

ЗНАКОВА ТЕКСТУРА ЕКРАННОГО МИСТЕЦТВА

У статті осмислюється феномен екранної культури як культурологічного явища, що виокремлює свою систему напрацьованих і структурованих площин, досліджуються вже апробовані методологічні засади цього явища, порівнюється "екранне мистецтво" з іншими формами мистецтв, оцінюються якості "екранної продукції". У зв'язку з цим відслідковується закономірність "стосунків" екранного простору з мовою предметних форм, що сприятиме активізації соціальних дій.

Ключові слова: знак, простір, екран, мистецтво, філософія, мас-медіа, форма, реальність.

Скорик Адріана Ярославівна, кандидат искусствоведения, докторант Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского

Знаковая текстура экранного искусства

В статье осмысливается феномен экранной культуры как культурологического явления, выделяющего свою систему наработанных и структурированных плоскостей, исследуются уже апробированные методологические основы этого явления, сравнивается "экранное искусство" с другими формами искусств, оцениваются качества "экранной продукции". В связи с этим прослеживается закономерность "отношений" экранного пространства с языком предметных форм, что будет способствовать активизации социальных действий.

Ключевые слова: знак, пространство, экран, искусство, философия, масс-медиа, форма, реальность.

Skoryk Adriana, PhD in Arts, doctoral student, Tchaikovsky Ukrainian national music academy

Sign texture of screen art

Symbolic screen product is aimed at the analysis of consciousness. The set of existential components of this process leads to make this appointment values, to distinguish the facts of identity under which the unique nature of man comes. Peculiar way to search through hidden sensual intuitive phenomenon becomes permeable for knowledge, and sometimes revealing inner peace. The sign of screen space art, its texture, is a borderland between the real and the unthinkable, a prerequisite for future implementations, the characteristic feature of the principles of human existence. Their reality and realism push for action, language features, in short, of configuration model with the presence of a primary language and the visual embodiment of reflection. This metaphorical image correlation rules defined meaning forms. Mirror images of screen art is seductive, they represent the possibility of another world, the potentiality of human strength, release one of the hallmarks of contemporary culture that is designated strategic and screen art – a tendency to mock images.

The screen with the philosophical inclinations of speech acts and text experience, thinking, cultural and artistic experience. Its objective form of social and cultural experiences, as opposed to the classic screen, creates not a discrete entity, but reflects the imaginative world. Postmodern currents made it clear a new typology of artistic thinking from multiple semantic effects of being in the world. Eclectic mix of random mosaic screen makes our everyday life somewhere far away from traditionalism. Predetermined elements of culture that are not connected with the integrity and the number of common and can not be combined. This separation prevents a certain direction, but offers intercultural dialogue. These movements correspond to the modern trend of postmodernism, where the unpredictability of storylines leading performance anywhere. An alternative to the traditional situational pass through consciousness and awareness of the viewer. After all, the mere reproduction of such products is unconventional. So the whole "complex" is created and distributed through listener-viewer. Symbolization of culture in postmodern contexts is made of metaphorical signs of this action created in a global intertext, and the most importantly it promotes postmodern.

Defining the world as a unity of symbolic systems combined activities of languages, R. Barthes did not realize that "thinking and productive language" as only a temporary structuralism activities. F. Sollers in "Drama" is a replacement for the traditional process of reading "newness novel" – storyline replacement literary text on juggling pronouns... Just play screen commune forms of identity rests on the executioner style intrigue. "Simulacrum", so imitated nature of the character is building a screen culture. Spectator recipient is covered by a causal interest in his intuition as the agent novelty as an emotional stimulus, enjoying the unknown. A follower of Z. Freud and D. Jung emphasized the "continued innovation supports the understanding of emotions (e.g., interest) and inhibits emotions that lower saturation stimulation (joy, shame). This principle makes it possible to experience periods of agitation in connection with objects that have properties quite complex, new or uncertain ". Screen Arts is the opposite of the prevailing forms where culturally-artistic contexts transmitted through vision. According to Freud, the essence of the whole organic is the repetition of retroreviving, the discovery of the well-known.

Satisfaction serial characters and skepticism forgiving viewer distinguish, therefore, the art form of screen product as code symbols on the screen, combined with a highly conscious human intelligence. Structural character screen becomes overbearing, manipulative, communicative and representative form of on-screen product. Representing Reality discards moment anonymity inherent in a silver screen. Value is expressed outside screen product. Culturological screen product is connected with chain of codes, "each chain being captured fragments of chains, from which it produces surplus value, the code orchid extract the configuration of the axis. This is the phenomenon of surplus value code".

