

Кузьмина Марина Юрьевна

**МЕХАНИЗМ КОДИРОВАНИЯ ВИЗУАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ  
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ**

Статья посвящена рассмотрению исторической изменчивости визуальных механизмов репрезентации реальности в художественной культуре. Рассматриваются исторические типы визуальности в искусстве. Проводится культурологический анализ характера визуальных трансформаций в художественной картине мира модернизма и постмодернизма. Визуальный поворот, отразившийся в текстах художественной культуры со второй половины XX в., находит соответствие явлению монтажа как свойства второй моделирующей системы. Выявляются особенности, характерные для нового визуального мышления.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2012/11-2/27.html](http://www.gramota.net/materials/3/2012/11-2/27.html)

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и  
искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2012. № 11 (25): в 2-х ч. Ч. II. С. 113-118. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2012/11-2/](http://www.gramota.net/materials/3/2012/11-2/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [voprosy\\_hist@gramota.net](mailto:voprosy_hist@gramota.net)

**TRUE AND FALSE (IMAGINARY) EXISTENCE IN VIRTUAL REALITY**

**Svetlana Evgen'evna Kovaleva**  
*Department of Philosophy*  
*Penza State Technological Academy*  
*Kovaleva-se@rambler.ru*

The author considers the problem of human existence in virtual reality generated by information technologies, tells that the process of virtualization and the replacement of reality by this process happen in simulation way, and pays attention to the phenomenon of man alienation in the space of virtual. True existence is replaced by false existence, which signifies the loss of an individual's connection with the transcendent. Art can be one of the ways of true existence realization.

*Key words and phrases:* existence; virtuality; simulation; alienation; transcendence.

УДК 008

**Культурология**

*Статья посвящена рассмотрению исторической изменчивости визуальных механизмов репрезентации реальности в художественной культуре. Рассматриваются исторические типы визуальности в искусстве. Проводится культурологический анализ характера визуальных трансформаций в художественной картине мира модернизма и постмодернизма. Визуальный поворот, отразившийся в текстах художественной культуры со второй половины XX в., находит соответствие явлению монтажа как свойства второй моделирующей системы. Выявляются особенности, характерные для нового визуального мышления.*

*Ключевые слова и фразы:* визуальный поворот; монтажный способ видения; фрагментация картинного пространства; тип визуальности; картина мира; визуальная модель; машинное зрение; монтаж.

**Марина Юрьевна Кузьмина**

*Кафедра теории и истории культуры*

*Забайкальский государственный гуманитарно-педагогический университет им. Н. Г. Чернышевского*  
*marinabaksh1@rambler.ru*

**МЕХАНИЗМ КОДИРОВАНИЯ ВИЗУАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ  
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ<sup>©</sup>**

*Статья выполнена в рамках федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009-2013 гг. (мероприятие 1.3.2). Лот № 2, 2011 – 1.3.2. – 303-013, «Проведение научных исследований целевыми аспирантами в следующих областях: философские науки, социологические науки и культурология; филологические науки и искусствоведение; психологические и педагогические науки». Тема ПНИР: «МОНТАЖ В ИСКУССТВЕ КАК АКТУАЛЬНЫЙ МЕХАНИЗМ ПРЕЗЕНТАЦИИ ДЕЙТЕЛЬНОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ». Гос. контракт № 14.740.11.1314 от 20.06.11.*

В современной теории искусства при изучении исторической изменчивости произведений искусства основным показателем является его визуальное устройство, т.е. анализ типов зрительного взаимодействия автора и зрителя. В художественной культуре визуальное является моделью реконструкции мировидения и мироощущения человека. Задачей статьи является анализ составляющих механизма кодирования визуальной информации в современной художественной культуре, предполагающей монтажный способ видения как результат визуальных трансформаций XX в.

