

УДК 7.01(043.3)

**Александр ШИЛО****КОНЦЕПЦИИ РЕАЛЬНОСТИ, “ПАТТЕРНЫ ВИДЕНИЯ”  
И ПРОБЛЕМАТИКА ВИЗУАЛЬНОГО ИСКУССТВА  
КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВВ.**

*Статья есть комплексным исследованием культурологической проблематики трансформационных изменений отрасли искусства, обусловленных возникновением визуального искусства конца XX – начала XXI вв.*

**Ключевые слова:** визуальное искусство, концепции реальности, “паттерны видения”.

**Постановка проблемы.** Визуальное искусство – явление, которое буквально складывается на наших глазах, получает широкое распространение в практике современной художественной культуры и в той или иной мере осмысливается современным искусствоведением [1; 2; 4; 7]. Оно ставит задачу грандиозного масштаба и чрезвычайной сложности: показать место нового художественного явления в сложившейся системе морфологии искусств и одновременно проследить, как в связи с появлением визуального искусства изменяется вся эта система. Тем самым проблематизация “визуального” осуществляется по всему исследовательскому полю: от концепта и теоретической модели до творческого приема; от предельных уровней обобщения и абстрагирования до масштабных генетических развертываний, включающих и современную художественную – и шире: культурную – ситуацию; от изучения процессов, происходящих в практике визуального искусства в целом, до анализа конкретных произведений и творчества отдельных мастеров.

**Анализ актуальных исследований.** За последние десять – пятнадцать лет сложилось и оформилось новое научное направление, изучающее визуалистику как социокультурное явление, соответствующее современному этапу развития художественной культуры [4; 8].

Причем современность выступает здесь не как обозначение некоего близкого исследователю по времени фрагмента художественного процесса, а как характеристика его качественного состояния. В мир искусства все чаще стали проникать явления, актуализация которых “здесь и сейчас” становится их основным смыслоформирующим и образотворческим принципом, который мало поддается традиционным формам фиксации, ориентированным “в вечность”, и искусствоведческого описания, анализа и интерпретации средствами традиционного искусствоведения.

Вместе с тем, они подвергаются, за неимением других, таким визуальным формам фиксации, которые сообщают этим новым видам модернистского и постмодернистского искусства традиционные формы картины или киноленты, что, безусловно, не соответствует их сути, а часто прямо искажает ее. Это несоответствие форм их выражения и фиксации сделало актуальным рассмотрение и традиционных форм изобразительного искусства в качестве элементов более общего целого – визуального искусства.

Мир искусства обсуждается здесь как форма институализации искусства. Проблема видится в том, что, с одной стороны, искусство в разное время институализируется по-разному (в этом смысле, например, не тождественны трактовки искусства в эпохи античности, средних веков и Нового времени), с другой же, – не существуют те единые основания, по которым эта институализация происходит. Это обстоятельство неизбежно приводит сравнительно-историческое теоретизирование по поводу искусства к модернизациям: современные представления о морфологии искусства распространяются на эпохи, когда аналогичные проявления культуры в качестве искусства не рассматривались.

Этим же грешат и всевозможные истории искусства, построенные на основе подобных морфологических представлений. Например, известно, что то, что сегодня рассматривается ими как древнеегипетское изобразительное искусство, в свое время выступало в роли специфического ремесла, но не было искусством в современном смысле этого слова. Его произведения не предназначались для демонстрации в музеях, коллекционирования, эстетического созерцания и переживания и т.п., что характерно для произведений современного нам искусства, хотя предметные, вещественные результаты того и другого внешне очень схожи между собой. То же касается, скажем, изделий средневекового ремесла и современного дизайна. Внешнее их сходство провоцирует усматривать между ними некую связь исторической преемственности, тогда как в исторических реалиях разных эпох они были включены в принципиально различные системы производства и потребления. С другой стороны, в греческой античности, например, астрономия относилась к сфере искусств, тогда как в наше время ее принято относить к сфере науки. Это обстоятельство и делает необходимым моделировать какие-то особые концепты, выступающие в роли “общего знаменателя” для столь разнообразного материала. “Визуальность” выступает одним из них.

