УДК 930.85:788.582] "19/20"

З. І. Алфьорова, **І. Б. Первишева**, Харківська державна академія культури, м. Харків

ПЛАСТИЧНЕ МИСЛЕННЯ В ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ НА МЕЖІ ХХ–ХХІ СТ.: ЗМІНИ В ПРИНЦИПАХ МОНТАЖНОСТІ

Здійснено огляд публікацій, у яких досліджено проблему змін у європейському пластичному мисленні протягом Нового та Новітнього часів. Розглянуто основні онтологічні парадигми, у межах яких відбувалися зміни принципів монтажності в художній культурі. Охарактеризовано причини змін принципів монтажності в художній культурі й описано основні «точки біфуркації» цих змін. Виявлено, що протягом століть змінювалися умови «конструювання» художньої реальності, втілені в конкретних принципах її монтажності. Окремо розглянуто постнекласичну парадигму, на якій базуються сучасні принципи монтажності в художній культурі.

Ключові слова: художня культура, пластичне мислення, межа ХХ–ХХІ ст., парадигмальна онтологічна основа, принципи монтажності.

З. И. Алферова, **И. Б. Первышева**, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ПЛАСТИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ НА РУБЕЖЕ ХХ–ХХІ В.: ИЗМЕНЕНИЯ В ПРИНЦИПАХ МОНТАЖНОСТИ

Осуществлен анализ публикаций, в которых исследуется проблема изменений в европейском пластическом мышлении на протяжении Нового и Новейшего времен. Рассмотрены основные онтологические парадигмы, в рамках которых происходили изменения принципов монтажности в художественной культуре. Охарактеризованы причины изменения принципов монтажности в художественной культуре и описаны основные «точки бифуркации» этих изменений. Выявлено, что на протяжении столетий изменялись условия «конструирования» художественной реальности, воплощенные в конкретных принципах ее монтажности. Отдельно рассмотрена постнеклассическая парадигма, на которой основываются современные принципы монтажности в художественной культуре.

Ключевые слова: художественная культура, пластическое мышление, рубеж ХХ–ХХІ в., парадигмальная онтологическая основа, принципы монтажности.

Z. I. Alforova, **I. B. Pervysheva**, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

PLASTIC THINKING IN THE ARTISTIC CULTURE AT THE TURN OF THE MILLENNIUM: CHANGES IN THE MONTAGE PRINCIPLES

The paper analyzes the publications that consider the changes in the European plastic thinking over a span of Modern and Contemporary

Periods. The author examines the basic ontological paradigms within which the changes of the montage principles went on in the artistic culture. The author explores the reasons for changing the montage principles in the artistic culture and describes the basic "bifurcation point" of these changes. It was found that over the centuries the conditions of "designing" artistic reality have changed that are embodied in the specific montage principles of this reality. The article is specifically concerned with the postnonclassical paradigm upon which modern montage principles in the artistic culture are based.
Keywords: artistic culture, plastic thinking, at the turn of the Millennium, paradigm ontological basis, montage principles.

Постановка проблеми. Буття є абстрактною визначеністю сущого, що збігається з гранично загальним ставленням людини до світу. Розвиваючись, людина створила певний тип культури — художню — специфічну форму буття, у якій поєдналося символічне та матеріальне буття. Проблема осмислення власного буття в людини виникає ще на початку існування людської культури. Внутрішня логіка «розгортання» проблеми буття пов'язана зі становленням системи людського мислення, зокрема, пластичного. Сучасна художня культура як невід'ємна складова культури використовує нові стратегії для трансляції духовного досвіду та збагачення сучасного пластичного мислення. Таким чином, науковий дискурс потребує постійного корегування уявлення щодо принципів набуття пластичного досвіду (як його смислової, так і формотворчої складових) як досвіду «монтажного» за своєю онтологічною природою. Наука інколи віднаходила певні парадигмальні засади розгляду цього питання. Нині, на нашу думку, настав новий етап осмислення зазначеної проблеми.

Аналіз останніх досліджень та публікацій свідчить, що в науковому дискурсі активно дискутується питання осмислення основ буття на новітніх методологічних засадах. Зафіксована наприкінці XX ст. зміна онтологічної парадигми викликала певні трансформації в методологічній основі наукового пошуку. Поява постнекласичних методів пізнання не тільки розширила «кут зору» на проблему монтажності реальності, але й зумовила нові акценти на принципах цієї монтажності. Ідеї синергетиків (В. І. Аршинова, В. Г. Буданова, В. М. Князєвої, С. П. Курдюмова та ін.) [4, с. 8–10], а потім і постсинергетиків (насамперед І. В. Данилевського) [7] виявилися «відправною точкою» для новітнього осмислення зазначеної проблеми.