Теоретическое осмысление исторической изменчивости художественного восприятия в разные эпохи позволило зафиксировать многообразие типов восприятия в зависимости от типа акта взаимодействия произведения с реципиентом. Современные рецептивные исследования показывают, что «деформация» смысла и ценности произведения от эпохи к эпохе является закономерностью. Исследователями типов визуальности в искусстве являются С. М. Даниэль, П. Е. Родькин, А. А. Курбановский, А. А. Горных, А. Р. Усманова, Ю. Б. Боров, М. Г. Чистякова и др.

Напомним, что существует несколько исторически изменяющихся моделей мира, которые складываются под воздействием развития науки и, как следствие, изменения «визуальных моделей».

Так, Г. Н. Дульнев выделяет Ньютоно-картезианскую модель мира XVIII в.; модель мира XIX в.; модель мира первой половины XX в.; модель мира второй половины XX в. Согласно Ньютоно-картезианской модели, в мире имеет место линейная причинно-следственная связь, материальный мир имеет четкие границы [8].

Модель XIX в. сложилась под воздействием революционных перемен в естествознании. Если Вселенная Ньютона - это Вселенная твердой материи, состоящей из неделимых частиц, то эксперименты Фарадея и Максвелла по электромагнетизму привели к обоснованию материального мира, в котором материя не имеет четких границ. Открытия по термодинамике показали наличие в природе случайности, хаоса, процессов энтропии.

В XX в. произошли дальнейшие открытия в термодинамике, теории информации, теоретической физике, нейропсихологии и др. областях естествознания. Выдвинуты теория относительности Эйнштейна и квантовая теория. Были опровергнуты концепции физики Ньютона: абсолютность времени и пространства, неизбежность материальной природы пространства, детерминированная система объяснений и т.д. Стало общепризнанным, что любые изменения в пространстве и времени относительны. Была открыта двойственная природа субатомных частиц (частица-волна). В квантовой физике для описания таких взаимозаменяющих явлений введен новый логический инструмент - принцип дополнительности (Н. Бора).

В 70-е гг. XX в. прогресс в термодинамике привел к появлению новой науки синергетики. Она объяснила возможность снижения энтропии, т.е. самоорганизации хаоса. Произошла интеграция далеких друг от друга областей знания. Синергетика создала новый образ мира. С квантовой концепцией мышления связаны новые парадигмы психологии. Процессы восприятия, памяти и мышления стали описываться голографическими принципами. Главенствующую роль стало играть информационное пространство [Там же, с. 93].

Это очень показательно, т.к. искусство на всем его протяжении тесно связано с историей визуальности, в ходе которой различные визуальные модели сменяют друг друга. Их формирование было связано не только с научными открытиями, но и с господствующими идеологической и религиозными парадигмами, лежащими в основе картины мира того или иного периода.

В разные эпохи представление о роли изображений изменялось. В архаичном искусстве изображение носило магическую функцию: идентичный реальному предмету образ носил сакральное значение.

В эпоху античности рационализация мышления приводит к новому видению. Образ играл роль миметической репрезентации, а искусство призвано было быть носителем прекрасного.

В эпоху Средневековья изображение соединяло зрение и знание. Визуальная репрезентация была теологизирована, изображение не допускало двусмысленности. Оно, как теоцентрическое мышление, было однозначным.

Принципиально новые визуальные структуры складываются в эпоху Возрождения с ее антропоцентризмом. Особенность создаваемых образов в том, что они были связаны не только с религией, но и с наукой и техникой. Были созданы новые оптические приборы, например, камера обскура. Она определила новый тип перспективного видения, опирающегося на «монокулярное» зрение, как прямая (линейная) перспектива. Камера обскура также рассматривалась как социальный артефакт, свидетельствовавший о переходе к картезианскому пространству. Кроме того, линейная перспектива привела к революционным изменениям в представлениях человека о его месте в мироздании. Человек, бывший неотъемлемой частью природы, начал дистанцироваться от окружающего мира и занимать позицию наблюдателя, рассматривающего его со стороны. Так, линейная перспектива стала визуальным воплощением идей антропоцентризма. Эта модель зрения существовала до изобретения новых оптических приборов (фотокамера, стереоскоп, калейдоскоп), повлекших новые формы визуального восприятия.

