонічного зразка.

У сакральній ситуації наближенням до цього зразка фактично вичерпується опис обличчя. Всі інші уточнення зосереджуються на окремих пізнавальних атрибутах. У світській ситуації навпаки: докладно прописуються риси обличчя, які стають впізнавальними ознаками, і значно менше — "позаособисті" атрибути. Світське зображення індивідуалізує обличчя, схематизуючи все "позаособисте"; сакральне зображення схематизує "особисте", вносить і в "особистий", і в "позаособистий" описи лише окремі впізнавальні індивідуалізовані елементи.

Структурно розрізняються загальні, поодинокі й індивідуальні типологічні описи, які визначають різні за ступенем узагальнення характерні риси зображуваного об'єкта. До них відносяться характеристика видової належності об'єкта; його загальний обрис; надіндивідуальні, індивідуальні, позаіндивідуальні і атрибутивні риси.

Канонічний зразок — це еталонне накреслення знакової форми, загальна схема якого присутня в будь-якому зображенні знака даного виду.

Першообразом і еталонним зразком зображуваного на іконі лику є образ Христа. Використання образу Христа як канонічного зразка надає особливу теоретичну гостроту проблемі подібності, оскільки вона пов'язана з онтологічними уявленнями про Істину відвертості. У цьому розумінні канонічний зразок виступав як придбана, явлена і авторитетно засвідчена істина.

Центральною проблемою образотворчої діяльності стає необхідність і неможливість відтворити дуалізм божественної і людської природи в особі Христа. Тому вишукується спеціальний предмет візуалізації, здатний передати божественне через людське, приховане через явлене.

Сприйняття ікони одвічно контекстуальне. Весь масив середньовічних іконописних зображень був цілісним і внутрішньо єдиним комплексом, а окрема ікона — його часткою. Принципове вирішення проблеми виділення предмета візуалізації на рівні канонічного зразка знімає її для окремого зображення, робить його безпроблемним.

В якості предмета візуалізації закріплюється зображення земного шляху Христа. При зображенні святих предметом візуалізації вибиралися ті епізоди їх життів, які співвідносились із

земним життям Христа, і втілювались вони тою мірою, в якій знаходили пластичну з нею відповідність.

Людське втілення Христа дається в зображенні як антитеза античній тілісності. Антропоморфний образ набуває виду: людський обрис, в якому втілювався Христос, — принижене, тобто переборене тіло, в якому висвітлювався дух, — зір, який натхнув, відновив переборену плоть до повноти людського образу.

При цьому зовнішність Христа описується "за відмінністю" з метою дати максимально конкретний образ. У подальшому він використовується як іконічний шаблон, за допомогою якого відтворюється подібність "за схожістю" всіх інших описів і зображень у системі канонічної художньої діяльності.

Структурно канонічний зразок містить співвіднесені один з одним блоки вхідного матеріалу, представленого топологічним і типологічним описами, і еталонного виду об'єкта; іконічного шаблону і системи умовностей зображувальної мови; еталонного зображення і формули типу — системи інваріантних рис — даного об'єкта.

Творчі можливості художника у канонічній художній діяльності не виключаються, але нормуються усією системою середньовічного світогляду, що прагне досягнути дану людству відвертість. Художник оперує словом і видом. У структурі канонічного зразка зображення і напис, лик і ім'я співвіднесені як односторонньо відповідні один одному, як "незлучена і неподільна" єдність вербальної і іконічної знакових систем, що знижує рівень суб'єктивності при сприйнятті і підвищує ступінь однозначності при втіленні духовного досвіду.

Канонічний зразок являє собою складну систему співвіднесення візуальних і мислених образів. За його допомогою вирішуються основні світоглядні і практико-оперативні проблеми, пов'язані з вибором зображуваного об'єкта, добром виражальних засобів, формально-композиційним рішенням і виконанням зображення. Принципове вирішення проблемної ситуації на рівні канонічного зразка звільняє потім конкретного художника від необхідності кожного разу знову повертатися до пошуку виходу із аналогічних ускладнень у своїй діяльності.

Канонічний зразок має об'єктно-речовий вигляд і у думці може бути розкладеним на окремі складові елементи, кожний з яких є кроком у процесі створення зображення. Канонічний зразок виступає як інтелектуально-діяльнісний механізм переробки будь-якого вхідного об'єктного матеріалу — зовнішнього вигляду — у зображення наперед заданого виду. Він імпліцитно являє со-

бою знакову морфологію в системі канонічної художньої діяльності.

При переході від канонічної до неканонічної системи канонічний зразок асимілюється більш складним нормативним апаратом у ситуації, коли збільшується рівень невизначеності і неоднозначності співвідношення вербальної і іконічної складових в процесі пошуку конкретного вирішення творчого завдання. Це пов'язано з проблемним характером ситуацій образотворчої діяльності, підсиленням інтуїтивних складових творчості, індивідуальними перевагами художника і т. ін. Але і в цих умовах канонічний зразок не зникає із художньої діяльності остаточно.

Розділ 3 "Соціокультурна обумовленість створення зображення" містить в собі три підрозділи: 3.1. "Діяльнісна специфіка образотворчої мови"; 3.2. "Ситуація відчуження як механізм процесу створення зображення" і 3.3. "Прийоми організації зображувальної площини в контексті ситуації відчуження".

Під умовністю образотворчої мови розуміють систему деформацій, неминучих при створенні двомірного зображення трьохвимірного об'єкта.

Будь-яка художня система зв'язана з деформаціями природи. При формуванні або використанні умовностей образотворчої мови завжди мають на увазі наявність і несхожість як мінімум двох нормативних систем, з яких одну приймають за "нормальну", тобто таку, вплив викривлень якої на зображення і сприйняття не помічається. Відповідно, інша нормативна система розглядається з точки зору порушення норм першої, що не дозволяє установлювати в свідомості відносин заміщення між природою і її зображенням і сприймається як ексцес.

