

ВІДГУК

офіційного опонента, доктора філософських наук, професора В.А.Личковаха на дисертацію **Яковець Інни Олександрівни** «Сучасний художній музей як мистецький патерн: сутність, функціонування, розвиток», подану на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства (доктора наук) за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури

Постнекласична парадигма мистецтвознавства розглядає світ художньої образності, «світ мистецтва» (А.Б.Оліва) через методологічний і категоріальний синтез антропологічно орієнтованих та інформаційно-семіологічних підходів. Зокрема, сучасне музеєзнавство спирається на дані філософської антропології, психології, естетики, семіотики, інформатики, дизайну. На міждисциплінарному перетині цих наук в контексті теорії художньої культури і мистецтвознавства й виконана дисертаційна робота І.Яковець.

Актуальність теми дисертації є безсумнівною. В епоху радикальних цивілізаційних трансформацій суспільного буття і свідомості, появою нових засобів інформації та комунікацій змінюється вся ноо-, аксіо- і відео-сфера в усіх сферах культури. Виникають не тільки нові види інформаційно-комунікативних практик (в т.ч. Інтернет, цифрові носії мистецтва), але й активно видозмінюються традиційні форми організації культурного простору, функціонування культуротворчих інститутів соціуму.

До важливих соціокультурних інституцій духовного життя суспільства належать і художні музеї, покликані забезпечити пізнавальні й естетичні потреби людей шляхом збереження, вивчення та експонування цінностей мистецтва, їх «інкультурації» в соціальний часо-простір. Але яким повинен бути музей ХХІ століття, який «патерн» сучасної культури він має представляти, як досягти рівня «нового музею», про який мріяли ще М.Реріх, В.Кандинський, А.Мальро?

Останнім часом дослідження проблематики феноменів музею та музейної справи в Україні значно активізувалися. Цьому сприяє розвиток музеєзнавства в академічному плані і як навчальної дисципліни, і як наукового напрямку в контексті культурології, естетики, мистецтвознавства.

Сучасні українські дослідники вже традиційно спираються на роботи західних авторів, що безпосередньо пов'язані з проблемами сучасного музеєзнавства – Т.Едвардс, Д.Еліот, Т.Кемпбел, А.Мальро, Т.Пайпер та ін. Серед українських авторів до питань актуалізації мистецтва в музейних формах звертаються М.Бірюкова, Ю.Богущий, І.Висоцький, С.Виткалов, О.Гладун, В.Карпов, О.Коваль, В.Мазур, О.Пушонкова, О.Сидор-Гібелінда, О.Титаренко, О.Федорук, С.Шман та багато інших теоретиків і практиків музейної справи, на праці яких посиляється дисертантка.

На відміну від багатьох вищезгаданих авторів, І.Яковець звертається, фактично, до постнеопозитивістської методології дослідження і моделювання природи та функцій сучасного художнього музею, додатково використовуючи універсальний фрактальний підхід (фрактальність – наявність в об'єкта властивостей самоподібності й самоповторюваності). На мою думку, в культурології та мистецтвознавстві цей підхід пов'язується із семіологією як мета-наукою про знаково-символічні форми, їх творення і сприйняття (В.Тарасенко: «фрактальна семіотика»). Тут мова йде про «фрактальні патерни» різних типів, що належать до певних знакових систем, в т.ч. культурних. Також «фрактальні світи культури» (Д.Ніколаєв) розкриваються і через синергетику, де теорія хаосу набуває нелінійних вимірів, складаючи нову парадигму культури і мистецтва. У сучасному мистецтвознавстві цей підхід застосовується при аналізі новітнього fractal-art, як складової science-art в цілому, де художні образи генеруються методами і технологіями природничих і точних наук (nano-art, bio-art, neuro-art тощо).