Далее, происходит смещение интереса от физической оптики к физиологической. Например, для Р. Декарта глаз служил аналогом камеры-обскуры. Но в работах А. Шопенгауэра, Э. Шевреля и др. зрение становится неотделимым от человека.

В XIX в. исследования аспектов зрения И. Мюллера [31], Г. Гельмгольца [9] привели к потере доверия к «оптическому аппарату - глазу». По мнению Гельмгольца, восприятие осуществляется не столько в ощущениях, сколько в сознании человека. Т.е. изображение на сетчатке глаза является результатом интеллектуальной работы. Именно эти теории привели к пониманию того, что зрение не только реагирует на ощущения, но и участвует в создании новых форм в искусстве. Так, уже в искусстве модернизма изображение выполняет не только функцию создания новой картины мира, но и создает средствами искусства нового человека [24].

В искусстве модернизма происходят различные варианты трансформации зрительного образа. История модернизма - это история слома привычных способов видения: происходит отказ от перспективы (что лишает пространство картины глубины); картина трансформируется в плоскую поверхность, наподобие «гиле» Э. Гуссерля (субстанции, из которых возникают объекты сознания) [6, с. 293].

В условиях кризиса культуры художники стремились к обновлению мира и человека. Неприятие модернистами уходящей радицентристской культуры (культуры зрения) нашло отражение в отказе не только от системы устоявшихся ценностей этой культуры, но прежде всего от сформированных ею моделей визуальности. «Мятеж против» видимости (Т. Адорно), организованный модернистами, следовало понимать как мятеж против самых оснований этой культуры [1, с. 149].

Представители некоторых течений модернизма ставили задачу создания нового человека. Вслед за Ф. Ницше художники интерпретируют человека не как вершину мироздания, а как незавершенный проект, требующий переделки. О грядущей эволюции человека под влиянием искусства писали Е. Гуро, М. Малевич, М. Матюшин, П. Филонов и др. В зависимости от того или иного направления возникают новые модели

видения, объединенные идеей обретения нового зрения, адекватного современности. Таковы, например, «Зорвед» М. Матюшина [15, с. 15], «глаз знающий» П. Филонова [22].

Например, М. Г. Чистякова свидетельствует, что в искусстве модернизма происходит «мутация художественной образности», обусловленная не только стремлением художников выйти за пределы визуальных схем, созданных уходящей «картезианской культурой», но и идеей создания «нового человека» как носителя «нового зрения» [24, с. 6].

В искусстве модернизма поиски новых стратегий видения выразились, прежде всего, в отказе от линейной перспективы, рационалистической схемы построения композиции, рассчитанной на монокулярное зрение и имеющей фиксированную точку схода (по мнению К. Малевича, законы перспективы для художника - это «привязь»). В качестве альтернативы прямой перспективе в живописи модернизма используются либо уже известные в истории искусства принципы построения композиции на основе сферической (П. Сезанн) или параллельной (А. Матисс, П. Пикассо) перспективы; либо она сознательно игнорируется художниками.

Искусство модернизма предполагало разрыв между образом и объектом, словом и образом. Например, у Ж. Брака, П. Пикассо, Х. Гриса картина распадалась на фрагменты, не связанные друг с другом очевидно. Отказ от централизованного взгляда выражался в смещении планов, искажении пропорций, отсутствии единого контура, полифокальной перспективе и пр. Все это подготавливало новые формы видения.

В начале XX в. окончательно формируется зрение разбегающегося в разные стороны калейдоскопа - не направленного, блуждающего, рассредоточенного [3, с. 227]. Очевидно, восприятие произведений кубизма требовало от реципиента максимальной «концентрации зрения». Глаз реципиента пребывал в напряженном поиске визуальных опор и при всей рассредоточенности был максимально концентрированным. Такое зрение окажется крайне важным в условиях современной культуры, захлестывающей человека потоками информации (в том числе и визуальной) [24].