Просторово-часові відношення світу, які передає система умовностей образотворчої мови, виступають у двох відносно автономних якостях. По-перше, це — найбільш абстрактний категоріальний вираз продовженості і тривалості, модельною репрезентацією якого є система образотворчих умовностей. По-друге, це історично конкретне втілення цих відносин, переведене із умогляду в план почуттєвості, що відображено формальним ладом умовностей образотворчої мови.

Можна формувати чуттєвий досвід відповідно до абстрактного знання про просторово-часові відносини, на що зорієнтоване сучасне мистецтво. Але ж можна, спираючись на почуттєвий досвід, відповідно йому формувати умоглядне знання про простір і час. На це здебільшого зорієнтоване мистецтво середньовіччя, в

межах якого умогляд закріплюється в традиції, що відтворюється кожного разу в процесі створення зображення.

У її межах виникає "онтологічний реалізм" зображення. Його сенс — зафіксувати перетворення, досягнуте в результаті духовного подвигу. Тим самим деформації в іконі мають не абстрактну оптико-геометричну, а смислову природу. При цьому художник прагне елімінувати власну суб'єктивну позицію. Рухаючись у створенні зображення в канонічній художній системі від очевидності до умогляду, художник намагається подолати очевидність, візіонерство у напруженому інтелектуалізмі своєї праці. Цій меті і служить система умовностей середньовічної образотворчої мови. Вона встановлює межу між світом життєвих очевидностей і світом духовного споглядання, між побутовим простором глядача і зображеним метафізичним простором.

В іконі об'єкти і їх зображення співвідносяться безпосередньо як відповідні один одному. Водночас візіонерське сприймання потребує опосередковувати їх відношення знаковими формами, що забезпечують лінійні зв'язки зображення, яка відповідає візіонерському досвіду. Оскільки реальний і візуально сприйманий світи в середньовічній свідомості не визнаються тотожними, то в діяльнісному плані проблема достовірності зображення полягає в способі проєкціювання реального світу на площину картини і способі роботи з різними проєкціями і сполученням їх.

Ікона — не фрагмент метафізичної реальності, а вся реальність зображуваного світу в його конкретно явленій формі. Видимі, представлені образами елементи метафізичного світу не "переорганізуються" в іконі згідно умовній образотворчій мові, але заново, неілюзійно, організуються відповідно їх місцю і значенню в умоглядному метафізичному світі.

Простір, зображений в іконі, початково плоский і вертикальний. Цим визначається основна форма проєкції, максимально приближена до реального вигляду зображуваного об'єкта, — фас. Водночас встановлюються ієрархічні відношення між нею та іншими можливими вертикальними проєкціями, їм відводиться роль другорядних і допоміжних. Посадження проєкцій у зображенні є природним виразом конструкції об'єкта.

Різниця між канонічною — середньовічною — і неканонічною — новоевропейською — системами художньої діяльності полягає в різниці відношення у пластичному мисленні до зображувальної площини.

Для середніх віків характерно її натуральне, об'єктно-предметне розуміння, генетично пов'язане з вертикальною площиною

стіни храму або горизонтальною площиною землі. Для Нового часу — її ідеальне розуміння як абстрактної математичної проекційної моделі простору — пустоти. Відповідно, зображувальна площина середньовіччя сама по собі символічна і метафізична; зображувальна площина Нового часу не має своєї символіки і метафізики. Цією обставиною, зокрема, обумовлена парадоксальна можливість появи безлічі авторських концепцій простору в образотворчому мистецтві Нового і Новітнього часу.

Смисл поєднання проекцій у канонічному зображенні пов'язаний з натуральним розумінням площини і одвічно є діяльнісний: це були закарбовані у пам'яті дії по відтворенню об'єкта зображення за допомогою системи пропорцій або ж посування у думці вздовж об'єкта. Коли ж зображувальна площина усвідомлюється як ідеальна, зв'язки між проекціями також набувають ідеального і необов'язкового характеру, більше уявного, ніж дійового. Принцип поєднання проекцій перестає відігравати структуроутворювальну роль у зображенні.

В канонічному зображенні дієвість створення зображення співвідноситься з дієвістю створення об'єкта. Відповідно, ця дієвість не свавільна, — а отже суб'єктивна. Вона залежить від конструкції об'єкта, має об'єктивний — тобто примусовий для глядача і безперервний характер.

І сюжетно-смісловий, і формально-композиційний аспекти поєднання проекцій задаються безперервним циклічно замкнутим у просторі зображення рухом зору глядача. Фізичний рух, що лежить в основі принципу поєднання проекцій канонічного зображення і закріплений у ньому, набуває метафізичного смислу духовного руху, який долає очевидність для досягнення суті речей.

Навпаки, в неканонічному зображенні Нового часу рух зору в глибину вздовж об'єкта становиться не створюючим його принципом, а власне зображуваною подією. Фіксована точка зору — момент, що виникає на схрещенні двох горизонтальних лінійних рухів: уздовж зображальної площини в реальному просторі і в глибину в зображеному. Цей момент суттєво відповідає динамічній культурній моделі, яка була запропонована епохою Відродження і реалізується в неканонічній системі художньої діяльності Нового часу.

Соціокультурний механізм, що детермінує умовності пластичної мови, включає наявність мінімум двох принципово відмінних одна від одної ситуацій. Одна з них пов'язана з досягненням зображеного світу — його спогляданням. Друга ж включає зображення у світ життєвих реалій як один із об'єктів — його пе-

реглядання. Підміна споглядання перегляданням є процедура оприроднювання зображення, що автоматизує його сприйняття і нівелює умовності зображувальної мови. В цьому випадку комунікація між художником і глядачем за допомогою твору припиняється.