Мета статті — дослідити зміни в принципах монтажності в художньому пластичному мисленні на межі XX–XXI ст.

Методологія дослідження основується на методах, які розроблені в працях з проблем онтології, теорії і практики мистецтва, теорії художньої культури та дослідженнях з теорії та практики монтажу. Особливо цікавими в цьому сенсі виявилися сучасні постсинергетичні підходи, що стали певним «методологічним» підсумком зміни наукових парадигм в осмисленні культури і мистецтва. Ідеї постсинергетики, безумовно, осягають найновіший досвід в осмислення людського буття.

Перші етапи створення художньої культури та їх осмислення зумовили виникнення певного типу пластичного мислення й основ, на яких воно базувалося. Метафоричність архаїчного пластичного мислення фундувалася міфом — універсальною ментальною структурою, яка стала первинним і домінуючим смисловим «ядром» для виникнення «простих» за драматургічною конструкцією оповідних структур. Кульмінаційним етапом домінуючого існування метафоричного пластичного мислення в художній культурі стало середньовіччя, а середньовічна ікона виявилася канонізованою абеткою середньовічного метафоричного символізму. Так, свого часу розглядаючи основи середньовічного реалізму, дослідник середньовічної культури А. Я. Гуревич зазначив, що так звані «приклади», на яких базувалися середньовічні проповідники, виявилися певним «культурним ланцюгом», який об'єднав метафорику середньовічного мислення з «реалізмом буття»: «Як ми могли пересвідчитися, світ земний, світ людей з їхніми банальними інтересами та людськими пристрастями, незміно подається в «прикладах» в протиставленні, перехрещенні зі світом іншим, котрий вторгається в цей світ… «Реалізм» проповідницької літератури набуває розвитку в межах зовсім не реалістичного способу осмислення дійсності» [5, с. 314].

Поступове звільнення від метафоричності середньовічного пластичного мислення, перехід від чуттєвих образів до ренесансного інтелектуального художнього знання, яке розпочало оперувати поняттями та категоріями, потребувало певної парадигмальної онтологічної основи.

Монізм як парадигмальна онтологія «простих» систем характерний для перших культурно-мистецтвознавчих теоретичних рефлексій доби Ренесансу. Художня культура, що виникла в межах цієї парадигми, відповідала «прямим» взаємовідносинам митця з Богом. Пластичне художнє мислення скеровувалося на формування детермінованих художніх форм, де причина та наслідок художньої дії були пов'язаними безпосередньо. Монізм також поєднав матеріальне й ідеальне в художній культурі, задум та його втілення — у традиційній художній

формі, що і дозволило створити теоретичну основу науки про мистецтво й певним чином пояснити підпорядкованість художніх форм, їх відповідність між собою та з елементами, які їх складали.

Значно вплинули на ці ідеї думки та твори флорентійського математика Луки Пачолі, насамперед його науковий трактат «Божественна пропорція» (1496-1499), де видатний учений намагався довести наявність всеузагальнюючої закономірності, яка може бути застосована до всіх речей. Теорія геометричних пропорцій Пачолі в подальшому стала основою для розвитку арт-стратегій ренесансної та барокової художньої культур.

Поєднання матеріально видимого з ідеальним невидимим у моністичних теоретичних рефлексіях стало основою «монтажного» сприйняття художньої реальності як певного «віддзеркалення» емпіричної. Послуговуючись науково-художнім досвідом, такі ренесансні вчені, як да Вінчі, теж підтверджували ідею Пачолі про те, що сама істина «має одне єдине вирішення» [6, с. 9]. Методологія да Вінчі полягала в прагненні до максимально конкретного розуміння досвіду та по можливості точного визначення його ролі в досягненні істини. Розуміючи, що досвід — це лише мінімальна умова осягнення законів «розгортання реальності», видатний ренесансний учений наполягав на експерименті як додатковому механізмі осмислення дійсності. У розумінні Леонардо да Вінчі поєднання фізичної природи людини (насамперед фізичних можливостей) з науково-художніми експериментами може не тільки відтворити природну конкретність та індивідуальність, але й дозволить зрозуміти її «конструкцію». «Око, що називається оком душі — писав геній,— це головний шлях, який загальне почуття може в найбільшому багатстві та величі розглядати безкінечні творіння природи…» [16, с. 362].