Найбільше імponує в тексті дисертації авторська розробка концепту «мистецький патерн художнього музею» [підрозд. 2.3., с.148-158]. Поняття «патерни культури» (Р.Ф.Бенедикт, 1934 р.) екстраполюється у сферу мистецтвознавства і музеології, набуваючи нових концептуальних рис і евристичних можливостей. Дисертантка формулює авторське визначення цього важливого дисертаційного концепту [с.149], розкриваючи його

амбівалентність через аналіз історії розвитку музейної архітектури і вивчення сучасних теоретичних моделей музею (напр., «пост-музей» О.Сапанжі).

Культуротворча система «музей – дизайн – культура» розкривається на прикладах найбільших музеїв сучасного мистецтва, як комплексів мистецьких патернів, що репрезентують єдність архітектури, дизайну, експозиції, відеоряду і т.д. З цієї точки зору авторка досить детально аналізує всесвітньо відомі музеї Гутгенхайму, Помпиду, «Гамбурзький вокзал», «Місто мистецтв і наук» у Валенсії та ін. На основі аналізу мистецьких патернів цих музеїв як «інституалізованої культурної форми» досліджується їх фрактальна структура, яка включає до себе художній образ будівлі, виставки, галереї, колекції, експозиції тощо. Сама культурна форма виступає як «процес відтворення фрактальних патернів (напр., у співвідношеннях «музей – місто», «місто – цивілізація» і т.д.) [розд. 3, с.159-214].

Ось чому авторка найбільше розвиває фрактальний підхід (музей як «мистецький патерн») у площині дизайну [розд. 4, с.215-276], а саме, проектування і моделювання музейного та експозиційного простору, макро- і мікросередовища музею, його будівлі й прилеглих територій, залів і відеоряду, семіотики всієї аудіовізуальної й театралізованої естетосфери музейного «дійства» як синтезу мистецтв. При цьому вона використовує музейний досвід зарубіжних і вітчизняних фундаторів теорії, практики і дизайну музею в контексті музеології. Серед зарубіжних дослідників тут слід згадати естетика і дизайнера Г.Земпера, який створив перший проект художньо-промислового музею і на базі спеціальних художніх музеїв побудував систему навчання майстрів музейного дизайну і архітектури. Важлива роль у розвитку українських музеїв та музеєзнавства належить проф. Харківського університету, естетику і мистецтвознавцю Ф.Шміту, який не тільки обґрунтував ідеологію й освітню «лінію» музеїв, а й розкрив природу музейної експозиції, її зв'язок із створенням «образу епохи» через музейне проектування із застосуванням ергономічних підходів.

Обґрунтовуючи after-постмодерну фрактальну парадигму і навіть фрактальну картину світу, авторка спирається на трансдисциплінарність т.зв. «гуманітарної математики», на значення ідей фрактальної геометрії (Б.Мандельброт) для появи іншого типу візуалізації й концептуалізації дійсності, знання і мистецтва, зокрема появи мислеобразу «нелінійного лабіринту». В контексті цих уявлень і вчень у дисертації феномен музею представлений як відкрита система, як фрактальний «рекурсивний самоподібний об'єкт», що складається з патернів, які послідовно відтворюються на кожному із структурних рівнів, виступаючи як складові цілого у макро- і мікросередовищі музею.

Важливо, що ці закономірності стосуються і «проектної культури» (термін І.Яковець), яка пов'язана з пошуком і моделюванням нового образу культури на основі естетики дизайнерської творчості. Тут патерн виступає як деяка «культурна конфігурація», як сказав, матриця (візуальна або концептуальна) культури, яка продукує не тільки образи, але і смисли, як семіотичні, так і семантичні моделі творення і сприйняття культурних, в т.ч. художніх форм. Велике значення тут мають, з одного боку, закони фрактальної геометрії і конструктивні, концептуальні й культурні фрактали, а з іншого, – закономірності екології, ергономіки, ландшафтного дизайну, архітектурних композицій.