Для її відновлення художнику необхідно примусити глядача перейти від перегляду до споглядання, тобто змінити тип ситуації. Долання природності і автоматизма сприйняття і зміна типу ситуації є процедура артифікації — створення штучних умов збудження уваги глядача до зображення.

Прийоми артифікації запроваджуються до складу зображення, але вони не тотожні самому зображенню — ні його конструкції і композиції, ні пов'язуючим їх в єдине ціле топологічному і типологічному описам і канонічному зразку. Ці прийоми, що організують зображуваний простір, належать простору, до якого зображення входить в своїй речовій, матеріально-об'єктній якості. Прийоми артифікації формують особливу перехідну ситуацію, в якій реалії зображеного і життєвого світів розміщені і зіставлені в дивних відношеннях один з одним. Ця особлива перехідна ситуація є ситуація відчуження (рос.: остранения).

Принцип відчуження, відкритий В.Б.Шкловським, властивий будь-якому виду творчості. Розширення його до поняття ситуації відчуження наповнює формальний художній прийом етичним змістом, пов'язаним із творчим самовизначенням художника. Формальний прийом розгортається до масштабу образожиттєвої ситуації завдяки процедурі артифікації, а ситуація згортається до формального прийому завдяки процедурі оприроднювання.

Ситуація відчуження виявляє приховані в соціокультурному контексті форми культурного і вітального досвіду, робить їх відкритими для безпосереднього переживання; з іншого боку, вона їх нормує, вводить в звичні обставини життя, робить звичайними. Вона відіграє роль перекладача між різними типами умовностей художньої мови, що виявляються в різних — "нормальному" і "ексцесивному" — типах образожиттєвих ситуацій.

Структура ситуації відчуження визначається позиціями автора, героя (артефакта), того, хто сприймає (глядача), і критика, який рефлексивно розтотожнює і зв'язує вітальний ("утилітарний") і інтелектуальний (культурний) контексти існування артефакта — низки подібних артефактів, що вже історично існують, норми їх сприйняття, зразки діяльності тощо.

Буденні ("утилітарні") уявлення опосередковують сприймання реалій вітальної і інтелектуальної дійсності, доводячи їх до

повної невідмінності, що й складає сталі контексти існування артефактів. Автор формує опосередкування — ситуацію відчуження, — за допомогою якого перше опосередкування — буденністю — артифікується. Цим подвійним опосередкуванням визначається смислоутворюючий потенціал ситуацій відчуження, детермінуючий умовності пластичної мови.

При переході від канонічної до неканонічної художньої діяльності конституючим принципом нового типу культури стає паралельне існування тенденцій до нормування, консервації досвіду, традиційності, "нормальності", і до порушення сталої норми, до руйнування усталених рамок, подолання традиції, до "ексцесивності". Одна відносно одної вони відіграють роль механізму, що відчужує. Він проявляється у створенні спеціальної установки свідомості і пластичного відношення художника до зображеної їм дійсності, що реалізуються безпосередньо через матеріал зображення і що формують його середовище.

Створення середовищної установки свідомості було пов'язане з реформами, що відбулися за епохи Відродження в галузі умовностей образотворчої мови і пластичного мислення, зосередженого на виразному утвердженні чуттєво сприйманого світу як світу дійсного.

Центральною проблемою тут є ілюзорне відтворення світла і тіні при збереженні єдності щодо матеріалу, який зображує. Зображення всередині регулярного поля картини починає мислитися як візуально однорідне ціле. Досвід середовищного сприйняття зображення потім переноситься на споглядання природи. Середовищне відношення до неї вимагає розуміння її як єдності певної абстрактної матерії, різнощільний розподіл якої і створює предмети у просторі.

Подібне розуміння живописного середовища як матеріальної стихії протиставлене енергії художника, який розподіляє зображувальний матеріал по поверхні картини. Стихійність протиставляється індивідуалістичній волі в організації зображення за опозиціями "природне" — "штучне" і "оприроднювання" — "артифікація". Вони стали основою середовищного бачення, яке набуло розвитку в мистецтві Нового часу як засіб ідеального — уявного — відчуження дійсності.

У неканонічній художній діяльності дійсністю, що породжує ситуації відчуження, стає гра. Вона реалізує ідею сучасного художнього авангарду про подолання межі між життям і мистецтвом. Вона надходить у поставангардистський контекст, де матеріал мистецтва використовується як матеріал життя, створюючи

"паралельну реальність" і надаючи ситуації відчуження динамічність.

Ця динамічність забезпечується спеціальною діяльнісною структурою, яка містить позиції аналізу ситуації, що відчужується, формування її специфічних описів, критики застарілих норм і формування принципів їх порушення як нових норм роботи над артефактом і їх соціалізації. Цим досягається можливість формувати умовну образотворчу мову на різних рівнях процесу створення зображення — від позаіндивідуальних соціокультурних закономірностей образотворчої діяльності і стилеутворення до індивідуального творчого метода і окремого твору.

Частина 2 "Синтез вербальної і іконічної складових в процесі створення зображення" містить два розділи.

Розділ 4 "Створення зображення як індивідуальний образотворчий досвід" складається з підрозділів 4.1. "Умовність сучасної образотворчої мови в контексті індивідуального художнього метода (на матеріалі творчості В.М.Куликова)", 4.2. "Асоціативний механізм створення ситуації відчуження в індивідуальному образотворчому досвіді (на матеріалі реконструкції процесу роботи І.Ю.Рєпіна над образом Горбуна в картині «Хресний хід у Курській губернії»)» і 4.3. "Соціокультурна обумовленість індивідуального образотворчого досвіду (на матеріалі реконструкції процесу роботи І.Ю.Рєпіна над образом О.С.Пушкіна в картині «Пушкін на набережній Неви. 1835 р. »)".