On-screen display of psychoanalysis focuses semantic advantages of value orientations of human life, as well as the contrast shows antipsychoanalysis. Modern screen "strained" commitment to the vital principles of human virtues. Impersonality as a video reflection on the ideals of post-industrial society is losing cognitive interest: everyday practices of human moral lose their meaningfulness.

Keywords: sign, space, screen, art, philosophy, media, form, reality.

Поняття "знаковості екрану" представляє Ф. де Соссюр, визначивши її неділимою, як єдність аркушу паперу та виокремивши семіологію про єдність знаків і значень мови комунікації екранного продукту; Р. Якобсон підкреслював специфіку творчих манер екрану як кінематографічного способу "заворожування" глядача; різноманітність появи форм екранної продукції закладена у сутності їхніх кодів, розмірковування про які лягли в основу наукових досліджень У.Еко, Р.Карнапа, Г.Морріса; Ю.Лотман вбачав просторову уявність як основу змістовної наповненості кодів; Е.Кассіер вбачав міфологічне у трактуванні кодів "екранної культури"; Р.Барт представляє знаки-функції як відображення соціокультурних напрямків життя. Рефлексіями у житті "екранної культури" займалися також П. А. Флоренський, Ф. Соссюр, З. Фрейд, Н. А. Ладовський, Г. Вельфін, Х. Борхес, Г. Чміль, С. Квіт та інші.

Мета статті – дослідити значення символів екранної культури, їхнього місця в соціумі; представити екранні символи в комунікативному спрямуванні інформаційного навантаження; дослідити схему інтерпретації практичних знаків екранної культури.

Аксіоматика телебачення, зі своєю наповненістю духовної форми і внутрішньої напруги, здатністю охоплювати аспекти просторового, сформувала образ і тип Людини телебачення, Людини телематичної. Символи кінообразів формують її готовність до сприйняття стилю екранного продукту: дієвості, міцності, надійності, чуттєвості, уявності, просторовості, індивідуальності. Ці основи загальних орієнтацій складають певну форму екранного мистецтва відповідно до специфіки символічності смислового ряду телевізійної культури.

Телекомунікації в художньо-культурологічному напрямку знайшли способи поєднання мистецьких цінностей з індивідуальними. Класичний портрет людини епохи Відродження не відзначений зразковим індивідуалізмом: Е. Кассіер виокремив гіпотезу впорядкування індивідуального за допомогою загального, але не підпорядкування йому. Пошук людини "Відродження" з її чуттєвістю, натуралізмом, індивідуалізмом зазнали краху, адже устремління всього Відродження не можна виокремити з одного принципу [13, 79]. А тому телематичність (екранність) особи знаходиться у взаємозалежності від епохи екранних мистецтв, а вони від неї. Цей фактор є впливаючим на образність, її виразність, формулювання її. Суспільне ціле переростає в культурне ціле, що осмислює сучасну епоху інформаційного соціуму, притому продукуючи нові образи у цьому ж суспільстві. Мистецтво інформаційного суспільства активно обмінюється значеннями, реакція синтезу множиться на структуру тих значень, що склалися з сучасного мистецтва, екранних різноманітностей, світу умовностей.

"Життя" екрану є реальністю відтворення життя суспільства і кожного з нас. Подібність структури прикрита лише в "масках" і "ролях", що нам їх несе життя зі своїм певним змістом. Ці символи створені довкола особистості телеекрану, яка відтворює ту культуру, типом якої є її символ.

Філософсько-емпірична сутність людини шукає ті постулати, що визначають їхню присутність у ній. Мистецьким дзеркалом культури став екран, якщо погодитися на занурення у мистецтво і культуру нашого екранного героя. Конструктивна складова такої особи "ліпить" себе, уподібнюючи матеріал конструкції до мистецько-культурологічних засобів, що їй відомі. Чи ж справедливими будуть тут звинувачення у бездуховності сучасника?...

Неоднозначність антропологічної філософії за суттю її природи, особливості розуміння диктують суспільству необхідність "наблизитися не до епічно описової, а до драматичної манери розповіді, оскільки тут перед нами не мирний розвиток понять чи теорій і не зіткнення сил, які борються. Ця філософія стосується не тільки теоретичних проблем, навіть найширших – тут уся людська доля у напруженому чеканні останнього суду" [13, 452]. Автор зацікавлений найперше появою нових засобів мислення, що є символом пізнання людини, її настановчим азимутом: філософський "стовп" людини повинен дати розуміння органічності її значеннєвих понять мови, міфу, релігії, по-філософськи синтезувати їх.