Рассматривая направления искусства модернизма в контексте проблемы видения, исследователи выделяют три направления. Первое - ориентировано на исследование внешнего мира. Оно выражено в таких составляющих, как цвет, форма, композиция и т.д. (в фовизме, кубизме, футуризме, дадаизме).

Второе - делает объектом внутреннее пространство (в абстракционизме, сюрреализме, экспрессионизме). На полотнах сюрреалистов образы (фантомы, галлюцинации) могут быть истолкованы в качестве того, что наблюдает невидимый надзиратель, «глаз власти», по М. Фуко, в самой недоступной части психики - бессознательном. Эту зрительную модель называют «суверенным» зрением, оторванным от субъекта. Она утверждается в новом искусстве и тем самым предвосхищает такую особенность современной культуры, как повсеместно ведущееся видеонаблюдение.

Еще одна модель зрения, предложенная искусством модернизма, - всеохватывающее зрение. П. Вирильо называет эту тенденцию как «стремление к всевидению» [4, с. 140]. По мнению модернистов, новый человек должен обладать всевидящим зрением, позволяющим ему созерцать недоступное обычному человеку, то, что находится за видимой формой мира и составляет самую его суть.

Представители русского кубофутуризма мыслили метафизическими категориями и создавали произведения, которые, по их мнению, открывались только взгляду, очищенному от шаблонов восприятия. Так, Малевич в духе феноменологии Э. Гуссерля стремился к радикальному очищению зрения от всех культурных напластований с целью возвращения ему первозданной подлинности.

Закономерно, что в искусстве модернизма изменяются не только модели зрения, но и формы репрезентации действительности. Если в классической репрезентации основным было замещение некоего объекта его иллюзорным изображением, то в течениях модернизма и особенности последующего постмодернизма иллюзорность замещается самодостаточностью изображенного.

С изобретением фотографии и кинематографа и внедрением их в производство образов в первые десятилетия XX в. изобразительное искусство утрачивает свое первенство в этой сфере. Поэтому вместо копирования реальности художники обращаются к исследованию проблем сугубо художественных свойств (представители фовизма изучали цвет, кубисты - форму и т.д.). Но если фотография многими художниками была воспринята как конкурент живописи, то в кинематографе они увидели техническое средство для реализации своих идей. Это очень показательно для изучения монтажных произведений живописи.

Кинематограф оказал значительное влияние на живопись модернизма и прежде всего на такие направления, как кубизм (метод монтажа) и футуризм (симультанность как прием передачи движения, состоящий в наложении фаз движения объекта на одно изображение), но приоритет в создании образов перешел к техническим устройствам.

Позже представители видео-арта, концептуализма с 1960-х гг. стали использовать возможности видеокамеры как инструмента для создания произведений искусства.

Помимо того что интерес к визуальности во многом был инициирован модернистским искусством в XX в., феномен визуальности исследовался в работах Р. Барта, Ж. Лакана, М. Мерло-Понти, Ж. Бодрийяра, Ж.-П. Сартра и др. В философии искусства также сложилось особое направление, занимающееся изучением визуальности на основе анализа художественного творчества (Р. Краусс, Х. Фостер, М. Фрид и др.) [10; 27; 28]. Отдельное внимание заняла «визуальная антропология» (А. Р. Усманова). Исторические особенности человеческого видения входят в круг научных интересов А. А. Курбановского [11], С. М. Даниэля [7]. Такой новый способ видения XX в., как «монтаж», рассматривали М. Тейтельбаум, С. М. Даниэль, Ю. Б. Борев, Н. М. Маньковская, А. А. Горных и др.

Основным параметром визуальной информации в произведении выступает перспективное построение, типы перспективы.