Для дослідження умовностей сучасної індивідуальної пластичної мови доцільно звернутися до вирішення проблем, постановка яких відноситься ще до 1920-1930-х рр. Вона пов'язана з виділенням і протиставленням безпредметного і фігуративного мистецтва. В практиці художнього життя 20 ст. спостерігались як їх гостре протистояння, так і парадоксальне їх зближення в спадщині видатних майстрів — К.С.Малевича, Р.Гуттузо, П.Пікассо, Г.Мура та ін. В їх творчості став проявлятися синтез безпредметного і фігуративного начал, що свідчило про суттєві проблеми творчого методу, які актуалізувались у 20 ст.

Відомий харківський художник В.М.Куликов знайшов власний варіант їх вирішення. Його можна назвати "геометричним монтажем". Його смисл полягає в затвердженні зображувальної площини як геометричної моделі простору, де всі об'ємно-просторові відношення знаходять свій площинно-проекційний еквівалент. Зображувальна площина виступає в цьому випадку у своїй "натуральній" якості площиною картини в просторі реальної гравітації і водночас в якості концептуального простору зображення,

в якому гравітаційні і смислові відношення встановлюються відповідно до точки зору художника на відтворений ним об'єкт. Ця двоїстість передається і всім елементам картинної площини, які складають зображення.

Художник вольовим зусиллям відтворює зримий світ у просторі, збудованому за законами перцептивної геометрії. При цьому долається двоякий опір матеріалу: фізична площина чинить опір перетворенню в концептуальний простір, що породжує ритм — ті "розриви" і "складини" форми, які виникають із зіткнення трьохмірного мотиву і площини картини. Ритмічно організованому концептуальному простору чинять опір реальні об'єкти, які відтворюються в картині, що народжує монтажні стики проекцій об'єктів, актуалізуючи виявлення їх конструкції і тектоніки.

Монтаж проекцій, зрозумілий як пластична проблема, вирішується гротеском — підкресленням і перебільшенням характерних значимих рис форми, — смисловою її інтерпретацією. Гротескне вирішення форми підкреслюється тоном, колоритом і фактурою — засобами, що створюють ілюзорну просторовість, матеріальність і об'ємність зображення. Вони трактуються художником як підкреслено зовнішні, косметичні, а не притаманні одвічно картинній площині.

В результаті реалізації методу геометричного монтажу виникає двоїстість іконічної знакової системи: кожний елемент картини виступає одночасно і як частина картинної площини, і як фрагмент зображеної натури. Цим створюються передумови для пластичної гри, яка породжує ситуації відчуження як при створенні, так і при сприйнятті твору. Художник таким чином відбирає і монтажно зіштовхує натурний матеріал, що провокує глядача на алюзії, виходячи із візуального і інтелектуального досвіду 20 ст., який стає приводом діалогу між автором і глядачем за допомогою картини.

Тим самим художник звертається не до абстрактного глядача, а до свого сучасника. Цей конкретно-історичний образ глядача стає виразником створюваних митцем метафор. Вони будуються на схрещенні різних смислових контекстів, які мають іконічне і вербальне вираження. При цьому виявляються смислові розриви, пов'язані з неадекватністю розуміння культурних значень, що породжена загальносвітоглядною і культурною кризою 20 ст. Створений художником пластичний образ у цій ситуації стає засобом їх зв'язку.

Тим самим творчість В.М.Куликова зримо проявляє суперечливі тенденції, притаманні сучасній соціокультурній ситуації: з

одного боку, — це прагнення інтерпретувати по-новому традиційні культурні значення і придати їм гостросучасний смисл, з другого боку, — прагнення надати новим, що виникають сьогодні, смислам і значенням традиційну культурну форму, вписати їх в загальнокультурний контекст, ввести не тільки у вітальну ("утилітарну"), але і в інтелектуальну (культурну) дійсність.

Дослідження асоціативного механізму зв'язку вербальної і іконічної складових у контексті індивідуального творчого методу потребує звернення до послідовних етапів створення художником пластичного образу, що аж ніяк не завжди вдається простежити. Робота І.Ю.Рєпіна над образом Горбуна в картині "Хресний хід у Курській губернії" — один з рідкісних випадків, що дозволяє проаналізувати усі стадії становлення образу — від безпосереднього спостереження природи до її інтерпретації в картині.

Для творчого метода Рєпіна притаманним є моделювання образу, яке протиставляє дві позиції його сприйняття: зовнішню, що належить сторонньому спостерігачеві, котрий втілює загальноприйнятну точку зору, і внутрішню, що належить персонажу, уособлює його внутрішній психологічний стан, переживання зображених обставин, в котрі він включений. Трактовка образу тим самим набуває діалогічного характеру, стає діалектичною, внутрішню суперечливою, такою, що потенційно розвивається. Це стає можливим завдяки ідеальному перевтіленню художника у створюваний ним образ.

Значну роль в організації такого перевтілювання, що по суті є ситуацією відчуження для самого митця, відіграє вербальний опис образу, навіть не закріплений матеріально. Він служить літературним сценарієм, у якому персонаж представлений в запропонованих йому обставинах.

Для збудження переживання, відповідного до стану, що в ньому перебуває персонаж, в який ідеально перевтілюється художник, він використовує звукові асоціації, що описуються вербально. Ці асоціації стають засобом зв'язку зовнішнього пластичного виразу форми і його виправданості внутрішнім станом зображуваного персонажа, який пережив автор.