Кульмінаційними та надзвичайно цікавими виявилися пластичні експерименти барокової художньої системи, оскільки цей стиль створив найскладніші традиційні художні форми та заклав основні принципи «монтажного» пластичного мислення. У бароковому мистецтві найяскравіше проявилася складність монтажної конструкції завдяки поєднанню безлічі «простих конструкцій» традиційної художньої форми. Так, у в монументальному та станковому живописі спостерігається поєднання сюжетних лінійних оповідальних структур з єдиним смисловим ядром, в архітектурі — ансамблевість та наявність певного зображального «мотиву», які поєднує екстер'єр з інтер'єром, у мистецтві танцю — появу складної оповідності, що супроводжувалася складною балетною хореографією. Відомо, що дієво-театральні та зображальні художні форми кінця XVIII- початку XIX ст. практично

«конструювалися» навколо певного смислового ядра (теми й ідеї художнього твору) відповідно до чіткого художнього задуму. Основним монтажним принципом такого конструювання був принцип єдності місця, часу та дії в межах однієї «складної» художньої форми, розвиненій бароковою художньою системою та затверджений класицизмом.

«Гра смислами» («мерехтіння смислів» на межі поєднання сюжетних лінійних оповідальних структур), притаманна бароковій художній системі, полягала в наявності певних «смислових атракторів» на перетині сюжетних лінійних оповідальних структур і відповідних візуальних атракторів (ефектів, програмних «обманок» тощо). Цілком об'єктивно художня культура доби класицизму стає певним морфологічним та монтажним «підсумком» розвитку системи традиційних виражальних засобів у традиційних художніх формах.

Але метафізичний монізм не міг пояснити виникнення ідеального з матеріального і, навпаки, — перетворення ідеального на матеріальну силу. Із середини XIX ст. спостерігається певна вичерпаність ідеї поєднання матеріального з ідеальним у традиційних художніх формах, що вможливлює виникнення так званого «пізнього» монізму, або «нейтрального монізму» (махізм, емпіріомонізм XIX ст. О. Богданова та Е. Маха). «Нейтральний монізм» із середини XIX ст. доповнюється матеріалістичним монізмом (діалектичний монізм), який, прагнучи відповідати викликам часу, поєднав принцип матеріальної єдності світу з принципом розвитку. Це дозволило долучити категорію практики та поєднати вчення про буття і теорію пізнання. Але така онтологія могла пояснити існування лише доволі «простої» системи: природної, суспільна або художньої. Отже, з ускладненням та кардинальним прискоренням системних процесів із середини XIX ст, монізм, як парадигмальна онтологія, є вичерпаним.

Художня культура із середини XIX ст., яка є також об'єктом теоретичних рефлексій, потребує складніших онтологічних основ, аніж монізм. Пластичне мислення Нового часу стає настільки складним, а художня форма — настільки змонтованою, що потрібні зовсім інші теоретичні основи для їх існування та пояснення. У добу Просвітництва виникає дуалізм як нова парадигмальна онтологічна основа. Дуалізм (поняття ввів німецький філософ Х. Вольф) використовував ще Р. Декарт, котрий теж поділяв буття на мислячу субстанцію (дух) та існуючу (матерію). Саме Р. Декарт звернув увагу на проблему взаємовідносин цих двох субстанцій у людині (фізичну проблему). Певним різновидом декартівського дуалізму став дуалізм Дж. Локка та Д. Юма. Пізніше виник різновид гносеологічного дуалізму І. Канта, який розглядав свідомість як діяльність, що впорядковує

дані досвіду за своїми власними внутрішніми законами відповідно до апріорних форм почуттів, споглядання та розуму. Принцип протистояння суб'єкта, який пізнає, та об'єкта, котрий пізнають, є основним принципом дуалізму.

На противагу дуалізмові наприкінці Нового часу виникає плюралізм (автор цієї парадигми Г.-В. Лейбніц). Плюралізм є філософською концепцією ідеалістичної течії, відповідно до якої все буття складається з багатьох самостійних, рівнозначних субстанцій, які не зводяться до єдиного начала. Плюралізм, таким чином, опонував монізмові та доповнював дуалізм.

Саме плюралізм дозволяє звернутися до «складної» традиційної художньої форми як сукупності простих її елементів. Більше того, пізнання таких форм потребує знищення певних смислових та візуальних атракторів та заміщення їх лакунами. І хоча лінійність оповідних структур ще зберігається, у таких художніх формах відбувається суттєве спрощення (роман поділяється на повісті й оповідання; картина формується з етюдів; опера розподіляється на оперету, мюзикл тощо) завдяки спрощенню системи виражальних засобів. Усунення численних атракторів у художній формі порушує баланс між раціональним і ірраціональним. Відбувається порушення принципу єдності місця, часу та дії в межах однієї традиційної художньої форми, що зумовлює домінування чогось одного. Це, у свою чергу, порушує чітку детермінованість художнього задуму та втілення (відповідність форми задуму), що спричиняє появу ознак перших когнітивних дисонансів. Художня критика доби романтизму відзначає ці зрушення, трактує їх як «бунт митців», не зважаючи на глибинні основи зазначених перетворень.