Сфера визуалистики, оформившись на рубеже XX–XXI вв., ищет свою историю и обнаруживает ее в переинтерпретации всего

предыдущего исторического опыта. Это типичный прием псевдогенеза, вытекающий из идеи совпадения исторического и логического. Но важно в процессе изложения не забывать об этой исследовательской условности. Иначе в исследованиях возникают разнообразные модернизации. Например, при подробной разработке процесса становления визуальности без показа его механизма возникает иллюзия тотальности визуального искусства и визуальной культуры в историческом прошлом. Однако, это не так. Скорее, визуальность, визуальные искусства и культура – это особые качества зримого мира, зрительных и зрелищных искусств, интеллектуальных способностей их создания и восприятия, возникающие на определенной стадии развития визуальной практики человечества: в условиях “большого синтеза” культуры, когда она стоит перед необходимостью складывания новой картины мира, что является сущностной характеристикой современной культурной ситуации.

Понимание визуальной культуры, опираясь на зрительное восприятие как на одну из фундаментальных родовых характеристик человека, формируется не просто как обобщение некоторого интеллектуального опыта, но и как качественно новый предмет изучения.

**Цель.** Разумеется, решение задач подобного масштаба не укладывается в рамки небольшой статьи, потому здесь я ограничусь исследованием связки “концепции реальности” – “паттерны видения” в ее соприкосновении с проблематикой современного визуального искусства, что и понимается как цель этой статьи.

Если последовательно разворачивать представления о визуальном, мы обнаружим, что именно процессы визуализации и связанные с ними процессы присвоения – интериоризации – “паттернов видения”, и производят “субъекта визуальности”. В этом случае он не тождествен воспринимающему человеку, а есть определенная функция в процессе визуализации. Иными словами, если понимать визуальность как интеллектуальную практику, а не просто как зрительную способность, данную человеку от природы, а я настаиваю именно на таком понимании, то тогда достаточно очевидным становится то обстоятельство, что и субъект визуальности, и “паттерны видения”, и навыки восприятия и последующей визуализации представляют собой системное целое, отдельные элементы которого по-разному актуализируются в разных ситуациях этой практики, выстраивая различные диахронические цепочки. Такое представление открывает далеко идущие перспективы исследования проблем воспроизводства арт-практики, художественного – и шире: эстетического – воспитания, истории становления различных систем видения, причем, не только в европейски ориентированной культурной среде, и т.п.

**Изложение основного материала.** Им становится связка “концепция реальности – образ мира – тип знания”, в которой традиционно за среднее звено было ответственно искусство. В своем историческом развитии эта связка выглядит следующим образом: для античности это “Космос – скульптурная пластика – натурфилософия”; для средних веков: “Бог – иконопись – схоластика”; для Нового времени: “чувственно воспринимаемый мир – иллюзорность прямой перспективы – рационализм”. Складывающаяся на наших глазах эпоха высоких компьютерных технологий еще не оформила соответствующей триады, но уже определила пространство антропологических проблем, ею порождаемых.

Развитие культуры в XX в. отличается невероятной сложностью, что связано с особенностями исторического процесса и духовной жизни эпохи. Они отложили свой отпечаток на эмоциональный мир, психологию людей, восприятие ими окружающего, на их мышление и деятельность. Ставший контекстом их развертывания в последние десятилетия XX в. виртуальный мир формирует сегодня новую концепцию реальности и ставит проблему нового самоопределения современного человека. Здесь – “нерв” сегодняшней культурной ситуации. Но ее истоки уходят в начало века и связаны с тем узлом проблем и противоречий, которые определили как основные направления культурного развития Новейшего времени, так и становление современной сферы визуальности.

Уже в первой трети XX в. стало очевидным, что культурная парадигма Нового времени фактически исчерпала свои возможности. Человечество погрузилось в состояние глубокого духовного кризиса. Важнейшими его чертами стали дегуманизация и дерационализация культуры и критика идей сциентизма, технократизма и позитивизма, на которых зиждилось массовое сознание XIX в.