Знакова символіка екранного продукту спрямована на аналіз свідомості. Сукупність екзистенційних складників цього процесу спонукає зробити цю зустріч ціннісною, виокремити факти ідентичності, за якою неповторна сутність Людини. Тут доречно апелювати до філософських інтерпретацій А. Бергсона про інтуїтивність, що ловить реальність індивідуальністю її змісту і наповненості [6, 175]. Своєрідний засіб шукати приховане завдяки чуттєвій інтуїтивності стає проникним явищем для пізнання, а подекуди і виявлення внутрішнього світу.

Пізнавальна результативність екранного продукту відкриває знання про довкілля та світовий соціум, заявляючи про свою суть не лише у рутинній буденності, а як реалістичний мистецтвотворчий напрямок. Пізнаючи в цій царині себе саму, людина наповнює змістом екранну сутність: адже там те ж життєве наповнення. Реальність як буття в TV ототожнено узалежненням як константою тяжіння до TV. Ідеальне ж, за А. Бергсоном, не є витокom особистості, тривалим внутрішнім світом: дія як початок життя – ось що стає його силою. Переклавши цей філософський постулат у трактування "екран – людина – TV" зустрінемо спіраль складного процесу, в якому шукатимемо істинності чи то у бутті, чи то існуванні світу з його суттю і змістом. Але їхній нерозривний зв'язок є абсолютним існуванням предмету [17, 324]. Тимчасовість, за Ж.-П. Сартром, не має кінця чи початку, а її лінія нанизує необмежений потік відлікових точок, а вони висловлюють напрямок та конечність існування Людини.

Людина і телебачення, екран, комунікативний напрямок екрану виглядає не тільки активною, але й актуалізуючою вибір. На це наштовхують сформовані соціумом досвід і якісні запити. Нагода вибору є підставою для трансформації поведінки, поціновування цінностей, знання... Цей приклад є проявом індивідуалізму в життєвості світу. Такий прояв схеми виокремив окремий ланцюг "екран – глядач" плюс досвід "Іншого – Чужого". Ж. Дельоз наголошує на самозміні особи, що робить вибір у взаємостосунках екран [Чужий] і Свій: з'являється перевага для "свого" з наслідковим ефектом самозміни особи [9, 432; 10, 225-240].

Здатність людини до самооцінки веде до самозміни особи, універсальності у прояві індивідуального. Нормативність обґрунтувань дозволяє їй не лише утвердитися, а способом актуалізації індивідуальності виокремити "два види легітимації. Безпосередня, яка є способом актуалізації індивідуальності людини у повсякденному життєвому світі і, як правило, без раціональної рефлексії, і раціоналізована, яка обумовлена раціональними дискурсами" [5, 138].

Культура телевізійного бачення, як і екранне мистецтво, своєю складовою вважає загальновираження принципів утворення мистецьких вартостей. Обрамлена межею реалізації творчого задуму, конкретикою дійства, універсальністю, мисленневою образністю "Я" і феноменальністю присутності телекомунікації у культурі заявили про модус людського буття, культури у її проявах само спрямованості, але й незавершеної потенційності. Екран як дзеркало є сутнісною виражальною ознакою формотворення і образу творення. Присутність елементів гри, мисленневий образ людини складають життєву реальність, що стає віддзеркаленням екранної реальності. А вже вона вимальовує (за А. Бартом) той екранний продукт, що несе певні функціональні чинники з естетичною та виражальною категорією [2, 56].

Різноманітність міри і вираження цей образ демонструє ймовірністю пошуку свого стану. Формотворення тут реального та ідеального, що супроводжене стихійною процесуальністю демонструє ланцюгову реакцію гри, виражальних ликів особи. І тільки справжній вираз говорить образом з того боку екрану. Але справжній вираз може приховувати те, що проявляє. Пізнаючи образ намагаємося його досягнути. Це дійство можна вважати онтологічною основою мистецького процесу. Особливо, якщо йдеться про екранний продукт: такі перспективи потенціальні можливістю реалізації мистецьких форм.

Знаковий простір екранного мистецтва, його текстура є пограниччям між реальним і немислимим, передумовою майбутніх реалізацій, характеристичною ознакою засад людського існування...

