

Наталія Мандра
Natalia Mandra
Інститут проблем сучасного мистецтва НАМУ
Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine
natalia.mandra.mail@gmail.com
ORCID: [0000-0002-9839-9405](https://orcid.org/0000-0002-9839-9405)
DOI: <https://doi.org/10.34768/e8y0-0n43>



Nr: 3 (2021)
e-ISSN 2658-154X

Медіа-вплив на живопис: відображення у мистецтвознавчих поняттях

Media influence on painting: reflection in the notions of art

Abstract

The material for the article was the texts of Ukrainian art critics about painting, which was significantly influenced by the media space. The influence is noticeable in the borrowing of themes, plots and techniques characteristic of popular cinema (action films, thrillers, erotica), social networks (Instagram), computer games, etc. The article analyzes art criticism notions that describe borrowing from media sources to painting. It is concluded that the conceptual and categorical apparatus of art criticism is expanding due to the appeal of art critics to media theory. It is stated that media theory replaces postmodern theory in the research of contemporary Ukrainian painting. New notions in the conceptual apparatus of painting research are characterized as those that mainly duplicate the dictionary of computer and cinematographic terms. Borrowing these lexemes from cinematography, film theory, media theory and computer science is part of a worldview change, namely the consequent of considering painting through the prism of its similarity to cinema or, more broadly, to any screen (smartphone, computer, television, etc.).

Keywords: art criticism, notions, painting, media, medium specificity

Ключові слова: мистецтвознавство, терміни, живопис, медіа, медіа-специфічність

Вступ. Рання теорія кіно спиралася на концепції теорії живопису, і навіть ще у другій половині ХХ століття був поширений погляд на відео як таку форму, що має в засновках подібність до живопису¹. Наприкінці ХХ — початку ХХІ століття вектор змінюється на протилежний, і як практика, так і критика живопису починають послуговуватися розробками теорії та практики кіно (в ширшому розумінні, «екранності», або screen-based art). Цю зміну ми окреслюємо як світоглядну: вона виявляється у самих основах концептуалізації живопису.

В українському мистецтві наслідування кіно у живописній практиці з'явилося наприкінці ХХ століття (1990-ті роки) і пов'язане з художнім рухом «Нова хвиля». Детально розглянув рух «Нова хвиля» Гліб Вишеславський у дисертації. Він вказує, що цей «мистецький рух багато в чому спирався на спадщину попередніх років, але його розквіт став можливим завдяки скасуванню цензури та ідеологічного тиску у 1987 році. Саме тоді світоглядні установки невеликого кола митців стали доступними широкому загалу глядачів та діячів культури, суттєво впливаючи на нього. Естетика руху відповідала світогляду митців, а останній відповідав історичним, культурним та соціально-політичним реаліям певного проміжку часу, а саме 1988–1993 рр.»². Приблизно з цього часу (тобто від 1993-го) до початку 2000-х представники київського гурту руху «Нова хвиля» (Олександр Гнилицький, Арсен Савадов, Василь Цаголов та ін.) експериментують з перформансом, інсталяцією, відеоартом, фото і т. п., тобто у своїй мистецькій практиці відходять від живопису. Цей епізод в українському мистецтві дістав назву «розкартинення» (за висловом Олександра Соловйова³). На початку 2000-х названі художники повертаються до живопису, а у ньому — до прийомів та образів кіно, телебачення, інтернету. Найбільше текстів творчості цих художників присвятили українські арткритики Вікторія Бурлака, Олександр Соловйов, Аліса Ложкіна. Тексти всіх трьох авторів утворюють своєрідну дискурсивну єдність, систему взаємопосилань. В різний час вони створювали тексти у співавторстві⁴. Найпоследовніше досліджує цю тему В. Бурлака, яка видала низку статей та дві книги⁵.

¹ Liz Kim. "Much ado about medium: Greenberg, McLuhan, and the formalist problem in early video criticism in New York", 48.

² Glib Vysheslavskiy. «Nova hvylya» u vizual`nomu mystecztvi Ukrayiny kincy 1980-x — pochatku 1990-x (sociokul`turnyj aspekt), 33–34.

³ Aleksandr Solovjev. "Na putyah «raskartynivaniya»". Hudozhestvennyy Zhurnal, 1 (1993) : 15–17.

⁴ Aleksandr Solovjev, and Viktoriya Burlaka. "Stsena fantazma". Hudozhestvennyy zhurnal, 43-44 (2002), dostep 08.06.2021, <http://moscowartmagazine.com/issue/92/article/2034> ; Oлександр Solovjov. Publikaciyi, dostep 08.06.2021, <https://archive.pinchukartcentre.org/people/oleksandr-solovjov>

⁵ Viktoriya Burlaka. Postmedijna optyka. Ukrayins`ka versiya. Kyiv: ArtHuss, 2019 ; Viktoriya Burlaka. Istoriya Obrazu. Mystecztvo 2000-x. Kyiv: Fond pidtrymky vizual`nyh doslidzhen`, 2011.