Современный исследователь А. А. Горных пишет, что из прямой перспективы ренессансной живописи как раннекапиталистической эстетической Формы переродилось некое «пространство таблицы» [5]. По отношению к перспективному видению, характерному для реалистических искусств, монтаж выступает не «радикальной сменой эстетической “оптики”, а ее эволюционным развитием, второй эстетической Формой капитализма» [Там же, с. 39].

Трансформация классического, реалистического видения сопровождается модернизацией прежде всего самой точки зрения субъекта, имманентной этому социальному пространству капитала [Там же, с. 50]. Предшествующая монтажу эстетическая форма с реалистической фиксированностью точки зрения в прямой перспективе сменяется ее подвижностью. По мере возрастания социальной и пространственной (транспортной) мобильности индивидов исчезает традиционная привязка к социальному статусу и «возвышенной», созерцательной точке зрения на мир. Как следствие, реалистический глаз динамизируется.

Созерцательный эффект модернистского глаза обозначается А. А. Горных как «пространство таблицы». Образ реальности предстает в восприятии «клетками» с движения, напоминающего кадры киноленты - как бы ускоряющейся линейной истории. В соответствии с этим трансформируется и «темпоральность реалистического взгляда» [Там же, с. 41].

Во второй половине XX в. появляется понятие «машинное зрение», обозначающее новый способ восприятия визуальной информации в производстве. Распространяются различные авторские вариации: «информационная теория зрения» [14]; голографическое восприятие [19]; «компьютерное зрение» [25, с. 752] или «компьютерное восприятие» [23].

Информационная теория зрения принадлежит Д. Марру. Суть ее состоит в том, что в основе зрительного восприятия лежат процессы сбора, представления, обработки и распознавания информации, отражающей свойства наблюдаемого человеком реального мира. В контексте ее распространения необходимо приведение изображений к виду, удобному для реализации процесса зрительного восприятия [14, с. 380].

Развитие компьютерной графики, информационных технологий, появление видеоклипов способствовало выработке новых подходов для изучения культуры, объединяющих как философские, так и математические принципы. Поэтому осмысление практики постмодернизма рассматривается внутри такой синтетичной «алгоритмической эстетики» [13, с. 119]. Алгоритм представляется как единообразный прием, позволяющий решать эстетические проблемы в общем виде, например, проблемы интерпретации произведения.

Компьютерные модели творчества и проблемы использования цифровых компьютерных технологий в искусстве входят в круг алгоритмической эстетики у С. В. Ерохина и А. С. Мигунова [17].

В современной культуре главенствует визуальное, она буквально пронизана визуальностью. Визуальная культура - не просто часть повседневной жизни, она и есть сама повседневность [29, р. 54]. Исследователи визуальной культуры отмечают наличие «визуального поворота» (В. Дж. Т. Митчелл, Н. Мирзоев, Н. М. Богданова, А. Р. Усманова, П. Е. Родькин и др.). В. Дж. Т. Митчелл «изобразительный поворот» к фундаментальному культурному изменению интерпретировал как результат наплыва изображений в пространстве современной культуры. Кроме того, он напоминает, что этот уклон в сторону визуального есть своеобразное возвращение к мифологии технологически развитых культур [30]. Такой поворот интерпретируется в качестве новой когнитивной модели, идущей на смену лингвистической. В отказе от логоцентризма выражалось признание первенства визуального и пластического над литературным, заставляя искать алгоритм выражения смысла через пластический язык [20, с. 250].

Доминирующее положение зрения и слуха объяснялось рациоцентризмом западной культуры. Кризис этой культуры не только радикально изменил искусство, но и оказал влияние на инструменты восприятия человеком мира. Привычные визуальные схемы были расшатаны живописью модернизма, вплоть до «закрытия визуальности» [11], одновременно предпринималась попытка открыть зрителю внутреннее пространство, сделать его всевидящим. Но был очевиден утопизм этой идеи. Но модернизм позволил художникам посредством фрагментаризации картинного пространства подготовить глаз человека к эпохе «визуального поворота», требующей способности быстро схватывать информацию [24].