Їх реальність і реалістичність штовхає до дії, мовних характеристик, словом, певна конфігуративність моделі з первинною присутністю мовно-зорового втілення віддзеркалення. Ця метафоричність образів визначається правилами співвідношення означаючих форм. Ж. Лакан характеризує: "суб'єкт є те, що одне означуване показує іншому означуваному" [15, 105].

Дзеркальні образи екранного мистецтва спокусливі: вони представляють можливості іншого світу, потенційність людської сили, виділяють одну з ознак сучасної культури, що стратегічно означена і для екранного мистецтва – схильність до симулятивних образів.

Не позбавлений стратегій видимості, екранний комунікативний продукт не обмежує глибин виміру гри, не робить її формальною.

Екран з філософськими і мовленневими задатками виступає текстом досвіду, мислення, культурологічно-мистецького досвіду. Його форма об'єктивності соціального і культурного досвіду, на відміну від класичного екрану, створює не дискретні утворення, а віддзеркалює образний світ. Постмодерністські течії унаочнили нову типологію мистецького мислення з множинними ефектами смис-

лового буття світу. Еклектика мозаїчності випадкового поєднання робить екран нашої повсякденності подекуди віддаленим від традиційності. Наперед задані культурною елементи, що не сполучені з цілісністю і кількістю спільного, так і не поєднуються. Це унеможлиблює виокремлення певного напрямку, але пропонує міжкультурну діалогічність. Такі порухи відповідають віянням сучасного постмодерну, де непередбачуваність розвитку сюжетних ліній веде дійство будь-куди. Альтернативна до традиційної ситуативність проходить крізь свідомість і усвідомлення глядача. Зрештою, вже саме репродукування такої продукції є нетрадиційним. Тому весь "комплекс" твориться і розповсюджується слухачем-глядачем. Символізація культури у контекстах постмодернізму випрацьовує метафоричність знаків цього дійства, створює глобальний інтертекст, а головне – сприяє поширенню постмодерну. Така соціальна диференціація, відхил від академічних постулатів, вседозволеність образності сприяють швидким реакціям в аналізі й узагальненнях комунікативного продукту. Зміни технічних пріоритетів, жанрові синтети ускладнили соціокультурні дослідження. Змішання стилістики, жанрової політики, пізнання різноманітності форм творчості ускладнили прискіпливість у пізнанні культурологічно-мистецьких віянь останнього століття.

Визначаючи світ як єдність символічних систем, поєднаних діяльністю мови, Р. Барт [3, 126] не уявляв цю "мислячу і творящу мову" як лише тимчасову структуралістську діяльність. Ф. Соллерс у "Драмі" представляє заміну традиційного процесу читання на "новизну роману" – сюжетну лінію заміни літературного тексту на жонглювання займенниками... Так само гра форм своєрідності екранного комунікату тримається на стилістиці інтриги. "Симулякр", що так зімітував природу персонажу, зарухався, вибудовуючи екранну культуру. Глядач-реципієнт, охоплений причинним інтересом до його споглядання, – новизна як збудник емоційного стимулу, насолода непізнаним. Послідовник З. Фрейда К. Юнг наголошував, що "продовжувана новизна підтримує усвідомлення в емоції (наприклад, інтерес) і гальмує емоції, які знижують насиченість стимуляції (радість, сором). Цей принцип дає можливість переживати періоди збудження у зв'язку з об'єктами, які мають властивості досить складних, нових чи невизначених" [21, 88]. Екранне мистецтво і є протилежністю пануючих форм, де культурологічно-мистецькі контексти транслуються посередництвом бачення. За З. Фрейдом [20, 305], суттю всього органічного є повторення, ретровідновлення, відкриття добре відомого [7, 159]. Задоволення серіальними персонажами і скепсис вибачливого глядача виокремлюють, отже, мистецьку форму екранного продукту як коду символів на екрані у поєднанні з високо свідомим людським інтелектом. Структурність екранних символів стає владною, маніпулюючою, репрезентативною формою комунікативно-екранного продукту. Репрезентуюча реальність відкидає момент анонімності, такий властивий кіноекрану. Значення невичерпувані, висловлені межами екранного продукту. Культурологічний екранний продукт пов'язаний ланцюговими кодами: "кожен ланцюг захоплює в полон фрагменти інших ланцюгів, з яких вона видобуває додаткову вартість, як код орхідеї витягує свою конфігурацію з осі. Таким є явище додаткової вартості коду" [11, 21–22].