На традиционные для рубежа XIX–XX вв. Формы визуальности существенный отпечаток наложил гуманизм возрожденческого типа. Он означал признание и утверждение чувственно воспринимаемого мира в качестве реальности. В эпоху Возрождения возникает новое – реалистическое в современном понимании этого слова – мировоззрение, легшее в основу нововременного искусства и литературы, сложивших те навыки визуальности, с которыми связывается представление о “паттернах видения”, которые “учитывают смысловой, содержательный, функциональный, психосоматический и психофизиологический параметры видения” [1, с. 371].

Новизна этого мировоззрения в свое время определялась таким отношением к чувственно воспринимаемому миру, которое было прямо противоположно средневековому, когда основу мирозерцания

составляло стремление преодолеть чувственный опыт, заместить его умозрением. Оно было ориентировано на познание мира Абсолюта, который выступал реальностью для средневекового сознания. Это стало основанием для складывания средневековой визуалистики.

Искажения и деформации обыденного чувственного опыта в средневековых изображениях были неслучайны и играли содержательную роль. Своим смыслом они имели преобразование изображаемого мира, связанное именно со стремлением оторваться от видимости. С их помощью достигалось преодоление визионерской очевидности, позволявшее переводить изображение из ряда констатаций бытового опыта в ряд метафизических размышлений о сути изображенного явления – осуществлять тем самым переход от навыка бытового смотрения к “умному зрению” напряженного интеллектуального опыта. Содержательность достигаемых деформаций устанавливала границу между миром житейских очевидностей и миром духовного созерцания, видения и ведения. Тем самым разделялись, разграничивались бытовое пространство, в котором находился зритель, и изображенное метафизическое пространство сакрального события.

Природа этого пространства иная, чем бытового пространства, хотя их нельзя противопоставлять как изображенное (в смысле: вымышленное) и реальное. Это было бы неверно, поскольку для средневекового сознания изображенное метафизическое пространство и есть пространство реальное. Изображенный на иконе мир и есть метафизически реальный мир – “как он есть на самом деле”. Именно так его мыслили и иконописец, и его зритель [5].

Другое дело, что этот упорядоченный, организованный и осмысленный мир “как он есть на самом деле” нам в нашем созерцании дан визионерски. Поэтому изображения и объекты в иконе соотносятся непосредственно как соответствующие друг другу. В то же время для нашего зрения их надо соотносить с определенными опосредующими их культурными формами – “паттернами видения”, – которые обеспечивают иллюзорность изображения, соответствующего повседневному визионерскому опыту.

В поствозрожденческой культуре такие формы складывались под воздействием изобразительного искусства возрожденческого типа. Оно воспринимается современным сознанием как “нормальная” художественная система, не дающая визуальных искажений, соответствующая повседневному чувственному опыту. Но в пластике иконы именно для преодоления этого последнего оказывается необходимой сложно устроенная визуальная система, явленная поверхностному взгляду в

“искажениях”. Эти искажения не столько “привязывают” изображение к окружающему – бытовому – миру, сколько преодолевают этот последний.

В этом плане соотносятся между собой не мир жизни и мир картины, а мир реальный “как он есть на самом деле”, мир картины и мир, “как мы его воспринимаем в обыденной жизни”. В идеале, к которому стремится средневековая визуалистика, мир реальный и мир картины должны совпасть, но для этого и необходимо с помощью “паттернов видения” преодолеть очевидности мира “как мы его воспринимаем в жизни”. Это – момент принципиальный, поскольку икона – это не фрагмент реальности, а вся реальность изображаемого мира в его конкретно явленной форме.

Разумеется, это трудно себе представить современному мышлению, оперирующему абстрактными пространственными представлениями. Однако жизненный уклад и, прежде всего, религиозный опыт давал средневековому сознанию опору для подобного умозрения. Именно отказ видеть в иконе изображенный фрагмент абстрактно бесконечного пространства парадоксально превращает ее пространственные построения в образ всего пространства, во всей его полноте и конкретности.