Цілісний наратив, що охоплює сто років українського мистецтва (зі значним відрізком тексту, присвяченим сучасному мистецтву) представляє книга А. Ложкіної⁶. В цьому ж ряду стоїть збірка есеїв О. Соловйова «Турбулентні шлюзи»⁷.

Мета статті — розглянути тексти названих авторів, виокремити поняття, які відображають медійний вплив на живопис, та простежити зв'язок використання нових понять з культурологічними теоріями.

Наслідування кіно у живописній практиці художників «Нової хвилі» спершу розглядалося переважно в межах постмодерністської теорії, з відповідним понятійним апаратом. Наслідування кіноприйомам та кінообразам пояснювалося за допомогою понять «цитуння», «гри», «іронії» тощо. Втім, дехто з мистецтвознавців ще у першій половині 90-х років зауважував відхід нового покоління українських художників від постмодернізму: «Автор трохи іронізує <...> але не в іронії головний сенс. <...> У новій серії <...> іронія взагалі не важлива як засіб, хоча цілком допустима <...> Нове покоління художників уже визначило для себе, що постмодернізм як система сприйняття чи відтворення вже вичерпала себе <...> Хоча, не будемо робити з Цаголова первістка пост-постмодернізму» (рукопис мистецтвознавця Миколи Костюченка⁸). М. Костюченко зауважив перехід до нового етапу в практиці українських художників і досить точно охарактеризував відмінність нового художнього сприйняття, на яке згодом неодноразово вказуватимуть теоретики: сенсуальність, націленість на вплив на почуття, причому на почуття «не надто рафіновані» (рос. «чувства далеко не самые рафинированные»⁹). Це є наслідком надмірної кількості візуальних образів, передовсім екранних (зпродюгованих кінематографом, а згодом «новими медіа»). Ця надмірність візуальності, як зауважує Ольга Балашова, призводить до високої швидкості сприйняття інформації, що «здійснюється за рахунок відмови від акцентації на деталях, а специфікою сприйняття стає емоційність, антирефлексивність, асоціативність та іманентність»¹⁰. Емоційність у поєднанні з антирефлексивністю дає визначену М. Костюченком художню орієнтацію на «не надто рафіновані почуття» глядача.

Подібне хронологічне розмежування подає також Г. Вишеславський: «протягом 1993–1995 рр. <...> з'явилися нові художні концепції світу, які краще відповідали

⁶ Alisa Lozhkina. Permanentna revolyuciya. Mystecztvo Ukrainy XX — pochatku XXI stolittya. K.: ArtHuss, 2019.

⁷ Oleksandr Solovjov. Turbulentni shlyuzu: Zb. Statej, Instytut problem suchasnogo mystecztva NAMU. K.: Intertekhnologiya, 2006.

⁸ Parkomuna. «Miscce. Spil`nota. Yavysshhe» (Kyiv: Publish Pro, 2018), 121–123.

⁹ Там же, 122.

¹⁰ Ol`ga Balashova. Mediamystecztvo: filosofsko-antropologichnyj vymir (avtoreferat dys. kand. filos. nauk. Nacz. ped. un-t im. M. P. Dragomanova. Kyiv, 2010), 9.

новим рисам світогляду митців, що неминуче вплинуло на структуру мистецького твору. Отже, поступово розпочався новий період у мистецтві <...> рух “Нова хвиля” трансформувалася у свою протилежність»¹¹. Серед критиків постмодерністська теорія втрачає популярність пізніше, ніж серед митців, оскільки нові теоретичні концепції доводиться шукати деінде. Зрештою мистецтвознавці та арткритики звертаються до теорій кіно та медіа. Таким чином, виокремлення медійного впливу на живопис з загального корпусу художніх «цитуваль» відбувається шляхом переходу від постмодерністської теорії до медіатеорії.

Виокремлення понять. Найзагальнішим з понять, що були запропоновані в українському мистецтвознавстві на позначення медійних впливів на різні форми мистецтва (зокрема, живопис), є поняття «загальна медійність у візуальному мистецтві», якому Г. Вишеславський присвятив окрему статтю у словнику термінології сучасного мистецтва¹². «Загальну медійність» Г. Вишеславський пояснює виникненням «медіапростору», який «активно впливає на світовідчуття та світогляд сучасної людини, зокрема діячів мистецтв. Вплив медіа-простору простежується в тематиці та стилістиці їхніх творів»¹³; «Однак вплив позначився не на створенні власне “медіа-мистецтва”, а в наданні творам, що залишалися по своїй структурі немедійними, наприклад графіка чи живопис, певних зовнішніх рис, які мали викликати асоціації з інтерактивністю, мережевістю та ін. Досить розповсюдженими стали сюжети, запозичені з медіа-простору (трилери, фентезі, еротика), або імітування екранного телевізійного зображення чи фотографій зі сторінок журналів (Василь Цаголов, Ілля Ісупов, Віктор Покиданець, Максим Мамсіков, Рустам Мірзоев та ін.). Тобто, найчастіше, це були твори, що розповідали про медійність, а не являли її собою»¹⁴. А. Ложкіна пояснює відмінність загальної медійності у візуальному мистецтві від гіперреалізму у живописі наступним чином: «Живопис, реанімований після десятиліття експериментів із фото й відео, зазнає кардинальних змін. Виникає нова оптика. На відміну від популярного у ХХ столітті гіперреалізму, тут ідеться не так про ідеальну подобу фотографії чи про досягнення фотографічної відчуженості погляду, як про спробу засобами живопису змалювати світ, де панують медійні образи»¹⁵.