Так, визуальное восприятие сопрягается с интеллектом, то оно закономерно дополняется тактильным восприятием. Если классическое изобразительное искусство в ходе художественной коммуникации задействовало только зрение, то современное искусство пытается задействовать практически все чувства, имеющиеся у человека.

Так, в XX в. актуализируется проблема телесности (М. Мерло-Понти, Э. Гуссерлем) [6, с. 279; 16, с. 547]. М. Эпштейн отмечал, что зритель и слушатель имеют дело с проекциями вещей, тогда как человек осязающий - с самой вещью: касание максимально приближает человека к миру [26]. Кстати, тема хаптики - науки об осязании - достаточно активно дискутировалась в искусстве модернизма. Основатель футуризма Ф. Т. Маринетти в манифесте 1921 г. «Тактилизм» предлагал дополнять зрение осязанием. В 1920-е гг. хаптику практиковали и в Баухаузе. А само модернистское стремление к синтезу искусств, по сути, является стремлением к увеличению инструментов восприятия произведения искусства. Г. М. Маклюэн отмечает, что со времен Сезанна художники пытаются придать осязанию функцию нервной системы, объединяющей остальные чувства и создающей органическое единство [12, с. 27].

Искусство постмодернизма также активно использует элементы одного из примитивных способов восприятия - осязания, которое возникло еще в искусстве модернизма, но наиболее очевидно проявилось во второй половине XX в.

В ситуации виртуализации действительности искусство продолжает искать пути, ведущие к реальному. Одной из них и является осязание, следы хаптики находятся и в современных арт-практиках.

Возращение в восприятии к физическому телу вызвано неудовлетворенностью современной культурой, утратившей критерии оценок, представления об Абсолюте и т.п. Человек ищет определенности и подлинности в противовес культуре симулякров. В ощущении находится альтернатива зрению. Разные проявления акционизма – хэппенинги, перформансы – позволяют зрителю не просто стать частью произведения, но и пережить невозможные в реальной жизни ощущения. В современных видах искусства (объект, инсталляция, коллаж, монтаж, ассамбляж) расширяются границы искусства и возможности реципиента.

В антропологическом контексте художественные акции - это источники новых опытов реципиента: они оказывают серьезное влияние на чувственную сферу человека, которая трансформируется по мере того, как определенные изменения происходят в системе как визуального, так и тактильного восприятия.

Коллаж (монтаж), например, смешивая границы искусства и реальности, парадоксальным образом объединяет в себе множество реальностей, взятых из разных контекстов. Таким образом, попытки смыслового соединения его составляющих всегда не однозначны и создают ситуацию вариативности прочтения. Возникающая при восприятии искусства авангарда множественность интерпретаций расширяет представления человека как о внешнем, так и о внутреннем мире, подводит его к самым границам реального.

У. Эко уподобляет открытое произведение, в котором отсутствует привычный порядок, «эпистемологической метафоре», в свете которой возникают очертания предполагаемого образа нового мира.

С феноменологической точки зрения действие живописи состоит в том, что она дает видимое бытие тому, что обычное зрение полагает невидимым.

Современное искусство, в отличие от классического, не ставит перед собой задачи усовершенствовать человека посредством воздействия на него с позиций истины, добра и красоты. Оно ориентировано на другие цели - не столько воспитательные, сколько антропологически-конструкторские.

Эта ситуация характеризует некое новое состояние бытия человека: оно более эксцентрично, плюралистично в полиэкранной, виртуальной среде. Такой способ экранного повествования, как киномонтаж (монтаж), создает на экране впечатление единого пространства и времени, иллюзию сокращения и удлинения времени. С помощью монтажа также возможно создание психологических замедленных или ритмических ощущений, а значит, образности [18].