В связи с апологией чувственности в культуре Возрождения и последующего Нового времени на первый план выдвигается возможность воссоздания в изобразительном искусстве индивидуально воспринимаемого визуального образа мира. Он превращается в один из существенных аргументов в пользу новой концепции реальности. Это обстоятельство совершенно не случайно превращает изобразительное искусство в лидера ренессансной культуры и в основное средство формирования “паттернов видения” нового типа.

Культивируется специфически человеческая точка зрения на явления жизни. В том числе и в самом прямом смысле слова – как чувственная данность, позволяющая констатировать свою собственную, индивидуальную, т.е. отличную от всех других, отдельную позицию по отношению к окружающему чувственно – прежде всего, визуально – воспринимаемому миру. Вспомним здесь опыты Брунеллески [6].

Это обстоятельство дало толчок к разработке новых проблем визуальности, прежде всего т.н. “прямой перспективы” в изобразительном искусстве – конической математической проекции, дающей на картинной плоскости иллюзию, приближенную к визуальному восприятию объектов. В связи с опытами Брунеллески здесь нелишне отметить, что эту способность визуального восприятия потребовалось специально инструментально оформить и продемонстрировать жителям Флоренции. То есть речь идет не о некой “природной” способности, а

о специально формируемом культурном навыке. Зритель здесь оказывается в положении господина Журдена, с изумлением узнавшего, что он разговаривает прозой. Искусство Возрождения культивировало новую визуальность, и это была произведенная им революция в мышлении.

Но это не было открытием прямой перспективы. Это было, скорее, воспоминанием о некогда утраченном опыте. В связи с этим встает вопрос о сознательном формировании тех или иных “паттернов видения” и об условиях, в которых это становится возможным. Вопрос этот, разумеется, выходит за рамки этой статьи, но отметим здесь эту возможность, открывающую новые горизонты исследований.

Прямая перспектива, как известно, была изобретена ещё в IV в. до н.э. в греческой сценографии для создания театральных декораций. Она затем широко применялась в античном Риме, стала основой одного из помпейских стилей. В средние века в связи с изменением задач, которые решало искусство – изобразить не чувственно воспринимаемую, а умозрачительно постигаемую реальность мира Абсолюта, – прямая перспектива утрачивает своё значение в искусстве и актуальность в повседневном опыте. Два обстоятельства – с одной стороны, характер понимания пространства в иконном изображении как плоскости и, с другой, способ организации и восприятия этой плоскости, зафиксированный в совмещении проекций изображения, – позволяют, как представляется, понять природу визуального в искусстве средневековья [5].

Прямая же перспектива сохраняется лишь в бытовой внехудожественной изобразительности – в маргиналиях средневековых рукописей, в бытовых зарисовках и т.п. Привлечение этого материала в контекст современного искусствознания даст богатые возможности для обсуждения темы визуалистики, развивавшейся вне рамок изобразительного искусства, но создававшей контекст его восприятия и составившей определенный интеллектуальный навык, характерный для своего времени.

Отдельный вопрос, какова роль изобразительных маргиналий в формировании “паттернов видения”. Трудность здесь состоит в том, что массив подобного материала очень незначителен и случаен. Современный исследователь почти не располагает возможностью судить о том, какова была бытовая секулярная изобразительность Средневековья. В качестве гипотезы такого исследования можно предположить возможность использования изображений, создаваемых в это же время в неевропейских ареалах, в частности, на Дальнем Востоке. С точки зрения традиционной истории искусств такое сближение вряд ли может быть допустимо, однако если ставить вопрос о закономерностях формирования “паттернов видения”, то в этой плоскости абстрагирования оно может быть продуктивным. Это еще один возможный горизонт исследования.

Эпоха Возрождения заново открыла прямую перспективу, и тем самым открыла качественно новый этап в развитии визуалистики, продолжавшийся вплоть до XX в. Это открытие оказалось тесно связано с осмысленной уже в XVII в. Необходимостью интеллектуально моделировать мир посредством идеальных объектов, фиксирующих присущие ему закономерности, что приводит к формированию концепции рационализма – базовой как для культуры XVII в., так и для культурной парадигмы Нового времени в целом.