Екранне відображення психоаналізу орієнтує смислові переваги ціннісних орієнтацій людського життя, а також на противагу їм демонструє антипсихоаналіз: адже на екрані добро можна замінити тероризмом, мистецтво – утилізаційними залишками продукту... Сучасний постмодерністичний екран "змалів" на відданість життєвим принципам людських чеснот. Безособовість як відео рефлексія щодо ідеалів постіндустріального суспільства втрачає пізнавальний інтерес: життєві практики втрачають моральну і людську осмисленість.

Двозначну мову культурологічно-екранного коду перенесено у загально-означаючий контекст, де кадр іноді виходить за фабулу слухати "говорящего и демонстрирующего". П. Бергер і Т. Лукман підтвердили це у праці "Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания" [5, 385]. Але для того і є мозаїка, щоб народжувати нову смислову теорію, що використовує постмодернізм як ознаку сучасної культурної ситуації. Контекстність власного творіння, авторська індивідуальність – це форма, у якій вміщується цілий світ. Умберто Еко вважав, що "усякий справжній мистецький твір містить у собі цілий світ, світ являється в конкретній формі, й конкретна форма являє цілий світ. У кожному слові поета, кожному творінні його уяви – всі людські долі, всі надії, сподівання, скорботи, радощі, вся велич і ницість людини, вся драма суцього, з її жалем і печаллю, сподіваннями у невпинному становленні" [23, 78].

Екранний сучасний продукт постійно гіперболізує сутність соціальних, суспільних процесів. Прагнення новизни у невпинному русі, естетична опозиція висвітлює суть постмодернізму з його свободою творчості, що розширює можливості. Технологія виробництва продукту вводить варіативність, нагоду можливості проникнути в передачу смислів цього комунікативного органу.

Зацікавленість В. Кандинського у 1920 році програмою наукового дослідження, яку він сам же запропонував, торкалася фізичного, фізіологічного та психологічного впливу, що спричиняється

елементами незображувальної мовленнєвості в мистецтвах просторового напрямку. Видаючись недовідомою його однодумцям, ця теорія застала вченого звернути свою увагу до зорового сприйняття і його психофізіологічних закономірностей [14, 347–348]. Поняття візуальної мови в культурі сприймається як засіб осмислення мистецтва. Так, наприклад, Вельфін порівнював форми сприйняття з нормами орфографії, граматики, синтаксису [8, 234]. П. Флоренський висловлював ідею зорових і рухомих образів при сприйнятті культурологічних і мистецьких зразків [19, 95].

Досеміотичний період досягнув грані розуміння з митцями щодо мови просторовості. Специфіка зорового сприйняття просторових носіїв інформації створили багаторівневу структури: понятійності, емоційності, реакції. Форми їх сприйняття залежать від культурного осмислення. А воно змінне залежно від ситуативності часу і доби і відмінне щодо виду мистецтва.

Візуальним видам мистецтва, як і будь-яким іншим, властива та виразність засобів, що укладаються в рамки світосприйняття і можуть застосовуватися в мистецтві і культурології загалом. Цей культурологічний інтерес зацікавив дослідників і інших гуманітарних дисциплін, і культурологів. Е. Дюркгейм підкреслював: "дослідження семантики предметного світу, пов'язане з аналізом смислів просторових відносин у різних культурах, які проводились структуралістами, етнографами, істориками культури, відзначали ту особливість, що ці відносини у колективній свідомості завжди наповнюються соціальними смислами й вибудовуються в просторову картину світу як проекцію соціальних відносин" [12, 212-235]. Е. Кассіер [13, 85-87] наголошував на зв'язку символіки простору в міфологічних трактуваннях побаченого. О. Шпенглер підкреслював, що мова форм кожної культури наповнена просторовими символами, які задають силу створюваного образу. Осмислення просторових площин в координатах світу виокремлюється в певну мову для кожного мистецтва. Але ця мова не зовсім звична, адже рефлексії руху передбачають "читання" зором, оком. Відсутність предметності обмежує цей процес з одного боку, а з другого – інтерпретує просторові форми. Р. Барт виводить свою субстанцію виразів знаків-функцій, які є відображенням феномену суспільного й культурного життя: "функція плаща у тому, щоб захищати нас від дощу, але ця функція невіддільна від знаку, який вказує на певну погоду".