Так, наложение виртуальных компьютерных пространственных характеристик на художественное произведение позволяет зрителю в процессе его восприятия проводить манипуляции, схожие с компьютерными. А именно, взаимодействовать с объектами, «приближать» их, «проникать» внутрь, влиять на развитие ситуации и т.п. Важным компонентом таких интерактивных программ является также то, что пользователь имеет возможность в реальном времени «осваивать» изобразительно-пластическое пространство, «перемещаясь» в любом направлении, изменяя ракурс, ускоряя или замедляя время просмотра.

Повсеместное использование новых технологий, распространение постмодернистских тенденций порождают и новую эстетическую парадигму. Это привело к наложению технических способов организации пространства-времени на перцептивные способности зрителя. Так, постмодернистское смещение пространственных и временных компонентов приводит к практике совмещения в пределах одного произведения различных пространственно-временных пластов. Сегодня зритель уже приучен к нелинейности повествования, к резкому, стыковому изменению экранного хронотопа, что также монтажно он может проявляться в произведениях искусства и современных арт-практиках.

Такое творческое освоение современных информационных технологий закономерно вызывает процессы интеграции. Сегодня можно говорить о взаимодействии компьютерных игр, кинофильмов и пластических искусств.

Возможности современной съемочной техники и компьютерные технологии создают новое реалистическое, или же откровенно фантастическое, виртуальное пространство.

Еще одной составляющей механизма кодирования информации в современных произведениях искусства и дизайна является ее скорость, которая также наиболее эффективно достигается при помощи монтирования визуальных элементов послания. Так, К. З. Акопян, проводя анализ состояния современной культуры, выделяет следующие ее тенденции: широкую экспансию визуальных форм и жанров; распространение граничащих с пределом сенсорных возможностей человека режимов восприятия; дорефлективный, подсознательный характер воздействия образов на реципиента, повышение скорости их «считывания»; «срастание» общественного сознания со средствами массовой коммуникации [2, с. 119].

В художественной практике компьютерные технологии позволяют существенно расширить «физические и интеллектуальные» возможности художника, обеспечить его «высокоскоростным визуальным мышлением» [2, с. 99].

Искусство на протяжении всего XX в. демонстрировало отказ от устоявшейся системы образов и от классического типа визуальности.

Рассмотрение различных механизмов в искусстве разных исторических периодов показало изменение визуальных моделей и форм репрезентаций действительности в искусстве.

В постмодернизме как новой стратегии культуры новыми задачами искусства становятся трансгрессия и нарушение, разрушение привычных смыслов.

Из хаоса разрушенной культуры искусство намеревалось создать новые образные системы, адекватные не только современности, но и тому новому миру и новому человеку, особое место в которых занимает монтаж. Характерными особенностями визуальности XX в. являются суверенность, динамичность, всеохватность, синтетичность, скорость, абсолютность. Сопутствующими ей являются такие рецептивные свойства, отвечающие также монтажному видению, как неоднородность, смысловое объединение, полисенсорность, алгоритмичность, информативность.