Как известно, теоретики классицизма – И.-И. Винкельман, А. К. Катрмер-де-Кэнси – формулируют задачи нового понимания визуальности как подражание природе, исправленной по античным образцам. Неслучайно, что образцы поствозрожденческого искусства восходят к античной пластике и втягивают ее в контекст современной проблематики визуального. Миф интересует классицистов, разумеется, не в качестве целостного воплощения реальности, как он воспринимался в античности, но и не теми своими отдельными качествами телесности, образности, конкретности, чувственности, в которых увидели культурный образец собственного понимания реальности гуманисты и художники Возрождения. Искусство Древней Греции и Древнего Рима рассматривалось классицистами в качестве идеального объекта, модели для художественного творчества, способной формировать “паттерны видения” в контексте нового, рационалистического мировоззрения.

Фактически, нововременной рационализм утверждает в сознании и в общественно-исторической практике убежденность в том, что человеческий разум в состоянии схватить в модельных представлениях весь сущий мир. Другой стороной этого представления является убежденность в том, что сущий мир и есть то, что схвачено в идеальных моделях, в частности, тех, которые связаны со сферой визуального. Они фиксируют знания о мире, сообразно которым строится человеческая деятельность, в свою очередь, творящая мир человеческого общества и бытия, т.е. собственно человеческий мир как содержание нововременной визуальности.

Однако, к началу XX в. оказалось, что реальность значительно шире этих “паттернов видения”. Новую ситуацию хорошо иллюстрируют слова академика Л.Д. Ландау о том, что современная физика позволяет понять многое такое, что невозможно себе вообразить [3, с. 29]. Искусство XX в. с его новыми технологическими возможностями стало средством расширения чувственной, и в частности визуальной сферы человека. Вместе с тем, возрожденческий гуманизм обозначил те пределы чувственности, в частности, визуального опыта, которые искусство



Нового времени сделало сознательными человеческому измерению в культуре.

Расширение границ понимания визуальности повлекло за собой их преодоление. Искусство модернизма, ставшее основной художественной инновацией XX в., все в большей степени претендует на самодостаточность, не рассчитанную на какую-либо адекватность его восприятия, человеческое измерение все в большей степени уходит из него. Одновременно и параллельно с ним оформляется ностальгическое ретроспективное искусство, не претендующее на чистоту стиля и современность, но сохраняющее традиционные – “непреодоленные” как “вневременные” – ценности. Их спор составляет основной культурологический сюжет не только в искусстве, но и в философии и, в конце концов, в духовной жизни XX в.

Здесь основная коллизия европейского мышления в области визуального – понять, является ли увиденное реальным или нет. Как мы видели, в разные культурные эпохи это понималось по-разному. Античный миф утверждал реальность фантастического мира мифа; в эпохи доминирования сакральных форм культуры видимое противопоставлялось умоглядному (“умному зрению”) как возможности проникнуть в реальное; в эпоху Возрождения видимое и реальное отождествляются; в Новое время – опосредуются идеальными объектами наподобие античного образца. Сегодня, видимо, можно утверждать, что для эпохи виртуальности лидирующей формой визуальной культуры оказывается кино [1, с. 182]. Его особая роль состоит в том, что оно одновременно является искусством, производством и одним из проявлений массовой культуры. Потому оно оказывается полем развертывания базовых противоречий постмодернистских визуализаций. В частности, когда речь идет о кинематографе, который начал воссоздавать иконический поток сознания во внутренней речи, видимо, о вербальной составляющей в контексте визуальности следует говорить не как об изобразительных средствах, а как о началах рефлексии. Перевод с языка одних знаковых средств на язык других ведет к достижению не однозначной обратимости текстов, а их приблизительного подобия, что служит началом многообразных творческих интерпретаций темы, усиливая суггестивные возможности киноискусства. Вообще, дихотомия “вид/слово” здесь, видимо, свидетельствует об уровне осмысленности визуального опыта.