Такий механізм створення ідеальної ситуації відчуження є суто індивідуальним, властивим емоційно-вольовому психологічному складу митця, органічно пов'язаним з артистизмом його творчої манери. В результаті використання цього прийому досягається повнота характеристики образу, коли глядач може уявно, асоціативно добудувати його недостатні характеристики, які неможливо відтворити засобами образотворчого мистецтва.

Між тим це означає, що в свідомості глядача такі характеристики як потенційні уже утримуються. Вони актуалізовані тим соціокультурним контекстом, в якому художник і глядач комунікують за допомогою персонажа.

Для вивчення соціокультурної обумовленості створення іконічного образу необхідно мати можливість простежити, як зміна соціокультурних ситуацій впливає на його розвиток. Для цього необхідно звернутися до вивчення такого процесу написання твору, що мав би велику тривалість у часі і в якому вплив соціокультурних умов відбився б у характері різноманітних трактовок і інтерпретацій однієї і тієї ж форми. Таку рідкісну можливість дає реконструкція роботи І.Ю.Рєпіна над образом О.С.Пушкіна в картині "Пушкін на набережній Неви. 1835 р.", що продовжувалась більше, ніж 30 років і дала велику кількість варіантів вирішення, кожний з яких є, по суті, самостійним завершеним твором.

В результаті цієї реконструкції, проведеної у дисертації, виявляється, що в смислосащеному соціокультурному контексті в умовах неканонічної художньої діяльності паралельно функціонують різноманітні, часом взаємовиключаючі уявлення про один і той же об'єкт зображення. Особа автора вільно чи невільно змушена пом'якшувати і сполучати ці протиріччя для створення життєво конкретного і переконливого образу. При цьому семіозис, що втілює різні версії об'єкта зображення, впливає на свідомість художника, формує її і стимулює постановку творчого завдання і подальше його коректування.

Ситуація відчуження, таким чином, не тільки провокується волею художника, виникаючи в результаті застосування формальних прийомів, але й має об'єктивне існування в зіткненні в єдиному полі зору і накладанні один на одного різних візуальних кодів часом протилежних знакових систем.

В неканонічній художній діяльності внаслідок відзначеної проблемності ситуації відчуження зникає однозначність і зворотність у відповідності вербальних і іконічних складників пластичного образу. Проблема встановлення цих відповідностей вирішується кожного разу окремо, відповідно до конкретної постановки творчого завдання, і має унікальний характер. При цьому соціокультурний контекст, в який заглиблені і сам художник, і вербальні і іконічні знакові системи, котрими він оперує, виступає надмірним фондом культурних значень. Це дозволяє кожен раз окремо встановлювати шукані відповідності для одержання конкретного і переконливого пластичного образу. Тим самим його трактовка набуває конкретно-історичного характеру. Образ пере-

стає бути позачасовим, що було характерним для канонічної художньої системи, і втілює собою не тільки сюжетно-тематичну ситуацію, що є його змістом, але й соціокультурну ситуацію, в якій він створювався і яка обумовила план його вираження.

В умовах неканонічної художньої діяльності в процесі створення візуального образу стикаються одне з одним індивідуальна творча воля художника і вплив зовнішньої соціокультурної ситуації, що обумовлює цю волю. Їх зіткнення у межах індивідуального образотворчого досвіду призводить до внутрішньої проблемності і конфліктності творчості, завдяки чому у кожного окремого майстра формуються свої індивідуальні і унікальні засоби вирішення проблем, що виникають, і зняття конфліктів. Все це спрямовано на досягнення органічності і досконалості пластичного образу.

Розділ 5 "Зв'язок вербальних і невербальних засобів у образотворчій діяльності" містить підрозділи 5.1. "Зв'язок вербальних і невербальних засобів в канонічній художній діяльності" і 5.2. "Типологія відношень, що пов'язують вербальні та невербальні засоби в неканонічній художній діяльності".

У канонічній художній діяльності її функціональні позиції твердо закріплені за учасниками образотворчого акту, чим обумовлена стійкість і повторюваність у часі "природного" відтворення образу. У неканонічній — процедура пошуку пластичного рішення набуває пріоритетного смислу. Пошук і його результат залежать як від соціокультурних умов художньої діяльності, так і від особистих якостей художника, від його вольових зусиль, і набувають "штучного" характеру.

Звернення до процесу створення житійних ікон, дослідженого в дисертації, дозволяє відвернутися від дії випадкових факторів і виявити універсальний механізм синтезу вербальної і іконічної знакових систем у художній діяльності. Цим механізмом є акт образотворчої діяльності з набором функціональних позицій, що його забезпечують.

Для досягнення шуканої достовірності образу потрібні спеціальні психотехнічні прийоми, що вводять споглядача в стан, в якому можливе сприйняття духовного досвіду. У канонічній системі цю функціональну роль відігравали містичні видіння; у неканонічній — фантазія і уявлення. Потрібна також спеціальна рефлексія цього досвіду, що переводить сприйняту достовірність в описи, які можна втілити в іконічні образи за допомогою ряду методично (тобто послідовно, один за другим) організованих прийомів.

Ця рефлексія дозволяє відрізнити в процесі створення зображення синхронію і діахронію існування іконічного образу. Вони характеризуються неоднаковим ставленням художника до функцій топологічного і типологічного описів в залежності від того, що саме становить ядро пластичного образу — формулу типу, — тобто зберігається в недоторканості, а що вважається його смисловою периферією, зміна якої не викривляє образ.

У канонічній художній діяльності набір цих ознак конвенційно виділений завчасно, в неканонічній він варіюється як кількісно, так і якісно за вигадкою автора і залежить від характеру постановки творчого завдання. Тим самим актуалізується позиція художника щодо створюваного образу.