¹¹ Glib Vysheslavskij. «Nova hvylya» u vizual`nomu mystecztvi Ukrainy kincy 1980-x — pochatku 1990-x (sociokul`turnyj aspekt), 34.

¹² Glib Vysheslavskij, and Oleg Sydor-Gibelynda. Terminologiya suchasnoho mystecztva. Oznachennya, neologizmy, zhargonizmy suchasnoho vizual`nogo mystecztva Ukrainy (Paryzh ; Kyiv, 2010), 125-127.

¹³ Там же, 125.

¹⁴ Там же, 127.

¹⁵ Alisa Lozhkina. Permanentna revolyuciya, 436.

Загальну медійність за типом медійного впливу можна розподілити на дві групи: образність (сюжети, теми) та оптику (технічні прийоми та ефекти).

Наприкінці ХХ століття медійна образність виступає для авторів живопису як джерело натхнення поряд з історією мистецтва. Тут мова про натхнення на рівні сюжетів, тем, цитат: «1988-й рік. Характерна риса цього періоду — активне використання цитат з історії світового мистецтва. Художники запозичують відомі сюжети й композиції, поміщають їх у сучасний контекст і вільно інтерпретують. Чорно-білі репродукції зі шкільних підручників та книжок з історії світового мистецтва часто стають джерелом, звідки митці черпають сюжети¹⁶ <...> З початком 1990-х арсенал цитат поповнює мова мас-медіа: реклама, телебачення, кінофільми, зокрема кримінальні, комікси. Хоча, на відміну від західних художників, до низової мас-медійної культури українські митці звертаються не так часто, натомість цінувалися фільми класиків кінематографа: Лукіно Вісконті, Райнера Вернера Фасбіндера, Мікеланджело Антоніоні, Федеріко Фелліні й інших режисерів, які потрапили в масовий прокат. Перегляд “правильного” кіно був своєрідною перепусткою на Паркомуні. Художники напряму цитують кадри з фільмів цих режисерів або ж наслідують загальну естетику й настрій»¹⁷.

Поняття «медійна оптика» (подібна до оптики фотокамери або кінокамери) позначає характерні технічні прийоми, що відображають наслідування або імітацію машинних технологій, зокрема машинної оптики (також вживається поняття «постмедійна оптика»¹⁸). Ця група понять відображає вплив візуальності медіапростору¹⁹ на живописну практику. Тут мова про натхнення на рівні технічних прийомів, ефектів, засобів виразності. Їх можна розділити за технічним джерелом. Наприклад, якщо мова йде про наслідування кінематографа, то з'являються такі композиційні прийоми, як розкадровка, стоп-кадр, титри, ракурс²⁰. Розкадровка також характерна для наслідування коміксів, а специфічні ракурси — для наслідування фото. Якщо мова йде про наслідування кібертехнологій, то тут з'являється комп'ютерний

¹⁶ Parkomuna, 83.

¹⁷ Parkomuna, 91.

¹⁸ Viktoriya Burlaka. "Chto podrazumevaetsya pod postmediynoy optikoy", dostup 08.06.2021, <https://artukraine.com.ua/a/chto-podrazumevaetsya-pod-postmediynoy-optikoy>

¹⁹ Glib Vysheslavs`kyj, and Oleg Sydor-Gibelynda. Terminologiya suchasnogo mystecztva, 125.

²⁰ Anna Filippova. "Kinematografichni pry`jomy u tvorchosti Olega Golosiya", dostup 08.06.2021, <https://supportyourart.com/columns/golosij-kino>

глітч²¹, хоча зустрічається також телевізійний глітч²² або просто імітація пікселів: ««Піксельна» фактура картин Цаголова імітує механічне зображення»²³.

Також існує група понять, які вказують лише на технічне джерело походження, не уточнюючи, йдеться про медійну образність чи медійну оптику, або не розділяючи їх. Наприклад, це такі поняття, як «кіноприйоми» (у живопису)²⁴, «телекартини» (Олега Тістола)²⁵, «тележивопис»²⁶, «галюцинаторний реалізм»²⁷, «паранормальний реалізм»²⁸, «віртуальні, медійні імпульси» («картини ініційовані віртуальними, медійними імпульсами»)²⁹ тощо.