Найцікавіший момент авторської концепції музею ХХІ століття пов'язаний, як на мене, з його аналізом як експозиційного і комунікаційного простору творів сучасного мистецтва [розд. 5, с.277-324], особливо його «програмування» на основі фрактального та інших дигітальних підходів у формуванні візуальної (віртуальної) культури сьогодення, зокрема культури кібер-спасе'у. Наприкінці ХХ ст. виникає «дигітальне мистецтво» («digital art» – В.Лізер), яке ґрунтується на цифрових технологіях і відповідних способах художньої концептуалізації дійсності. По-перше, самі собою «фрактали дуже красиві» (Д.Булатов); по-друге, вони виступають як інструмент пізнання в мистецтві (напр., геометричне подання математичної

формули у фрактальних візерунках); по-третє, за допомоги комп'ютера вони стають своєрідним інструментом художньої творчості (фрактальна анімація, музика, поезія, фотографія, комп'ютерна графіка). Як не дивно, у цифровому мистецтві також існує класична естетична «триєдність поезису, мімезису і техне», що набуває вигляду взаємодії аутопоезису, самоподібності і комп'ютерних технологій. Так виникає нова «естетика віртуальності», пов'язана не тільки з дигітальним мистецтвом і кібер-дизайном, а й з нецифровим фрактальним живописом.

Показово, що фрактальна картина світу, фрактальні способи художньої образотворчості були притаманні і класичному, і авангардистському живопису (від Леонарда да Вінчі до П.Філонова і П.Клеє, М.Чюрльоніса і Дж. Поллока), не говорячи вже про архітектуру від готики і бароко до конструктивізму і постмодерну. В живописі авангарду фрактальні принципи композиції й колористичного вирішення художнього образу виявились, на нашу думку, через супрематизм, неопластицизм, лучизм («променизм»), симультанізм та інші форми синтезу геометричного мислення з образотворчим мистецтвом. Подібна єдність математики і живопису спостерігається вже у творчості Леонарда да Вінчі, у правилі «золотого перетину», характерного для Ренесансного малярства і архітектури взагалі.

Прийоми фрактального мистецтва, на мою думку, можна простежити і в художній творчості польського філософа, математика і художника Леона Хвістека (І пол. ХХ ст.). Як культуролог, естетик і митець він розробив нові напрямки польського авангардизму – «формізм» і «стрєфізм». Мабуть, математичні й логіко-епістемологічні інтуїції вивели його на шлях мінімалізації художнього образу через домінування форми над змістом, фракталізації рухливих джерел зображення (картина «Поєдинок на шаблях», 1919 р.). Фрактальність забезпечувала т.зв. «симультанізм» – повторення, примноження ліній і контурів, що викликало ефект руху, рухливості зображення. Характерно, що і в концепції «стрєфізму» (стрєфа – зона) Л.Хвістек спирається на ідеї математичних множин, що породжує естетику

множин у мистецтві і є корелятивною фрактальною теорією в математиці та геометрії. На «стреміючих» полотнах художника (напр., «Бенкет») бачимо гомологію композиційних і колористичних «стремію» із «зонами значень» у фрактальному образі. Подібні приклади можна продовжити.

Все це доводить можливість фрактального підходу в мистецтвознавстві, і на основі аналізу вищевикладених ідей, положень і фактів І.Яковець доходить висновку, що настав час зміни музейної парадигми в теорії художньої культури. Сучасний музей і музеєзнавчі дослідження мають спиратися на досягнення природничих і соціально-антропологічних наук, на інформатику, культурологію, естетику, дизайн. Музей ХХІ століття в її розумінні виступає як своєрідний мистецький патерн культурного життя міста, регіону, країни. Для цього є необхідною «фракталізація» організаційних форм і систем взаємодії у музейному менеджменті й маркетингу [розд. 6, с.325-376], бо музейний фрактал схожий із соціокультурною динамікою, еволюцією культурних форм взагалі.

Ці та інші положення, викладені в дисертації [с.31-32] та в авторефераті [с.4-6] достатньо обґрунтовані, мають безперечну наукову новизну, теоретичну і практичну значущість. Разом з тим хотілося б уточнити деякі теоретичні позиції дисертантки і висловити побажання на майбутню дослідницьку роботу з даної проблематики.