У канонічній системі художньої діяльності ставлення художника до створюваного пластичного образу носить імперсональний характер і не є предметом індивідуального вибору. Вибір, пов'язаний із формуванням специфічної установки свідомості, актуалізується в неканонічній художній діяльності в умовах, коли в оточуючому її соціокультурному контексті встановлюється "нормативний плюралізм", пов'язаний із втратою пріоритетної ролі будь-якої з нормативних естетичних систем.

Виділяються чотири типи таких установок свідомості: об'єктно-конструкторський, предметно-характеристичний, просторово-пластичний, знаково-ідеографічний. Вони визначають базові підходи художника до інтерпретації природи в живописі, на їх основі формуються відповідні предмети зображення і типи творчих завдань, а також вибудовуються феноменологічні вербальні опозиції, які дозволяють створювати адекватні предмету зображення його топологічний і типологічний описи.

"Накладання" того або іншого типу пластичного відношення художника до природи на традиційну жанрову схему організації пластичного образу, що залежить від природи об'єкта зображення, створює відчужнюючий ефект, який служить підвищенню виразності твору, сприяє появі гострого формального рішення. Об'єктно-конструкторський і знаково-ідеографічний типи являють собою крайні випадки інтерпретації природи, перший із них приводить до повної втрати об'єкта в зображенні, до безпредметності, другий же — до перетворення зображення в самоцінний об'єкт. Найбільш поширені в художній практиці предметно-характеристичний і просторово-пластичний типи інтерпретації природи, які дають протилежні характеристики феномену подібності. Їх водночас взаємозв'язок і протиставлення і створюють необхідний

для відчуднюючого ефекту паралелізм "нормальних" та "ексцесивних" проявів художнього рішення форми.

ВИСНОВКИ

1. Пластичне мислення характеризується внутрішньо суперечливою єдністю — "незлитною і нероздільною" — вербального і іконічного начал, які в сукупності забезпечують життєву конкретність і культурну смислонасиченість зображення, що створюється художником. Смысловим контекстом, в якому стає можливим встановлення однозначного і взаємоперетворюваного зв'язку між вербальною і іконічною знаковими системами в образотворчій діяльності, є подібність зображення і зображуваного. Вона має культурно-історичний характер.

2. Співвіднесення вербальних і іконічних знакових систем формує в пластичному мисленні особливу текстову дійсність — знакових морфологій, — до функції якої входить моделювання подібності між зображенням і зображуваним в образотворчій діяльності. В її межах способи свідомого оперування візуальною формою, що склались історично, співвідносяться з актуальними культурними значеннями.

3. Взагалі виділяються ситуація "нормального" функціонування образотворчої діяльності і ситуація "ексцесів". У першому випадку в процесі створення зображення пріоритетним є прагнення дотримуватися норм і правил формування і сприймання пластичного образу, які склались у суспільстві. У другому — пріоритетним є намагання порушувати встановлені норми і правила і складати нові.

4. Механізмом включення знакових морфологій в образотворчу діяльність є ситуація відчуження. Вона артифікує "нормальну" ситуацію і оприроднює ситуацію "ексцесів". Тим самим вона актуалізує опозицію "природного" — "штучного", яка стає смислопороджуючим джерелом значень, що втілюються у пластичному образі.

5. Синтез вербальної і іконічної складових у процесі створення зображення забезпечується набором функціональних і рефлексивних позицій акту образотворчої діяльності. У реальній художній практиці самовизначення митця в цих позиціях обумовлене соціокультурними обставинами, в яких створюється іконічний образ, творчим методом художника і застосуванням різноманітних психотехнічних прийомів.

6. У процесі створення зображення виділяються чотири базових типи пластичного відношення художника до інтерпретації

натури, що встановлюють асоціативний зв'язок між вербальними і невербальними засобами в образотворчій діяльності: об'єктно-конструкторський, предметно-характеристичний, просторово-пластичний і знаково-ідеографічний. У сукупності з існуючими жанровими схемами організації об'єкту зображення ці базові типи на рівні знакової морфології становлять відчужуючий механізм у процесі створення зображення.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ РОБІТ

1. Пластика и текст в художественной деятельности — Харьков: Основа, 1997. — 260 с. (21,1 д.а.);
2. Художня культура Слобідської України — Харків: Нац. юр. акад. України, 1995. — 107 с. (6,3/1,7 да). (У співавторстві з Межевою Н.Г., Сердюком О.В., Ботуною Г.Я., Гужвой О.П., Немцовой В.С., Романенко А.В., Храбан А.О.);
3. Художня культура. Скорочений словник українською та російською мовами — Харків: Нац. юр. акад. України, 1996. — 252 с. (15,0/0,5 да). (У співавторстві з Анучиною Л.В., Карповою Н.О., Колесніковою О.В., Куциною В.П., Лозовим В.О., Межевою Н.Г., Немцовой В.С., Сердюком О.В., Тертичною В.Ф., Ценко М.Б.);
4. Естетика. Конспект лекцій — Харьков: Око, 1997. — 240 с. (12,0/3,0 д.а.). (У співавторстві з Колесніковою О.В., Межевою Н.Г.);
5. Основи художньої культури. Частина 1. Теорія та історія світової художньої культури — Харків: Основа, 1997. — 320 с. (19,0/1,5 да). (У співавторстві з Анучиною Л.В., Карповою Н.О., Колесніковою О.В., Курковською В.О., Лозовим В.О., Немцовой В.С., Сердюком О.В., Тертичною В.Ф.);
6. Лаборатория / Каталог выставки живописи и графики В.Голенищева, А.Лысенко, А.Шило, А.Юхтмана — Харьков: Ико, 1996. — 28 с. (0,62 д.а.);
7. Черты Космоса в поэтической топологии жилища // Архитектура и градостроительство. — Тетр. 1. Отечественный опыт — 1990. — № 5. — С. 27-30 (0,15 д.а.);
8. Проблема гуманитаризации инженерного проектирования с точки зрения эстетики // Вестник Харьковского политехнического института-1/92. — Научно-методические проблемы активизации познавательной деятельности студентов. — Вып.5 — Харьков: Основа, 1992. — С. 86-90. (0,25 д.а.);
9. Проблематика творческого самоопределения в постнововропейскую эпоху: от эстетики деятельности к практической поэтике // Из истории русской эстетической мысли / Межвуз. сб. науч. трудов — СПб., Образование, 1993. — С. 98-108. (0,5 д.а.);