У живописі молодих митців, окрім відсилок до прийомів та образів кіно, телебачення, соцмереж та комп'ютерних програм (таких як «Adobe Photoshop» зі специфічними ефектами), також можна відзначити появу відсилок до комп'ютерних ігор. Наприклад, молоді київські художники Ігор Канівець та Маргарита Шерстюк самі визначають стиль, у якому працюють, як «перспектива від першої особи» (first face perspectives), а за тематикою — «приватна автодокументалістика»³⁰. Полотна цього мистецького дуету виглядають як відзняті на смартфон кадри побуту, зазвичай з рукою або ногою автора у кадрі на передньому плані. Але живопис надто «згладжений» для гіперреалізму, не має гіперреальної деталізації. Він більше нагадує комп'ютерні ігри, звідки й запозичена естетика, заміксована з гіперреалізмом. Як у комп'ютерній грі на передньому плані видно зброю (або ж гравець бачить інший предмет в руках свого комп'ютерного аватара), так і в живописі дуету І. Канівець і М. Шерстюк на передньому плані з'являється рука «гравця» з горнятком кави або з білизною над білизняною мотузкою, через що побутова сцена, знята на смартфон на приватному балконі або в тролейбусі, починає виглядати як симуляція. Тобто І. Канівець і М. Шерстюк використовують інші медійні зразки, ніж попереднє покоління художників: не телевізор і навіть не «Інстаграм» з гіпертрофованими фільтрами (як у

²¹ Maryna Yur. "«Glitch Art»: novyj vizual`nyj kod hudozhn`ogo prostoru u suchasnomu tvori mystecztva". *Suchasne mystecztvo*, 13 (2017) : 235–246. Dostep 08.06.2021, DOI : 10.31500/2309-8813.13.2017.142433.

²² Katerina Yakovlenko. "Zhazhda krovi: Filmy Vasiliya Tsagolova", dostep 08.06.2021, https://birdinflight.com/ru/pochemu_eto_shedevr/20190124-vasiliy-tsagolov.html

²³ Viktoriya Burlaka. "Perevirka real`nosti - postmedijny`j realizm u tvorchosti suchasnyh ukrayins`kyh mytciv". *Suchasne mystecztvo*, 2 (2005) : 20–30.

²⁴ Anna Filippova. "Kinematografichni pry`jomy u tvorchosti Olega Golosiya".

²⁵ Viktoriya Burlaka. "Perevirka real`nosti", 29.

²⁶ Viktoriya Burlaka. "Chto podrazumevaetsya pod postmedijnoy optikoy".

²⁷ Maryna Yur. "«Glitch Art»: novyj vizual`nyj kod hudozhn`ogo prostoru u suchasnomu tvori mystecztva", 236.

²⁸ Solovjov, Oleksandr. "Ukrayins`ki «X-files»", dostep 08.06.2021, <http://kiev.guelman.ru/articles/x-files/>

²⁹ Там же.

³⁰ Igor Kanivecz, and Margaryta Sherstyuk. "Weekend", dostep 08.06.2021, <http://museum.net.ua/news/igor-kanivecz-margarita-sherstyuk-weekend/>

живописі Олега Тістола), а комп'ютерну гру і приватний фотоархів на особистому комп'ютері або в інтернет-хмарі.

Уточнення понять. Поняття «загальна медійність у візуальному мистецтві» Г. Вишеславський пояснює виникненням «медіа-простору»³¹. В свою чергу, поняття «медіа» має декілька значень. У складі терміну «медіамистецтво» (або «медіаарт») слово «медіа» означає «технічні пристрої для створення, передачі та зберігання інформації»³², а також «певний технологічний інструментарій, що надає нових можливостей міжлюдській комунікації»³³. Медіатеоретик Фрідріх Кіттлер (Friedrich Kittler) вважав, що медіа — це певні технологічні апарати. У цьому розумінні історичний аналіз проблеми медіа передбачає вивчення проблематики філософії техніки, а розширення категоріального апарату відбувається за рахунок введення понять, пов'язаних з розвитком технічного інструментарію: віртуальна реальність, дигітальне середовище, медіапростір, медіареальність тощо³⁴.

Маршалл Маклюен у визначенні медіа бере за основу ознаку комунікативності, тому включає у розуміння медіа будь-які засоби міжлюдської комунікації (включно з усним мовленням, письмом, дорогами, електричним світлом тощо). Спираючись на розуміння комунікативності як головної ознаки медіа, частина дослідників ототожнює медіа зі ЗМІ. Англomовним відповідником досліджень медіа в цьому розумінні будуть Media studies та Medium theory. Медіадослідження (Media studies) — це дисципліна та область дослідження, яка займається змістом, історією та ефектами різних медіа, зокрема ЗМІ³⁵. Медіатеорія у значенні Medium theory, або теорія медіуму — це метод аналізу, який досліджує способи, якими певні засоби комунікації та їхні модальності впливають на конкретний контент (повідомлення), який вони мають передати³⁶. Цей підхід базується на твердженні, що медіа (медіуми) — це не просто канали для передачі інформації між середовищами, але й самі є окремими соціально-психологічними середовищами, які заохочують певні типи взаємодії та перешкоджають іншим (тобто медіум може змінити значення та зміст інформації, яка передається через нього). Однина «медіум» (у множині це поняття звучить «медіа») використовується

³¹ Glib Vysheslavs`kyj, and Oleg Sydor-Gibelynda. Terminologiya suchasnoho mystecztva, 125.

³² Ol`ga Balashova. Mediamystecztvo: filofsksko-antropologichnyj vymir, 1.

³³ Tamže, 9.

³⁴ Tamže, 7.