1. У вельми цікавій та оригінальній авторській концепції музею як мистецького патерну (що складає предмет дослідження) більше уваги можна було б приділити проблемі співвідношення «концептуального культурного фракталу» і його «символічного мистецького змісту», що необхідно уточнити на процедурі захисту дисертації.

2. На мій погляд, потребують подальшої розробки не тільки проблеми «експозиційного дизайну», а й новітнього «мистецтва експозиції», яке набуло (напр., у Франції) самостійної художньої цінності, з відкриттям відповідних виставок, на яких демонструються й оцінюються сучасні зразки (патерни) візуальної культури, в т.ч. в її віртуальних формах.

3. Заслуговеє екстраполяції на парадигму «нового музею» і концепція «світу мистецтва» італійського мистецтвознавця і галериста Акілі Боніто Оліви. З цієї точки зору сучасна музейна справа має інтегрувати спільну діяльність музейників, галеристів, мистецтвознавців, арт-критиків, естетиків, журналістів, mass-media в цілому, публіки взагалі (на прикладах Венеціанських бієнале, київського Арсеналу тощо). В такому контексті знайдуть своє місце і музейницькі імплікації екології, ергономіки, інформатики, дигітальної й візуально-естетичної культури.

Отже, дисертація І.Яковець написана на міждисциплінарних перетинах культурології, мистецтвознавства, дизайну, музеології. Як зазначає авторка, у дисертації вперше здійснено спробу провести системне дослідження музею як «фрактальної культурної форми», завдяки чому обґрунтовано «нелінійний характер динаміки процесів формування й розвитку культурної форми «музей» [с.3]. Така постановка проблеми є і справді інноваційною, адже спирається на новітні, постнекласичні підходи до розв'язання гуманітарних проблем із залученням даних природничих і технічних наук, особливо в окремих напрямках культурології, мистецтвознавства, дизайну. В музеології такий підхід є новаторським, адже доповнює та розширює класичні уявлення про музей через авторську «фрактальну модель» функціонування та розвитку сучасного художнього музею.

У цьому аспекті художні музеї виконують і розширюють свої культуротворчі функції, а принцип фрактальності приводить до того, що «музей народжує музеї» – з'являються його філіали, пересувні виставки, галереї. Крім того, музей виступає як «банк художніх інновацій», коли до традиційної експозиційної, науково-дослідницької і реставраційної діяльності додаються новітні культурні практики у інформаційно-комунікативній, туристичній і досугово-естетичній сферах життєдіяльності людей. «Патерн» такого музею моделює культуру сучасного постіндустріального, інформаційного суспільства. В цьому – соціокультурна ефективність наукового дослідження Інни Яковець.

Основні ідеї, положення і висновки дисертації достатньо апробовані у публікаціях авторки і на чисельних Міжнародних і Всеукраїнських конференціях, результати є достовірними. Наукову цінність має і глосарій, розроблений дисертанткою, а також багатий ілюстративний матеріал, таблиці і схеми в дисертації та авторефераті. Структура і основний зміст автореферату відповідають плану і концептуальному викладу дисертаційного матеріалу і корелюють із змістом монографії та наукових статей. Мова, логіка і стиль дисертаційного тексту зауважень не викликають.

Висновок. Дисертація Яковець Інни Олександрівни «Сучасний художній музей як мистецький патерн: сутність, функціонування, розвиток» – завершена, самостійно виконана робота, яке є кваліфікаційною науковою працею, має високий науково-теоретичний рівень та новизну. Дисертація містить науково обґрунтовані результати, є суттєвим внеском у розвиток мистецтвознавства й відповідає пп.9, 10 «Порядку присудження наукових ступенів», затвердженого Кабінетом Міністрів України від 24 липня 2013 р. № 567 (зі змінами), а її автор заслуговує присудження наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури (мистецтвознавство).

Офіційний опонент, доктор філософських наук,
професор кафедри естрадного виконавства
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
Заслужений працівник народної освіти України

Личковах В.А.