10. Геометрический монтаж Виталия Куликова // Супремус — 1994. — № 4. — С. 12 (0,25 д.а.);
11. "Автор" и "герой" в портрете и пейзаже // Седьмая международная Бахтинская конференция. Сб. трудов. — Т.1. — М.: МПГУ, 1995. — С. 185-192. (0,25 д.а.);
12. Методология и поэтика // Метод: вчера, сегодня / По материалам I Методологического конгресса — М.: ШКП, 1995. (0,15 да);
13. К проблеме единства научного и художественного мышления в эпоху позднего Средневековья и раннего Возрождения // Творче, практичне і критичне мислення — Житомир, 1997. — С. 111-112. (0,2 д.а.);
14. Метафора — искусство — игра // Культура у філософії ХХ століття. Матеріали IV Харківських міжнародних Сквородинівських читань — Харків: Основа, 1997. — С. 392-394. (0,2 д.а.). (У співавторстві з Пундиком Я.Л.);
15. Живопись 20 в.: модерн—модернизм—постмодерн — Культура или Натура? // Культура у філософії ХХ століття. Матеріали IV Харківських міжнародних Сквородинівських читань — Харків: Основа, 1997. — С. 408-409. (0,2 д.а.);
16. Не сообразуясь с веком сим (заметки о творчестве художника В.Н.Куликова) // Традиції та новачі у вищій архітектурно-художній освіті. — Вип. 5. — Харків: ХХП, 1997. — С. 93-103. (1,0 да);
17. Преобразуясь обновлением ума (заметки о творчестве художника В.Н.Куликова) // Традиції та новачі у вищій архітектурно-художній освіті. — Вип. 6. — Харків: ХХП, 1997. — С. 41-48. (1,2 д.а.);
18. Традиции и современность в творческом поиске А.Лысенко // Традиції та новачі у вищій архітектурно-художній освіті. — Вип. 6. — Харків: ХХП, 1997. — С. 49-51. (0,3 д.а.);
19. О понимании сходства в канонической и неканонической художественной деятельности // Традиції та новачі у вищій архітектурно-художній освіті. — Вип. 1. — Харків: ХХП, 1998. — С. 85-87. (0,5 д.а.);
20. Репин и Серов: два подхода к портрету // Традиції та новачі у вищій архітектурно-художній освіті. — Вип. 1. — Харків: ХХП, 1998. — С. 79-84. (1,2 д.а.);
21. Григорій Бондаренко і харківська школа графіки // Харків 1930—1940 рр. Література. Історія. Мистецтво / Матеріали міжнар. наук. конф. — Харків: Знання, 1998. — С. 155-158 (0,35 д.а.);
22. Развитие проблематики стиля в архитектурно-художественной теории Нового времени // Труды 39-й науч.-тех. конф. ХИСИ —

- Харьков: 1984. — С. 44-52. Деп. ЦНТИ Госгражданстрой, 10.11.1984, № 210 (0,36 д.а.);
23. Современный стиль: вещь и среда // Труды 42-й науч.-тех. конф. ХИСИ — Харьков: 1987. — С. 22-29. Деп. ЦНТИ Госгражданстрой, № 594/3 (0,44 д.а.);
24. "Портрет" и "пейзаж" как семиотический механизм создания образа в изобразительном искусстве и предметно-пространственной среде // Актуальные проблемы архитектуры и градостроительства / Труды 43-й науч.-тех. конф. ХИСИ — Харьков: 1988. — С. 137-149. Деп. ВНИИТАГ, № 684/19/1 (0,5 д.а.);
25. К вопросу о становлении портретного жанра в русском изобразительном искусстве // Актуальные проблемы архитектуры и градостроительства / Труды 43-й науч.-тех. конф. ХИСИ — Харьков: 1988. — С. 150-162. Деп. ВНИИТАГ, № 684/19/2 (0,5 д.а.);
26. наброски к методологии портрета // Актуальные проблемы архитектуры и градостроительства / Труды 43-й науч.-тех. конф. ХИСИ — Харьков: 1988. — С.162-168. Деп. ВНИИТАГ, № 684/19/3 (0,25 д.а.);
27. Подход к исследованию поэтики организационно-деятельностной игры (ОДИ) // Актуальные проблемы системомыследеятельностной методологии и организационно-деятельностных игр / Тезисы докл. науч.-практ. конф. — Рига: 1989. — С. 94-97. (0,1 д.а.). (У співавторстві з Пундиком Я.Л.);
28. К исследованию поэтики организационно-деятельностной игры (ОДИ) // Организационно-управленческая психология. Проблемы и перспективы / Материалы науч.-практ. конф. — Ростов н/Д: 1990. — С. 97-101. (0,15 д.а.). (У співавторстві з Пундиком Я.Л., Юхтманом О.С., Невельською-Гордесвою О.П.);
29. Шкловский — Пастернак: диалог об остранении или Был ли спор? // Целостность литературного произведения и проблемы его анализа и интерпретации / Тезисы науч. конф. — Донецк: ДонГУ, 1992. — С. 96-97. (0,1 д.а.);
30. Модифікація жанру у серії "Літературних портретів" А.Г.Петрицького // Художнє життя Харкова першої третини ХХ століття / Тези доповідей наукової конференції — Харків: ХХПІ, 1993. — С. 25-27. (0,15 д.а.);
31. Проблема середовища в живопису П.О.Левченка // Художнє життя України першої третини ХХ століття / Матеріали наукової конференції — Харків: ХХПІ, 1995. — С. 78-80. (0,15 д.а.);
32. Курс "История художественной культуры" в контексте гуманитаризации высшего образования // Матеріали міжнар. наук.-ме-