Екранний продукт, як приклад знакових систем в культурі, концептуалізується моделюючою системою, суть і позицію якої висловив Ю. Лотман: "Предметом семіотики є будь-який об'єкт, що може бути описаний засобами лінгвістики" [16, 365]. Предметом семіотики культури розглянемо знакові системи. Досвід структурної лінгвістики спричинений до умовної класифікаційної системи, яким є і продукт екранного мистецтва. Наприклад, тартуські семіотичні школи виокремили просторові структури в специфічний текст, згідно з яким виокремлюється особлива мова і відносини [4, с. 189-193], а Ю. Лотман просторові уявлення вклав у "семіотику простору". Просторові уявлення стали означуваними мовними текстами. Взаємодоповнення кодів елементів, що належить альтернативі вербальної мови, має властивості для характеристики образу просторових відносин – умовних знаків. Нелінгвістичні знаки, що розгляне ні за допомогою трихотомії є ключем до пізнання нелінгвістичних знаків. Інтерпретація практичності знаків, наприклад, вказує на призначення функцій предметів, отожднивши їх з їх значеннями. Пізнавши таку "знаковість" У. Еко виокремлює злиття предмету і знаку, пройшовши етап протиставлення. Наступна заувага вченого У. Еко розглядає знак як тектонічні відносини в конструкції і як предметність функціональності певного предмету, а також можливість міжособистісних стосунків у соціумі. Отже, різноманітність появи форм екранної продукції вимагає різних кодів. Виокремленням цих понять окрім У. Еко займалися Р. Карнап і Г. Морріс.

Приклад творчості О. Довженка у кіно ілюструє фотографіями, де виокремилися повідомлення і зображення у фактичному навантаженні їх змістом. Взагалі ж метафоричність мови О. Довженка в кінематографічному розумінні з його подібностями, суміжностями є демонстрацією надмірності, що магнетично-чарівно заворожує глядача. Р. Якобсон [22, 139] підкреслював цю рису митця як специфічно творчу манеру.

Екранна аналітика розриває смислову значевість, якою наповнені форми предметів і тіл. Їхні знакові засоби "випрацювані психологами і застосовані до аналізу реакцій суб'єктів на форми різних просторових об'єктів" [1, 295].

Дослідження культурологів та інших мистецтвознавчих дослідників можна об'єднати компактністю комплексності. Ф. де Соссюр поняття "знаковості" екранних "життів" визначає невідомою єдністю тієї, що визначається як означувальна сторона паперового аркуша, що невідомий з двох його сторін [18, 99]. Семіологія вченого наголошує про єдність знаків і значень "мови" комунікативного екранного продукту. У цьому варіанті маємо аналог вербальної мови в певному умовному коді з варіантами різношаровості цих кодів. Вичленування "симем" і "морфем" з диференціалізацією утворює, за У. Еко, наступний рівень семіологічного аналізу [25, 682–692]. Отже, просторовість форм екранно-

го продукту досліджує реальність механізмів опору екранного зображувального матеріалу. "Системі дискретних одиниць вербальної мови в просторових кодах протистоїть тенденція використовувати неперервні шкали з поступовими переходами між означаючими елементами, яким відповідають і неперервні переходи їх значень" [24, с. 135-136].

Архітектонічний код екранного продукту обтяжений прямолінійним переносом на неї лінгвістичних понять. Це підтверджує існування комунікативного напрямку і функцій комунікації у середовищі екрану, що окреслений предметною просторовістю. Вона ж наповнена і розповсюджує певну інформацію. Простір інформації наповнюється змістовим і смисловим контекстом. Зображальна художність екранного продукту, разом з мовою культури, означає їх приналежність до мистецтва.

Знакові системи екранної просторовості залишаються невивченими і недослідженими попри свою популярність. Знакова система вимагає дослідження кожного символу, врахування предметних особливостей. Невербальне мистецтво екрана дає можливості для чіткої реалізації просторових форм. "Випрацювання" екранного простору і його просторових кодів занурене у глибини певного теоретичного рівня, особливих понять просторового каналу інформації. Середовище екрану тяжіє пізнавально-оцінювальними функціями предметних форм, аспекти аналізу виокремлені культурологічним спрямуванням.

Культура міжкультурних відносин допомагає впровадженню екранного мистецтва в систему, що передбачає наявність у них відповідних інформаційних технологій. Міра життєвого поля, код людського типажу впливають на змістовне наповнення самих кодів, а також наповнення їх диференціальностями. Культурологічні дослідження підтверджують самотність означень мови екранного продукту, що носить предметність форм і просторових навантажень.