Доба модерну підбиває певний підсумок вичерпаності монізму як парадигмальної онтології. Монізм більше не спроможний пояснити всю складність картини світу, яка проявляється наприкінці XIX ст. Традиційні художні форми починають виявляти ознаки нестабільності (дисипативності). Лінійність оповідних структур зберігається; але простежуються певні лакуни й можливість «вбудовування» цитат, що робить видимі межі художньої форми хиткими та напівпрозорими, а культурні смисли — нечіткими. Це стає підґрунтям для морфологічних дифузій у художній культурі. Швидкість технологічних процесів наприкінці XIX ст. та усвідомлення митцями цих трансформацій зумовлюють прагнення створити перші «прості» «процесуальні» художні форми: цикл картин; цикл нарисів у межах «традиційних» виразних засобів. Стрімке проникнення технологій у художню культуру зумовлює виникнення фотографії та перших циклів фотографій,

монтажних за своєю суттю. Наприкінці XIX ст. виникає кінематограф та перший кінотвір.

«Процесуальність» художньої форми модерної доби формується з «простих» оповідних конструкцій, але в них форма ускладнюється не просторовими, а часовими структурами (за формулою: «одне місце, але різний час»). Архаїчні кінофільми до авангардного часу (як і цикли картин та фотографій) ще побудовані за принципом модальної лінеарності: минуле-сьогодення-майбутнє, але їх дисипативність є запорукою подальшої відмови від зазначеного принципу монтажності.

У XX ст. картина світу кардинально змінилася. Відкриття цього часу засвідчили, що світ є різноманітнішим та складнішим, аніж уважала механістична наука доби Просвітництва та Нового часу. У культурі загалом, і в художній культурі зокрема, реалізується принцип протистояння суб'єкта, котрий пізнає, та об'єкта, який пізнають. У художньому авангарді 20-х рр. XX ст. «процесуальність» художньої форми забезпечується завдяки «гібридним» оповідним конструкціям, у результаті чого в художній формі виникають численні атрактори та «точки біфуркації». Порушується реалізація принципу модальної лінеарності: минуле-сьогодення-майбутнє. У сюрреалізмі майбутнє зустрічається з минулим. Виникає принцип «нелінійності» пластичного мислення. «Процесуальна» художня форма змінюється «процесуальним гібридом», де категорія часу нелінійна для кожної складової цієї форми (за винятком кіно). Порушується принцип модальної лінеарності: минуле-сьогодення-майбутнє в межах однієї художньої форми. Виникає можливість зіткнення «різних світів» в оповідності одного художнього твору (як, наприклад, у сюрреалізмі), що призводить до виникнення когнітивних дисонансів.

Художня форма доби художнього авангарду ускладнюється не просторовими, а часовими структурами (за формулою: «одне місце, але різний час») [1; 12; 13]. Порушується принцип чіткої детермінованості на користь принципу абсурдизму (смисловому та формотворчому хаосу). У межах однієї художньої форми та в морфологічних елементах усієї художньої культури як системи руйнуються бінарні опозиції: дійсне / недійсне; символічне / матеріальне; людське / нелюдське тощо [2]. Монтажність художнього твору «оголюється» і стає конструктивною основою впливу на свідомість. У 1923 р. С. М. Ейзенштейн виклав свою програмну концепцію сутності художнього впливу на глядача. Означена сутність зводилася до наявності у творі певним чином організованих елементів, названих атракціонами, які піддавали глядача «...почуттєвому психологічному впливу, досвідчено

вивіреному й математично розрахованому на певні емоційні потрясіння сприймаючого» [15, с. 86].

Новий для того часу термін «атракціон» нині в контексті синергетичного світогляду є актуальним, оскільки це одне з основних понять у теорії самоорганізації. Отже, будь-який атракціон — це або фазовий перехід до певної межової сфери, де звичайні закони, норми та правила не діють, або реалізація метастабільної критичної ситуації поблизу межі фазових переходів певного типу. Розвиток сюжету можна уявити як послідовний перехід від одного типу атракціону до іншого. Таке ставлення до сюжету повністю збігається із сучасною концепцією розвитку будь-якої складної системи як послідовного переходу від одного атракціону до іншого.