³⁵ Frank Webster. Theories of The Information Society, London: Routledge, 1995.

³⁶ Daniel Chandler, and Rod Munday. "Medium theory". In A Dictionary of Media and Communication (1 ed.). Oxford University Press, 2011.

в назві теорії, щоб підкреслити особливі характеристики кожного медіума³⁷. Теорія медіума стоїть дещо осібно від більш загальної «теорії медіа» (Media theory), яка наголошує на змісті комунікації, а не на її медіумі. До числа медіумів, які розглядаються у цій теорії, належать радіо, телебачення, книжки, журнали, газети, інтернет (і також інші медіуми, які мають такі характеристики, що роблять певний медіум фізично, соціально та психологічно відмінним від інших).

Перелічені значення поняття «медіа» є найбільш розповсюдженими в україномовному дискурсі. Проте всі ці значення з'являються лише з 1960-х років ХХ століття. Ранішим є розуміння медіа (медіуму) у теорії мистецтва у значеннях, які наводить Ноель Керролл. Він визначає медіа як «1) матеріали (речі), з яких створюються художні твори, та/або 2) фізичні інструменти, що використовуються для надання форми або певного вигляду цим матеріалам (речам)»³⁸. Клотільда Торрегросса у дисертації³⁹ зазначає, що поняття «медіа» (синонім «медіум») у цьому значенні в теорію мистецтва ввів Г. Е. Лессінг у трактаті «Лаокоон, або Про межі між живописом і поезією».

На початку ХХІ століття в українській та російській мовах як синонім «медіа» з'являється поняття «медіум». Поява цього поняття у слов'янських мовах у транслітерованому вигляді (раніше воно перекладалося як «вид мистецтва» або «засоби виду мистецтва») пов'язана з тим, що протягом ХХ століття «медіум» перетворився на самостійний концепт. На початок ХХІ століття визначення поняття «художній медіум» (у множині «художні медіа») вже мало такий вигляд: «У найзагальнішому сенсі медіум (medium) — це засіб передачі певної матерії чи вмісту від джерела до місця прийому. Функція медіума, в такому розумінні, — посередництво (mediation). Природні посередники (Natural media), такі як повітря і вода, опосередковують передачу звуків. Отже, художній медіум (Art medium) є тим, що опосередковує передачу змісту твору мистецтва одержувачу. Художні медіуми характеризуються різними способами: як матеріальні чи фізичні (наприклад, олійна фарба, бронза, камінь, рухи тіла); як діапазони раціонально визначених величин, що реалізуються в матеріальному чи фізичному вигляді (наприклад, висота, тон, текстура, колір); як способи цілеспрямованої реалізації конкретних значень таких визначених

³⁷ Medium Theory. Dostęp 08.06.2021, <http://communication.iresearchnet.com/communication-theory-and-philosophy/medium-theory/>

³⁸ Noël Carroll. *The Philosophy of Motion Pictures* (Oxford: Wiley-Blackwell, 2008), 35.

³⁹ Clotilde Torregrossa. *Remember the medium! Film, medium specificity, and response-dependence*. PhD Thesis (University of St Andrews, 2020), 52.

величин (наприклад, мазки, жести) або як системи знаків («мови» у більш-менш строгому сенсі)⁴⁰.

В сучасному українському мистецтвознавчому дискурсі використовують поняття «медіа» (та «медіум» як одну цю цього поняття) в декількох значеннях: відповідно до наведених вище визначень Ноеля Керролла⁴¹ та Девіда Девіса⁴²; як тотожні поняттю «вид мистецтва»; а також в дусі тез Льва Мановича (на кшталт «традиційний міцний зв'язок між ідентичністю арт-об'єкту і його носієм був розірваний»⁴³) як позначення «ідентичності» арт-об'єкту чи «ідентичності» художньої діяльності. Наприклад, коли художник говорить, що йому близький медіум живопису, це не завжди означає, що він працює за допомогою полотна і фарб, складених з пігментів (він може працювати за комп'ютером), — але залишається «ідентичність» об'єктів (намальовані) та «ідентичність» виду діяльності (малювання). Аналогічно, як вказує Герберт Рід, медіум скульптури не обов'язково означає висікання або ліплення, а може допускати конструювання (як у дизайні), але «ідентичність» тривимірного об'єкту залишається: «Ми продовжуємо називати усі тривимірні твори пластичного мистецтва, що вільно стоять, “скульптурою”, хоча вони не вирізьблені і не виліплені. Вони побудовані, як архітектура, або сконструйовані, як машина»⁴⁴.

Вживання поняття «медіа» у значенні технічних пристроїв та пов'язаних з ними феноменів (медійності, медіапростору, дигітального середовища тощо) у мистецтвознавчих працях українських авторів пов'язано передусім з медіатеоріями Маршалла Маклюєна та Бориса Гройса (зокрема, з його книгами «Під підозрою», «Політика поетики»). Найчастіше згадується афористична формула М. Маклюєна «medium is the message», яка українською отримала звучання «медіа є повідомлення». Прямі посилання на Б. Гройса присутні не завжди, проте відтворюється його термінологія та аргументація. Б. Гройс оперує поняттям «медіальної поверхні» і розгортає думку в дусі кінотеорії, поділяючи твір мистецтва на видиму поверхню та закадровий простір. В. Бурлака переносить поняття «медіальної поверхні» з цієї теорії, застосовуючи його до поверхні живописного полотна, коли пише про твори

⁴⁰ David Davies. *Medium in Art*. The Oxford Handbook of Aesthetics, 2005. Dostęp 08.06.2021. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199279456.003.0009

⁴¹ Noël Carroll. *The Philosophy of Motion Pictures*, 35.