Цікавою тут видається і поняття практичного застосування у "буднях" соціуму. Узагальнення розмірковувань наштовхується на певну розмежованість аспектів кодів простору: різний інтелектуально-освітній рівень, адресність соціуму на загал... Рівні сигнального, знакового чи символічного сприйняття створюють їх різні рівні функціонування. Але важливо, що такі осмислення здатні до конкретного розгляду положень, що стають "темою" інформаційності зі своїми засобами розповсюдження цієї інформації.

Висновки. Екранна просторовість осмислює свою феноменальність посередництвом випрацюваних в культурології засобів пізнання просторових площин структурізацією цих площин, концептуалізації моделі апробованих методологій. Ці засади здатні формувати стосунки екранного простору з мовою предметних форм, що в свою чергу виховує спонукальні дієства в соціумі. Значення та символи, що їх наповнюють, семіотизують простори взаємостосунків з людьми. Розуміння "передавати" за допомогою екранних символів укладається в комунікативні спрямування і завдання екранних інформаційних носіїв. В цьому сенсі культурологічні вирази посередництвом екрану набувають певного змісту і мають власні виражальні засоби у порівнянні з іншими формами мистецтва. Мистецький феномен тут відслідковується, найперше, екранними виразностями щодо самого мистецтва і є значно спрощеним за повсякденно-побутовими інформаційними потоками. Інсталяція дозволяє пом'якшити цю "несуттєвість", спростити розрізненість між "оригінальним" і "неоригінальним" продуктом. Засоби виструктуризувалися з самоцільними напрямками і правилами гри, що продиктовані творцями гри. Кошторисність цих проектних втілень визначає рівень затребуваності та популярності: гроші вирішують все. Ефектними засобами впливу на мистецтво стають мистецькі технології дорого вартісного "покрою". Тому ефективність мистецьких технологій не мала б бути сумнівною у своїх якісних властивостях.

Когнітивна епоха стала демонстративно показовою у віртуальних реальностях, вона ж здатна чинити вплив на актуальну реальність. Референція змінила свої співвідношення на користь актуальної реальності, що зумовлено постмодерністськими напрямками нової епохи.

Література

1. Артемьева Е. Ю. Психология субъективной семантики / Е. Ю. Артемьева. – М., 1980. – 394 с.
2. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М., 1994. – 412 с.
3. Барт Р. Основы семиологии / Р. Барт // Структурализм : "за" и "против". – М., 1975. – С. 114–163.
4. Батай Ж. Поза межами / Ж. Батай // Левчук Л. Західноєвропейська естетика ХХ століття : навч. посібник. – К., 1997. – С. 189–193.
5. Бергер П. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания / П. Бергер, Т. Лукман. – М., 1995. – 424 с.
6. Бергсон А. Материя и память / А. Бергсон // Собрание сочинений : [в 4 томах]. – М., 1992. – Т. 1. – С. 160–301.
7. Борхес Х. Л. Оправдание вечности / Х. Л. Борхес ; [предисловие и коммент. Б. В. Дубина]. – М., 1994. – 346 с.

8. Вельфин Г. Основные понятия истории искусств. Проблемы эволюции стиля в новом искусстве / Г. Вельфин. – СПб., 1994. – 268 с.
9. Делез Ж. Логика смысла / Ж. Делез // Делез Ж. Логика смысла, Фуко М. *Theatrum philosophicum*. – Екатеринбург, 1998. – 480 с.
10. Делез Ж. Платон и симулякры / Ж. Делез // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. – Томск : Володей, 1998. – С. 225–240.
11. Дельоз Ж. Капіталізм і шизофренія. Анти-Едип / Ж. Дельоз, Ф. Гваттари. – К., 1996. – С. 21–22.
12. Дюркгейм Э. Социология и теория познания / Э. Дюркгейм // Хрестоматия по истории психологии. – М., 1980. – С. 212–235.
13. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке / Э. Кассирер. – М., 1998. – 784 с.
14. Ладовский Н. А. Мастера советской архитектуры об архитектуре / Н. А. Ладовский. – М., 1975. – Т. 1. – С. 347–348.
15. Лакан Ж. Семинары. Кн. 2 : Я в теории Фрейда и в технике психоанализа (1954/55) / Ж. Лакан. – М. : ИТДГК "Гнозис", 1998. – 520 с.
16. Лотман Ю. Избранные статьи : [в 3 томах] / Ю. Лотман. – Таллин, 1992. – Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. – 464 с.
17. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто / Жан-Поль Сартр. – М., 2000. – 388 с.
18. Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию / Ф. де Соссюр. – М., 1977. – 419 с.
19. Флоренский П. А. У водорозделов мислей / П. А. Флоренский. – Новосибирск, 1991. – 312 с.
20. Фрейд З. Психоаналитические этюды / З. Фрейд. – Минск, 1991. – 384 с.
21. Юнг К.-Г. Архетип и символ / К.-Г. Юнг. – М., 1991. – 297 с.
22. Якобсон Р. Два типа афазии / Р. Якобсон // Теория метафоры. – К., 1990. – 244 с.
23. Эко У. Имя розы / Умберто Эко. – М., 1989. – 496 с.
24. Eco U. Einführung in die Semiotic / Eco U. – München, 1972. – S. 216.
25. Eco U. Komponentanalyse des Beichen S [Saule] / Umberto Eco // Werk. – № 10. – 1971. – P. 682–692, 701–704.