Із середини XX ст. наука переглянула теорію про лінійність часу та тривимірний простір. Виявилося, що простір та час взаємодіють між собою та масою тіл. Плюралістична картина світу підсилена постмодерністськими тенденціями в культурі загалом, і в художній культурі зокрема. У постмодерній художній ситуації процес руйнації «смислового» та формотворчого «центра» в художній формі посилюється. «Процесуальність» художньої форми формується завдяки «міжгібридним» оповідним конструкціям (тобто цитатам з інших художніх форм) і потребує корегентності, тобто суголосності між її елементами. Це зумовлює насичення художньої форми атракторами та «точками біфуркації». Художня форма, з одного боку, завдяки цим принципам монтажності ускладнюється, але відсутність єдиного смислового «ядра» надає їй кліповості. Така художня форма програмно будується за принципом «нелінійності» пластичного мислення, який поширюється і за межі художньої форми. Смислова та структурна ризомність посилюється тим, що структурними її елементами стають не власні оповідні конструкції, а цитати. Тобто «процесуальна» художня форма заміщується «процесуальним гібридом», де категорія часу нелінійна для кожної складової цієї форми (враховуючи і кіно). Ця форма ускладнюється не просторовими, а часовими структурами (за формулою: «одне місце, але різний час»). Виникає процесуальний художній простір з безліччю процесуальних художніх форм. Ці процеси стають основою для зіткнення «різних світів» в оповідності процесуального художнього простору (гіпертексатуальність), що призводить не тільки до виникнення когнітивних дисонансів, але й до прямої симуляції смислів. Поступово ці процеси впливають на смислове «спустошення» художньої форми і перетворення її на симулякр.

Художні процеси із середини XX ст. відбуваються відповідно до принципу поєднання детермінованості з недетермінованістю (випадковістю) у творенні процесуального художнього простору, який потребує корегентності. Механізмом цього процесу стають дві стратегії: концептуалізація та риторизація художнього простору. В одній частині цього простору бінарні опозиції існують, а в іншій — ні. Реалізується принцип «розростання малого» або «посилення флуктуації» в будь-якій художній системі. Система стає дисипативною і потребує корегентності.

Наприкінці XX ст. сформовано нове розуміння еволюції: одні й ті самі принципи забезпечують еволюцію на всіх рівнях: починаючи від фізико-хімічних процесів до процесів у людській свідомості. Ризомність змінюють холізм, міжрівнева подібність і нееліминування особистості [11, с. 65–66].

З другої половини XX ст. розпочалося становлення синергетики — нової парадигмальної онтологічної основи існування наукового знання. «Становлення постнекласичної науки, а в її складі синергетики, інформатики, комплексу когнітивних наук з їх «мереживими» принципами «відкритості», «неврівноваженості», «самоорганізації, підкорення параметру», «порядку», «зворотного зв'язку» між рівнями, які періодично «перебудовують» їх ієрархію, суттєвим чином проблематизує статус тих «фундаментальних уявлень», згідно з якими «дійсно істинними» вважається лише деякі вихідні константи, «породжуючі начала», «ідентичності», «самобутності», а не світ штучного, сконструйованого суб'єктивного, недійсного, а тому неістинного, і в результаті вигаданого та недійсного. Актуальності цій проблемі на сьогоднішній день надає інтенсивний розвиток інформаційних технологій. Звичайно, із суто технологічної точки зору «комунікативна долученість до трансдисциплінарного і транскультурного діалогу суб'єкта постнекласичної науки постає чимось значно реальнішим. Однак питання про те, наскільки ця реальність стане реальністю дійсно людського буття, суто технологічно не вирішується». [3, с.114–136].

«Нелінійність» — це фундаментальний концептуальний «вузол» нової парадигми. Ідею «нелінійності» можна експлікувати за допомогою ідеї багатоваріантності, альтернативності шляхів еволюції; ідеї вибору з наявних альтернатив; ідеї темпу еволюції (швидкості розвитку процесів у середовищі); ідеї незворотності еволюції [4, с. 174–211; с. 195].

Особливість феномену «нелінійності» полягає в таких принципах: по-перше, завдяки «нелінійності» набуває поширення найважливіший принцип «розростання малого», або «посилення флуктуації». За

певних умов «нелінійність» може посилювати флуктуації. По-друге, виникають певні класи «нелінійних систем» [9, с. 50] «Нелінійність» породжує своєрідний «квантовий ефект» — дискретність еволюції «нелінійних систем»… По-третє, «нелінійність» означає можливість несподіваних (емерджентних) змін напрямків здійснення процесів [10, с. 50].