⁴² David Davies. *Medium in Art*.

⁴³ Lev Manovich. "Post-media Aesthetics", dostęp 08.06.2021, <http://manovich.net/index.php/projects/post-media-aesthetics>

⁴⁴ Gerbert Rid. *Kratkaya istoriya sovremennoy skulpturyi* (Moskva : Iskusstvo — XXI vek, 2018), 17.

художників, у живописі яких помітне наслідування кінематографу, телебаченню, інтернету та спеціальним комп'ютерним програмам (таким як «Adobe Photoshop») ⁴⁵.

Поняття «постмедійний живопис». До основних понять, що утворилися на основі медіатеорії та використовуються для характеристики українського живопису початку XXI століття, належить поняття «постмедійність». Зокрема, українська мистецтвознавиця В. Бурлака для аналізу живопису використовує поняття «постмедійність», «постмедійна оптика» ⁴⁶; О. Соловйов описує це ж художнє явище як «особливий живопис, нова оптика якого викликана медійною генеалогією» ⁴⁷; А. Ложкіна використовує терміни «феномен постмедійного живопису» ⁴⁸, «постмедійна фігуративність» ⁴⁹, «постмедійна естетика» ⁵⁰, «постмедійність» мистецтва («...чинник, який визначив характер мистецтва середини нульових, — його постмедійність») ⁵¹. В. Бурлака експлікує поняття «постмедійності» наступним чином: «Якщо вже піклуватися про правильність термінології, то більш адекватним, ніж “постмедійність”, є поняття “іншомедійності” — запозичення арсеналу художніх засобів одного медіа іншим. Кожному медіа притаманний особливий набір технічних прийомів і художніх засобів, які складають його так звану “медіа-специфічність”. Постмедійність, трансмедійність передбачають розміту, трансформовану медіа-специфічність. Іншомедійність з'являється в живопису з поширенням фотографії. Яскравим її прикладом можна вважати імпресіонізм: фрагментарна композиція імітує погляд крізь рамку видошукача. Крім рамування та фрагментування погляду, посилюються немислимі до того часу, форсовані контрасти світла і тіні, які відсилають до світлонасиченості фотографії. Імпресіонізм запозичив у фотографії сам принцип “світопису”» ⁵². На додаток до перелічених вище різновидів вживання поняття «медіа» у цій цитаті використовується також його грінбергівське розуміння, з розгортанням у концепцію медіа-специфічності.

Клемент Грінберг — американський арткритик, який у есеї «Назустріч новішому Лаокоону» (Towards a Newer Laocoön, 1940) ⁵³ висунув вимогу «чистоти медіума»

⁴⁵ Viktoriya Burlaka. "Media ye povidomlennya". Suchasne mystecztvo 14 (2018) : 91–106. Dostep 08.06.2021, <https://doi.org/10.31500/2309-8813.13.2018.152208>

⁴⁶ Viktoriya Burlaka. "Chto podrazumevaetsya pod postmediynoy optikoy".

⁴⁷ Oleksandr Solovjov. Turbulentni shlyuzy, 186-187.

⁴⁸ Alisa Lozhkina. Permanentna revolyuciya, 379.

⁴⁹ Tamže, 432.

⁵⁰ Tamže, 360.

⁵¹ Tamže, 436.

⁵² Viktoriya Burlaka. "Chto podrazumevaetsya pod postmediynoy optikoy".

⁵³ Clement Greenberg. "Towards a Newer Laocoön", in John O'Brian (ed.), Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism, vol. 1, Chicago University Press, 1986.

і дотримання його «законних» кордонів. Такий крок він назвав «кінцевим підсумком здорової реакції на помилки живопису і скульптури останніх декількох століть», які були викликані змішанням засобів мистецтв. Ідеал «чистоти медіума», за К. Грінбергом, означає, що «мистецтва загнані назад до відповідних їм медіумів і там ізольовані, сконцентровані і визначені»⁵⁴, що начебто має відновити «ідентичність» видів мистецтв, зокрема живопису.

Довгу історію полеміки з концепцією медіа-специфічності можна охарактеризувати як опозицію есенціалістської (ідеал чистоти феномену, його чистої сутності) та антиесенціалістської (неможливість виявити «сутність» феномену) позицій, оскільки підґрунтям вивищення певного виду мистецтва ставав «ідеал чистоти» (чистоти його «ідентичності»).