#### Список литературы

1. Адорно Т. Кризис видимости // Эстетическая теория / пер. с нем. А. В. Дранова. М.: Республика, 2001. С. 149-155.
2. Акопян К. З., Захаров А. В., Кагарлицкая С. Я. Массовая культура. М.: Инфра-М, 2004. 304 с.
3. Бобринская Е. А. Новое зрение // Бобринская Е. А. Русский авангард: границы искусства. М., 2006. С. 227-289.
4. Вирильо П. Машина зрения. М.: Наука, 2005. 144 с.
5. Горных А. А. Прямая перспектива как историческая форма // Новое литературное обозрение. М., 2006. С. 38-50.
6. Гуссерль Э. Избранные работы / сост. В. А. Куренной. М.: Изд. дом «Территория будущего», 2005. 464 с.
7. Даниэль С. М. Картина классической эпохи. Л.: Искусство, 1986. 199 с.
8. Дульнев Г. Н. От Ньютона и термодинамики к биоэнергоинформатике // Сознание и физическая реальность. 1996. Т. 1. № 1-2. С. 93-97.
9. Зернов В. Гельмгольц: биографический очерк. М.: Государственное издательство, 1925. 105 с.
10. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / пер. с англ. М.: Художественный журнал, 2003. 320 с.
11. Курбановский А. А. Незапный мрак. СПб.: АРС, 2007. 320 с.
12. Маклюэн Г. М. Понимание медиа: внешние расширения человека / пер. с англ. В. Николаева; закл. ст. М. Вавилова. М. - Жуковский: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2003. 464 с.
13. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. 347 с.
14. Марр Д. Зрение. Информационный подход к изучению представления и обработки зрительных образов / пер. с англ. М.: Радио и связь, 1987. 400 с.
15. Матюшин М. Манифест «Не искусство, а жизнь» // Жизнь искусства. 1923. № 20. С. 15-16.
16. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / пер. с франц.; под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. М.: Ювента; Наука, 1999. 608 с.
17. Мигунов А. С., Ерохин С. В. Алгоритмическая эстетика. СПб.: Алетейя, 2010. 280 с.
18. Познин В. Ф. Выразительные средства экранных искусств: эстетический и технологический аспекты: автореф. дисс. ... докт. искусствоведения. СПб., 2009. 40 с.
19. Прибрам К. Языки мозга. Экспериментальные парадоксы и принципы нейропсихологии. М.: Прогресс, 1975. 450 с.
20. Родькин П. Е. Футуризм и современное визуальное искусство. М.: Совпадение, 2006. 256 с.
21. Усманова А. Р. Между искусствоведением и социологией: о предмете и методе «визуальных исследований» // Визуальные аспекты культуры - 2006. Ижевск: Удмуртский государственный университет, 2006. С. 10-20.
22. Филонов П. Н. Дневники. СПб.: Азбука, 2006. 232 с.
23. Форсайт Д. А., Понс Ж. Компьютерное зрение: современный подход / пер. с англ. М.: Издательский дом «Вильямс», 2004. 928 с.
24. Чистякова М. Г. Современное искусство как культурно-антропологический феномен: автореф. дисс. ... докт. филос. наук. Тюмень, 2012. 42 с.
25. Шапиро Л., Стокман Дж. Компьютерное зрение (*Computer Vision*). М.: Бином; Лаборатория знаний, 2006. 763 с.
26. Эпштейн М. Н. Философия тела. Тульчинский Г. Л. Тело свободы. СПб.: Алетейя, 2006. С. 16-38.
27. Foster H. *Compulsive Beauty*. Cambridge – Mass. – L.: The MIT Press, 1997. 136 p.
28. Fried M. *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago – L.: The University of Chicago Press, 1998. 268 p.
29. Mirzoeff N. *What Is Visual Culture // Visual Culture Reader / ed. by N. Mirzoeff*. L. – N. Y.: Routledge, 1998. 102 p.
30. Mitchell W. J. T. *Interdisciplinarity and Visual Culture // Art Bulletin*. 1995. Vol. 76. № 4. P. 540-544.
31. Müller J. *Handbuch der Physiologie des Menschen für Vorlesung*. Coblenz: Hölscher, 1850. 334 S.

#### MECHANISM OF VISUAL INFORMATION ENCODING IN WORKS OF ARTISTIC CULTURE

**Marina Yur'evna Kuz'mina**

*Department of Culture Theory and History*

*Trans-Baikal State Classical-Pedagogical University named after N. G. Chernyshevskii*

*marinabaksh1@rambler.ru*

The author considers the historical variability of the visuality mechanisms of reality representation in artistic culture, describes the historical types of visuality in art, conducts the culturological analysis of visual transformations character in the artistic picture of the world of modernism and postmodernism, tells that the visual turn, reflected in the texts of artistic culture in the second half of the XX<sup>th</sup> century, finds correspondence to the phenomenon of arrangement as the property of the second modeling system; and reveals the features typical of new visual thinking.

*Key words and phrases:* visual turn; arrangement way of seeing; fragmentation of pictorial space; type of visuality; picture of the world; visual model; machine vision; arrangement.