Синергетика виявляє нові онтологічні основи перебігу процесів у різних системах: від суспільних до художніх. У новій онтологічній парадигмі «знімається» протистояння суб'єкта, котрий пізнає, та об'єкта, який пізнають. Суб'єкт стає «спостерігачем» і «співмодератором» створення корегентного процесуального художнього простору. У художній культурі кінця ХХ ст. реалізується принцип поєднання детермінованості з недетермінованістю (випадковістю) у творенні процесуального художнього простору. Наявність простих та «гібридних» атракторів у побудові художньої форми реалізує принцип «розростання малого» або «посилення флуктуації». Флуктуації як випадкові прояви (збурення) в системі відіграють, згідно із синергетичною моделлю, потрійну роль. По-перше, вони можуть виконувати функцію «нейтрального фону», взаємно врівноважене «мерехтіння» зовнішніх перешкод і внутрішніх «шумів» системи, не вносить у систему помітних змін. Навіть «велика» флуктуація, якщо вона не перевищила певного порогового значення, «глушиться» всією масою «спокійних» атомів або молекул, а в соціальному плані — подіями суспільного, господарського, політичного, культурного життя. По-друге, флуктуації можуть відігравати роль «зародка» нового стану: за сприятливих умов окрема флуктуація здатна зумовити розростання «острова» (плацдарму) неоднорідності та зростаюче, кумулятивне посилення «збурення», наслідками чого можуть бути закріплення такого «збурення» в системі і готовність до зміни стану всієї системи [8, с. 11–12].

Синергетика доводить: для того, щоб утримати систему від розпаду та знизити її дисипативність, у системі реалізується принцип фрактальної будови «простої» форми, відтак фрактальної будови «гібриду». Така будова фундується на принципі автоматизації художнього процесу, характерному для видовищних технологій сучасності. А це, у свою чергу, реалізує принцип корегентності різних за походженням художніх форм — традиційних, цифрових та гібридних — у єдину процесуальну дисипативну художню систему — художній простір. Відповідно, оскільки цей простір надто складний, у ньому реалізується принцип поєднання гіпертектуальності й інтертекстуальності. Оскільки кожен фрактал такої системи має свої темпоритм,

швидкість і стратегію розвитку, у самій системі реалізується принцип емерджентності розвитку художнього простору, що означає можливість несподіваних (емерджентних) змін напрямків процесів монтажності. Така система одночасна і дисипативна (нестійка) і подібна сама до себе (фрактальна). Вона здатна до самоорганізації, але їй притаманне поєднання різновекторних мистецьких практик у межах процесуального художнього простору (генеративних; фрактальних; еволюціоністських на основі художнього рендерингу). Це робить систему такою, що будується на принципі ентропії (відкритості).

Синергетика дозволила створити «сито», яке відокремлювало головні фактори існування системи від другорядних [14, с. 17], тобто спромоглася врятуватися від стрімкої деієрархізації наукового знання. Подолавши наслідки хаотизації, синергетика визначила важливість відмови від пріоритетності концепції лінеарності розвитку системи.

Нині в процесі розгортання інформаційної цивілізації уточнюється синергетична парадигмальна онтологія. Цей процес називають початком формування постсинергетики. Оскільки всі процеси в складних самоорганізуючих системах прискорюються й ущільнюються, до означених синергетичних принципів долучається новий принцип нелокальності.

У 2003 р. в науковому дискурсі виникла квантово-нелокальна концепція І. В. Данилевського, скерована на осмислення «новітньої нелокальності». Науковець зазначає: якщо в синергетиці «найменша відмінність у початкових умовах розташування системи сприяє принциповій неможливості передбачення шляхів її розвитку», «то в межах квантової нелокальності незначні відхилення від початкового стану викликають лише невеликі відхилення від передбачуваного кінцевого» [7, с. 257–258]. Це, певним чином, по-новому дозволяє розглянути будь-яку систему і передбачити її майбутній розвиток.

Висновки. Отже, постійне онтологічне уточнення розвитку людського (і не тільки людського) буття та відповідні методологічні корективи розкривають механізми та принципи монтажності елементів складних систем, до яких, безперечно, належить і сучасна система художньої культури. Зміни й ускладнення цих принципів виявляють, з одного боку, надзвичайно складну природу монтажності, а з іншого — підтверджують геніальні здогадки попередніх мислителів про їх універсальність.

Перспективи подальших досліджень полягають у виявленні інших тенденцій щодо формування художньої реальності на сучасному етапі розвитку аудіовізуального мистецтва.

Список використаних джерел:

1. Алфьоров А. М. Еволюція зображальних структур в сучасних екранних формах /А. М. Алфьоров, З. І. Алфьорова // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матер. міжнар. наук. конф. (26–27 листопада 2015 р.) / Харків. держ. акад. культури: відп. за вип. Н. М. Кушнаренко. — Харків : ХДАК, 2015. — 280 с. — С. 184–186.
2. Алфьорова З. І. Художній рендеринг як інструмент перетворення зображального простору. // З. І. Алфьорова // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. [Сер.] Мистецтвознавство : [зб. наук. пр.] / М-во освіти і науки, молоді та спорту України, Харк. держ. акад. дизайну і мистец. — Харків, 2016. — № 1. — С. 6–8.
3. Аршинов В. И. Становление субъекта постнеклассической науки образования / В. И. Аршинов, В. А. Буров, П. М. Гордин // Синергетическая парадигма. Синергетика образования. — М. : Прогресс-традиция, 2007.
4. Буданов В. Г. Синергетическая методология образования / В. Г. Буданов // Синергетическая парадигма. Синергетика образования. — М. : Прогресс-Традиция, 2007. — 212 с.
5. Гуревич А. Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников / А. Я. Гуревич. — М. : Искусство, 1989.
6. Да Винчи Леонардо. Избранные естественно-научные произведения / Леонардо да Винчи. — М., 1955.
7. Данилевский И. В. Структуры колективного бессознательного: квантоводобная социальная реальность. — Изд. 2-е, испр. и доп. / И. В. Данилевский. — М. : Ком-Книга, 2003.
8. Ерохин С. А. Синергетическая парадигма современной экономической теории / С. А. Ерохин, [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http// nam/kiev. — Загл. с єкрана.
9. Князева В. Н. Основания синергетики. Человек, конструирующий себя и свое будущее / Е. Н. Князева, С. П. Курдюмов.— М. : Ком-Книга, 2007. — 232 с.
10. Князева Е. Н. Основания синергетики: синергетическое мироведение / Е. Н. Князева, С. П. Курдюмов. — М. : Книжный дом «ЛИБРИКОМ», 2010. — 232 с.
11. Меськов В. С. Мир информации как тринитраная модель Универсума. Постнеклассическая методология когнитивной деятельности / В. С. Меськов // Вопросы философии. — 2010. — №5.— С. 65–66.
12. Первишева І. Б. Монтажна естетика як головний спосіб поєднання форми та змісту / І. Б. Первишева // Професійна освіта в галузі кіно-, телемистецтва : матеріали 4 Всеукр. наук.-практ. конф., 13-14 груд. 2012 р. / М-во культури України, Луган. держ. акад. культури і мистецтв. — Луганськ, 2012. — С. 84–86. — Бібліогр.: 1 назва.
13. Первишева І. Б. Монтажність як спосіб осягнення нової цілісності в екранній культурі постмодерну / І. Б. Первишева // Проблеми

сучасності : мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. пр. / М-во культури України, Луган. держ. акад. культури і мистец. — Луганськ, 2013. — Вип. 25. — С. 208–219. — Бібліогр.: 26 назв.
14. Синергетика і творчість : монографія / за ред. В. Г. Кремня. — Київ : Ін-т обдарованої дитини, 2014. — 314 с.
15. Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа / С. М. Эйзенштейн // Собр. соч.: в 6 т. — Т.2. — 1964/
16. Эстетика Ренессанса. Сост. В. П. Шестаков / В. П. Шестаков. — М., 1981. — т.11.

References

1. Alforov A. M., Alforova Z. I. Evoliutsiia zobrazhalnykh struktur v suchasnykh ekrannykh formakh /A. M. Alforov, Z. I. Alforova // Kulturolohiia ta sotsialni komunikatsii: innovatsiini stratehii rozvytku:mater. mizhnar. nauk. konf. (26-27 lystopad. 2015 r.) / Kharkiv. derzh.akad.kultury: vidp. za vyp.N.M.Kushnarenko. — Kharkiv : KhDAK, 2015. — 280 s. — S.184-186.
2. Alforova Z.°I. Khudozhnii renderinh yak instrument peretvorennia zobrazhalnoho prostoru. // Z. I. Alforova // Visn. Khark. derzh. akad. dyzainu i mystets. [Ser.] Mystetstvoznavstvo : [zb. nauk. pr.] / M-vo osvity i nauky, molodi ta sportu Ukrainy, Khark. derzh. akad. dyzainu i mystets. — Kh., 2016. — № 1. — S. 6-8.
3. Arshinov V. I. Stanovleniye subyekta postneklassicheskoy nauki obrazovaniya / V. I. Arshinov, V. A. Burov, P. M. Gordin // Sinergeticheskaya paradigma. Sinergetika obrazovaniya. — M. : Progress-traditsiya, 2007.
4. Budanov V. G. Sinergeticheskaya metodologmya obrazovaniya / V. G. Budanov // Sinergeticheskaya paradigma. Sinergetika obrazovaniya.— M. : Progress-Traditsiya. 2007. — 212 s.
5. Gurevich A. Ya. Kultura i obshchestvo srednevekovoy Evropy glazami sovremennikov / A. Ya. Gurevich. — M. : Iskusstvo, 1989.
6. da Vinci Leonardo. Izbrannyye estestvenno-nauchnyye proizvedeniye. / Leonardo da Vinci. — M., 1955.
7. Danilevskiy I. V. Struktury kolektivnogo bessoznatelnogo: kvantovopodobnaya sotsialnaya realnost. — Izd. 2-e. ispr. i dop. / I. V. Danilevskiy. — M. : Kom-Kniga. 2003.
8. Yerokhin S. A. Sinergeticheskaya paradigma sovremennoy ekonomicheskoy teorii/ S. A. Yerokhin. Elektronnyy resurs.— Rezhim dostupa: http^// nam/kiev/
9. Knyazeva V. N. Osnovaniya sinergetiki. Chelovek. kostruiruyushchiy sebya i svoye budushcheye./ E. N. Knyazeva. S. P. Kurdyumov.— M. : Kom-Kniga. 2007. — 232 s.
10. Knyazeva E. N. Osnovaniya sinergetiki: sinergeticheskoye mirovedeniye / E. N. Knyazeva. S. P. Kurdyumov .— M. : Knizhnyy dom «LIBRIKOM». 2010. — 232 s.