Якщо взяти як приклад до розгляду позицію В. Бурлаки, виявимо, що в її текстах також наявна призма есенціалізму. Своє розуміння медіа-специфічності В. Бурлака експліцитно подає на прикладі приставки «пост-» у слові «постмедійність»: «Префікс “пост-” народжує відчуття певної фіктивності <...> Скептичне запитання: чи вижив насправді живопис після того, як пелена медійності остаточно закрила наші очі?»⁵⁵. Тут присутнє есенціалістське трактування живопису, який «насправді» (як «чиста» сутність) не пов'язаний з медійністю, а присутність медійних впливів в ознаках твору означає «фіктивність» живопису («нечистоту» його як медіума). Те саме розуміння медіуму живопису передають метафори «живопис помер», «я працюю з живописом як з зомбі», якими користується художник В. Цаголов: «Для мене живопис помер на початку 1990-х. Я не хотів нічого оживляти. Мені не залишалося нічого іншого, як працювати з мертвим тілом, тілом зомбі...»⁵⁶. Це так само метафори есенціалістського трактування живопису, оплакування смерті його чистої сутності, його чистоти як медіума і сумніви в його праві на існування як «нечистого», «зіпсованого» медіума.

Есенціалістський погляд на поняття «вид мистецтва» (зокрема, живопис) у дискурсі медіа-специфічності зазвичай перетворюється на прескрептивну норму, яка передбачає, що «вид мистецтва» має якусь особливу «чисту» сутність, змішання якої з іншими «сутностями» є ознакою «падіння» (по аналогії з моральним падінням). Зокрема, Стівен Марас та Девід Саттон зазначають: «Занадто швидко аргументи медіа-

⁵⁴ Clement Greenberg. "Towards a Newer Laocoön".

⁵⁵ Viktoriya Burlaka. "Media ye povidomlennya", 91.

⁵⁶ Burlaka, Viktoriya. "Vasiliy Tsagolov: Otritsanie otritsaniya". Suchasne mystecztvo 9 (2013): 12–28.

специфічності, здається, стають аргументами медіа-чистоти. Це небезпечна тенденція при прагненні описати медіуми, які знаходяться на ранніх стадіях виникнення, або при прагненні вивчити змішані форми медіа»⁵⁷. Зрештою, при розгляді гібридних форм мистецтва концепція медіа-специфічності скоріше заважає дослідникові, оскільки гібридні форми розглядає як порушення початкової «чистоти» і початкової «сутності» медіума. У ситуації, коли гібридні форми мистецтва являють собою основний масив джерел для досліджень сучасного мистецтва, тобто є правилом, а не винятком, сам розгляд цих форм через імператив «чистоти» медіа-специфічності являє собою методологічний глухий кут. Але якщо при розгляді гібридних *форм* мистецтва або гібридних художніх *творів* концепція медіа-специфічності скоріше заважає дослідникові, то при аналізі *сприйняття* творів мистецтва та аналізі художніх *практик* ця концепція, навпаки, може виявитися плідною. Розгляд можливостей антропологічного підходу до концепту медіа-специфічності ми відносимо до подальших напрямків досліджень.

Висновки. Отже, під впливом медіапростору трансформуються художні засоби живопису. У творах українських художників з'являються художні засоби, що є похідними від машинних технологій: кінопродукції та інших відеотехнологій, телебачення, інтернету та інших комп'ютерних технологій, присутня деяка тяглість фототехнологій. Поява нових понять у мистецтвознавчому тезаурусі відображає зміну способів виробництва картини, зокрема демонструє виробництво картини на основі медійного зображення. Слова на означення конкретних прийомів, ефектів, засобів виразності, пов'язані з наслідуванням машинних технологій у сучасному живописі, вкладаються у достатньо компактний словник, лексичне наповнення якого дублює комп'ютерну чи кінематографічну термінологію (розкадровка, стоп-кадр, титри, пікселі, глітч тощо). Запозичення цих лексем з кінематографії, теорії кіно, теорії медіа та інформатики є складовою світоглядних змін, а саме — розгляду живопису крізь призму його подібності до кіно чи, в ширшому розумінні, до будь-якого екрану (смартфону, комп'ютера, телебачення тощо).

Bibliografia:

Balashova, Ol'ga. *Mediamystecztvo: filozofsko-antropologichnyj vymir* : avtoreferat dys. kand. filos. nauk. Nacz. ped. un-t im. M. P. Dragomanova. Kyiv, 2010.

⁵⁷ Maras, Steven, and Sutton David. "Medium Specificity Re-visited". *Convergence* 6, 2 (2000) : 98-113. Dostęp 08.06.2021, <https://doi.org/10.1177/135485650000600207>

Burlaka, Viktoriya. *Istoriya Obrazu. Mystecztvo 2000-x*. Kyiv: Fond pidtrymky vizual`nyh doslidzhen`, 2011.

Burlaka, Viktoriya. "Chto podrazumevaetsya pod postmediynoy optikoy". Dostep 08.06.2021, <https://artukraine.com.ua/a/chto-podrazumevaetsya-pod-postmediynoy-optikoy>

Burlaka, Viktoriya. "Media ye povidomlennya". *Suchasne mystecztvo* 14 (2018) : 91–106. Dostep 08.06.2021, <https://doi.org/10.31500/2309-8813.13.2018.152208>

Burlaka, Viktoriya. "Perevirka real`nosti — postmedijny`j realizm u tvorchosti suchasnyh ukrayins`kyh mytciv". *Suchasne mystecztvo*, 2 (2005) : 20–30.