- тод. конференції "Роль вузів у вирішенні проблем безперервної освіти та виховання особистості (від шкільної до післядипломної). — Т.2. Проблеми гуманізації, гуманітаризації та екологізації освіти і виховання — К.: Вища школа, 1995. — С. 76. (0,1 д.а.);
33. Об актерской природе образотворчества у И.Е.Репина (к проблеме целостности образного моделирования мира в искусстве) // Третье тысячелетие: гармония человека, общества и природы / Материалы междунар. науч. конф. — Чугуев: 1996. — С. 104-105. (0,12 д.а.);
34. "Автор" і "герой" у романтичному автопортреті // Харківський художньо-промисловий інститут. Тези доповідей наук.-метод. конф. професорсько-викладацького складу та аспірантів інституту за підсумками наукової роботи за 1995 р. — Харків: ХХІІ, 1996. — С. 56-59. (0,2 д.а.). (У співавторстві з Пановою М.В.);
35. Г.А.Бондаренко — майстер проєкційного малюнка // Харківський художньо-промисловий інститут. Матеріали наук.-метод. конф. професорсько-викладацького складу та аспірантів інституту за підсумками наукової роботи в 1996 р. — Харків: ХХІІ, 1997. — С. 85-87. (0,2 д.а.).

Шило О.В. Невербальні і вербальні засоби в образотворчій діяльності — Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.01 — теорія та історія культури. Харківська державна академія культури. Харків, 1998.

У дисертації досліджується взаємозв'язок вербальних та іконічних засобів пластичного мислення, які забезпечують подібність зображення і того, що зображується. У структурі акту образотворчої діяльності виділена спеціальна семіотична конструкція, яка забезпечує конкретність пластичного образу, — так звана знакова морфологія. Досліджені її структура та функції складаючих її елементів — топологічного і типологічного описів і канонічного зразку. Проаналізовано механізм, який включає знакову морфологію до образотворчої діяльності, — так звана ситуація відчуження. Виявлені її структура і базові процедури — артифікації і оприроднення. Побудована типологія основних форм пластичного відношення художника до природи, за допомогою яких можлива її інтерпретація. Основні результати роботи знайшли використання у педагогічній і творчій практиці.

Ключові слова: образотворча діяльність, вербальні та іконічні засоби, знакова морфологія, топологічний і типологічний описи, канонічний зразок, ситуація відчуження.

Шило А.В. Невербальные и вербальные средства в изобразительной деятельности — Рукопись.

Дисертація на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.01 — теория и история культуры. Харьковская государственная академия культуры. Харьков, 1998.

В диссертации исследуется взаимосвязь вербальных и иконических средств пластического мышления, которые обеспечивают подобие изображения и изображаемого. В структуре акта изобразительной деятельности выделена специальная семиотическая конструкция, обеспечивающая конкретность пластического образа, — так называемая знаковая морфология. Исследована ее структура и функции составляющих ее элементов — топологического и типологического описаний и канонического образца. Проанализирован механизм включения знаковой морфологии в изобразительную деятельность — так называемая ситуация остранения. Выявлена ее структура и базовые процедуры — артификации и оестествления. Построена типология основных форм пластического отношения художника к

натуре, с помощью которых возможна ее интерпретация в изобразительной деятельности. Основные результаты исследования нашли применение в педагогической и творческой практике.

Ключевые слова: изобразительная деятельность, вербальные и иконические средства, знаковая морфология, топологическое и типологическое описания, канонический образец, ситуация остранения.

Shilo A.V. The non-verbal and verbal means in the imitative art activity — A manuscript.

The thesis for a doctor's of the study of art degree by speciality 17.00.01 — theory and history of culture. Kharkov State academy of culture. Kharkov, 1998.

The interdependence of the verbal and imitative means of plastic thinking have been researched in the thesis. A special semiotic construction, securing concrete perception of the plastic image, a so called symbolic morphology, has been singled out in the structure of the imitative act. The structure and functions of the elements, such as the topological and typological descriptions and the canon standard, making up this morphology, have been researched by the author. The mechanism of including of this symbolic morphology into the imitative activity, a so called situation when an object can be reflected in the strange manner, has been analysed in this work. The structure and basic procedures, the artification and the adoption, of this situation have been revealed. The typology of the main forms of the plastic treatment of an artist for the nature, with the help of which it may become possible to make in interpretation of the nature in the imitative activity has been created by the author. The main results of this scientific research have been used in teaching and in creative activity.

Key words: imitative activity, verbal and imitative means, symbolic morphology, topological and typological descriptions, canon standard.

Відповідальний за випуск —
доктор філософських наук, професор В.О.Лозовой.

Підписано до друку 25.08.1998. Формат паперу 60x90 1/16. Папір
офсетний. Віддруковано на ризографі. Умовн. друк арк. 2,0.
Облік.-вид. арк. 1,0. Тираж 100 прим. Зам. № 386.

Друкарня
Національної юридичної академії України ім. Ярослава Мудрого.
310024, Харків-24, вул. Пушкінська, 77.

451906

АВ 41.180

МИСТ.

ПЕРЕД

МИСТ