11. Meskov V. S. Mir informatsii kak trinitranaya model Universuma. Postneklassicheskaya metodologiya kognitivnoy deyatelnosti/ V. S. Meskov // Voprosy filosofii. — 2010. — № 5.— S. 65-66.
12. Pervysheva I. B. Montazhna estetyka yak holovnyi sposib poiednannia formy ta zmistu / I. B. Pervysheva // Profesiina osvita v haluzi kino-, telemystetstva : materialy 4 Vseukr. nauk.-prakt. konf., 13-14 hrud. 2012 r. / M-vo kultury Ukrainy, Luhan. derzh. akad. kultury i mystetstv. — Luhansk, 2012. — S. 84-86. — Bibliohr.: 1 nazva.
13. Pervysheva I. B. Montazhnist yak sposib osiahnennia novoi tsilisnosti v ekrannii kulturi postmodernu / I. B. Pervysheva // Problemy suchasnosti : mystetstvo, kultura, pedahohika : zb. nauk. pr. / M-vo kultury Ukrainy, Luhan. derzh. akad. kultury i mystets. — Luhansk, 2013. — Vyp. 25. — S. 208-219. — Bibliohr.: 26 nazv.
14. Synerhetyka i tvorchist : monohrafiia / za red. V. H. Kremnia. — Kyiv : In-t obdarovanoi dytyny, 2014. — 314 s.
15. Eisenstein S. M. Neravnodushnaya priroda/ Sergei Mikhailovich Eisenstein // Sobr.soch.: v 6 t., T.2, 1964.
16. Estetika Renesansa. Sost V. P. Shestakov, V. P. Shestakov.— M., 1981. — t.11.

UDC 930.85:788.582] "19/20"

Alforova Z. I., **Pervysheva I. B.**, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

PLASTIC THINKING IN THE ARTISTIC CULTURE AT THE TURN OF THE MILLENNIUM: CHANGES IN THE MONTAGE PRINCIPLES

The aim of the article is to explore the changes in the montage principles in the plastic art thinking at the turn of the Millennium.
Research Methodology is based on the methods that are in the papers on the issues of ontology, the theory and practice of art, the theory of art culture and the theory and practice of montage. This paper, with the support of findings from the modern postsynergetic approaches, will attempt to present certain "methodological" result of changes in the scientific paradigms.
Results. The author argues that since the mid-20th century the science has destroyed the theory of the linearity time and three-dimensional space. The pluralistic world view was reinforced by the postmodern trends in culture and the artistic culture, in particular. "Procedurality" of the artistic form is formed by "inter-hybrid" narrative structures. This art form is program based on the principle of "non-linearity" of plastic thinking. This principle is also applied beyond the art form. The study shows that the "procedural" art form is gradually replaced by the "procedural hybrid". Conclusions are drawn that the procedural art space with a lot of procedural art forms emerges.

Novelty. Artistic processes of the mid-20th century proceed under the principle of combination determinacy and indeterminacy (chance) in the creation of the procedural artistic space that needs coherence. The principle of "small quantity accretion" or "fluctuation amplification" is implemented in any artistic system. Synergetics discovers new ontological foundations and principles of processes in different systems. These are the principles of "fluctuation amplification", "non-linearity", the principle of fractal building "simple" forms, thereby fractal building of the "hybrid". This is also the principle of coherence and emergence of diverse origin art forms. Nowadays the synergetic paradigm ontology is elaborated. This process is called the beginning of formation of postsynergetics; a new principle of non-locality is joining to these synergetic principles.
The practical significance. The author reveals the latest trends in forming artistic reality in modern times.
Keywords: artistic culture, plastic thinking, at the turn of the Millennium, paradigm ontological basis, montage principles.

Надійшла до редколегії 11.08.2016 р.