Burlaka, Viktoriya. *Postmedijna optyka. Ukrayins`ka versiya*. Kyiv: ArtHuss, 2019.

Burlaka, Viktoriya. "Vasiliy Tsagolov: Otritsanie otritsaniya". *Suchasne mystecztvo*, 9 (2013) : 12–28.

Carroll, Noël. *The Philosophy of Motion Pictures*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2008.

Chandler, Daniel, and Rod Munday. "Medium theory". *In A Dictionary of Media and Communication (1 ed.)*. Oxford University Press, 2011.

Davies, David. *Medium in Art*. The Oxford Handbook of Aesthetics, 2005. Dostep 08.06.2021. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199279456.003.0009

Filippova, Anna. "Kinematografichni pry`jomy u tvorchosti Olega Golosiya". Dostep 08.06.2021, <https://supportyourart.com/columns/golosij-kino>

Greenberg, Clement. "Towards a Newer Laocoön", in John O'Brian (ed.), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism, vol. 1*, Chicago University Press, 1986.

Kanivecz, Igor, and Sherstyuk Margaryta. "Weekend". Dostep 08.06.2021, <http://museum.net.ua/news/igor-kanivecz-margarita-sherstyuk-weekend/>

Kim, Liz. "Much ado about medium: Greenberg, McLuhan, and the formalist problem in early video criticism in New York". *The Moving Image Review & Art Journal (MIRAJ)* 5, 1–2 (2016) : 44–57. Dostep 08.06.2021, https://doi.org/10.1386/miraj.5.1-2.44_1

Lozhkina, Alisa. *Permanentna revolyuciya. Mystecztvo Ukrainy XX — pochatku XXI stolittya*. Kyiv: ArtHuss, 2019.

Manovich, Lev. "Post-media Aesthetics". Dostep 08.06.2021, <http://manovich.net/index.php/projects/post-media-aesthetics>

Maras, Steven, and Sutton David. "Medium Specificity Re-visited". *Convergence* 6, 2 (2000) : 98–113. Dostep 08.06.2021, <https://doi.org/10.1177/135485650000600207>

Medium Theory. Dostep 08.06.2021, <http://communication.iresearchnet.com/communication-theory-and-philosophy/medium-theory/>

Parkomuna. «Misce. Spil`nota. Yavyshhe». Kyiv: Publish Pro, 2018.

Rid, Gerbert. *Kratkaya istoriya sovremennoy skulpturyi : monografiya*. Moskva : Iskusstvo — XXI vek, 2018.

Solovev, Aleksandr, and Burlaka Viktoriya. "Stseny fantazma". *Hudozhestvennyy zhurnal*, 43-44 (2002). Dostep 08.06.2021,
<http://moscowartmagazine.com/issue/92/article/2034>

Solovev, Aleksandr. "Na putyah «raskartinivaniya»". *Hudozhestvennyy Zhurnal*, 1 (1993) : 15–17.

Solovjov, Oleksandr. Publikaciyi. Dostep 08.06.2021,
<https://archive.pinchukartcentre.org/people/oleksandr-solovjov>

Solovjov, Oleksandr. *Turbulentni shlyuzy: Zb. Statej*, Instytut problem suchasnogo mystecztva NAMU. Kyiv: Intertehnologiya, 2006.

Solovjov, Oleksandr. "Ukrayins`ki «X-files»". Dostep 08.06.2021,
<http://kiev.guelman.ru/articles/x-files/>

Torregrossa, Clotilde. *Remember the medium! Film, medium specificity, and response-dependence*. PhD Thesis. University of St Andrews, 2020. Dostep 08.06.2021. DOI :
<https://doi.org/10.17630/10023-19586>

Vysheslavs`kyj, Glib. «Nova hvylya» u vizual`nomu mystecztvi Ukrayiny kincy 1980-x — pochatku 1990-x (sociokul`turnyj aspekt). Rozprava doktorska, Instytut problem suchasnogo mystecztva NAMU, Kyiv, 2014.

Vysheslavs`kyj, Glib, and Sydor-Gibelynda Oleg. *Terminologiya suchasnogo mystecztva. Oznachennya, neologizmy, zhargonizmy suchasnogo vizual`nogo mystecztva Ukrayiny*. Paryzh ; Kyiv, 2010.

Webster, Frank. *Theories of The Information Society*, London: Routledge, 1995.

Yakovlenko, Katerina. "Zhazhda krovi: Filmy Vasiliya Tsagolova". Dostep 08.06.2021,
https://birdinflight.com/ru/pochemu_eto_shedevr/20190124-vasiliy-tsagolov.html

Yur, Maryna. "«Glitch Art»: novyj vizual`nyj kod hudozhn`ogo prostoru u suchasnomu tvori mystecztva". *Suchasne mystecztvo*, 13 (2017) : 235–246. Dostep 08.06.2021,
<https://doi.org/10.31500/2309-8813.13.2017.142433>