References

1. Artemyev E.Y. Psychology of subjectic semantics / E.Y. Artemyev. – М., 1980. – 394 p.
2. Bart R. Favourites work: Semiotic. Poetic / R. Barth. – М., 1994. – 412 p.
3. Bart R. Fundamentals of semio;ogy / R. Bart // Structuralism: "for" and "against." – М., 1975. – P. 114-163.
4. Bataille J. Beyond / J. Bataille Levchuk L. // Western European aesthetics of the twentieth century: teach. Manual. – К., 1997. – P. 189-193.
5. Berger P. Social construction of reality. A treatise on the sociology of knowledge / P. Berger, T. Lukman. – М., 1995. – 424 p.
6. A. Bergson and Materia memory / Bergson // Sobranie sochynenyu: [in 4 volumes]. – М., 1992. – Vol 1 – P. 160-301.
7. J.L. Borges Truth of eternity / J.L. Borges; [predyslovye and komment. B. Dubin]. – М., 1994. – 346 p.
8. Velfyn G. Basic concepts of history of art. Problems evolution of style in new arts / H. Velfyn. – SPb., 1994. – 268 p.
9. G. Deleuze Logic Meaning / G. Deleuze // J. Logic meaning, Foucault M. *Theatrum philosophicum*. – Екатеринбург, 1998. – 480 p.
10. G. Deleuze, Plato and simulakrs / G. Deleuze // Yntentsyonalnost and textuality. Philosophical Thought of France twentieth century. – Tomsk: Owned, 1998. – P. 225-240.
11. G. Deleuze Capitalism and Schizophrenia. Anti-Oedipus / G. Deleuze and F. Guattari. – К., 1996. – P. 21-22.
12. Durkheim E. Sociology and Theory of cognition / E. Durkheim // Reader on history of psychology. – М., 1980. – P. 212-235.
13. E. Cassirer Favorites. Experience of Man / E. Cassirer. – М., 1998. – 784 p.
14. Ladovsky N.A. Masters of Sovetskoi architecture on Architecture / N.A. Ladovsky. – М., 1975. – Vol 1 – P. 347-348.
15. Jacques Lacan Seminars. Bk. 2: I am in the theory of Freud and psychoanalysis to the technician (1954/55) / Jacques Lacan. – Moscow: YTDHK "gnosis", 1998. – 520 p.
16. Lotman Favourites of the article: [in 3 volumes] / Lotman. – Tallin, 1992. – Vol 1: Article on semiotic typology and culture. – 464 p.
17. Sartre, J.-P. Genesis and Nothing / Jean-Paul Sartre. – М., 2000. – 388 p.
18. Ferdinand de Saussure. Proceedings on linguistic / Ferdinand de Saussure. – М., 1977. – 419 p.
19. P. A. Florensky In vodorozdelov thinks / P. A. Florensky. – Novosibirsk, 1991. – 312 p.
20. Freud S. Psyhoanalytycheskye etudes / Freud. – Minsk, 1991. – 384 p.
21. Jung K.-H. Archetypes symbol / K.-H. Jung. – М., 1991. – 297 p.
22. Jacobson R. Two types of aphasia / Jakobson // Theory metafor. – К., 1990. – 244 p.
23. Eco U. Name of rose / Umberto Eco. – М., 1989. – 496 p.
24. Eco U. Einführung in die Semiotic. – München, 1972. – S. 216.
25. Eco U. Komponentanalyse des Beichen S [Saule] / Umberto Eco // Werk. № 10. – 1971. – P. 682-692, 701-704.