Как и все искусство XX в., оно индивидуализируется, демонстрируемый им визуальный опыт становится все более уникальным. Его границы расширяются, а всеобщность утрачивается, что осознаётся в

истории искусства как субъективизм, противостоящий возрожденческому гуманизму. Здесь намечается альтернатива зауми модернизма-постмодернизма и “простоты и непосредственности” традиционного искусства, которая в этом контексте обретает неожиданную – и очень мощную – концептуальность. В свою очередь, постмодернистские опыты с киноизображением затем переносятся в изобразительное искусство [1, с. 250]. Там возникают новые вариации пластического мышления и изобразительного языка, складывающиеся новые “паттерны видения” сегодняшнего визуального опыта.

Характерная для постмодернистской идеологии критика идеи прогресса в первую очередь распространяется на технократическое мышление и технократию как таковую. В качестве альтернативы ею актуализируется экологическая проблематика в самом широком смысле, от природоохраны до культуротворчества.

Умножение и распространение ситуаций остранения в сфере визуального [8, с. 116–140] создают условия, в которых странность и сложность приобретают черты тотальности и становятся фоном, их восприятие автоматизируется. Остранением в отношении них (“остранением остранения”) становится стремление к простоте и совершенству как сверхзадача современного искусства, противостоящего напору масскультуры и поглощенной ею визуалистики. Но эта “неслыханная простота” приобретает иное качество в связи с ассимиляцией того креативного опыта, который накопила масскультура. Сегодня экологическая проблематика в визуальном искусстве видится именно таким образом.

Экологическое мировоззрение становится всеобъемлющим. В его контексте остается открытой проблема художественного качества арт-проектов в сфере визуалистики [1, с. 321–322]. Она связана с тем, что со времен классицизма актуальной в художественной практике, как индивидуальной и коллективной, так и в социуме в целом, остается понятие совершенства как цели и оправдания творчества. Именно идея совершенства связана с идеей идеальных объектов, через которые современный человек способен мыслить мир и себя в нем. Роль таких идеальных объектов начинают играть, в том числе, и “паттерны видения”.

“Метафорическая плотность”, ускорение творческих процессов, характерные для рубежа XX–XXI вв. [1, с. 377], создают ситуацию качественного скачка в сфере морфологии искусства. В его условиях особенно актуализируется тема трансгрессии – “выхода за грань” [1, с. 361] – традиционная тема как тематического, так и формального развития искусства и культуры. В современную эпоху исчезает граница между масс-медиа и искусством, происходит замена произведения продуктом. Это и есть трансгрессии современного визуального.

С ними зв'язана і ідея постійного становлення сфери візуального як следствие її подвійної природи – з однієї сторони, як станування культурного цілого, з другої – як індивідуального інтелектуального навика. Перше грає роль констант і закономірностей, друге – накоплення прецедентів як креативного, так і перцептивного порядку, які, втягиваясь в простір закономірного, поступово змінюють його.

**Висновки.** Обнаження нової, відповідної умовам сучасної ситуації, людяності мистецтва, в кінцевому рахунок, ґрунтується в необхідності побудови нової світоглядної парадигми, з якою зв'язані сучасні уявлення про культуру. З можливостями її розкриття зв'язано і принципове визначення меж нової візуальності. Вона, з однієї сторони, виявляється невідмінною по відношенню до тієї концепції реальності, з якою виробляється, з другої ж, створює ту “оптику”, з допомогою якої ця реальність сприймається інтелектуальним досвідом.

Таким чином, в основі сучасного візуального мистецтва лежить не просто фізіологічна здатність зору, а складна і історично обумовлена художня практика, в межах якої формуються специфічні навички пластичного мислення, реалізувані як в процесі створення, так і сприйняття виробів візуалістики.

### *Література*

1. Алфьорова З. І. Візуальне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ ст. : дис. ... д-ра мистецтвознавства. – Харків : Харківська державна академія культури, 2008. – 500 с.
2. Алфьорова З. І. Межі видимого. Становлення візуального мистецтва. – Х. : ХДАК, 2008. – 268 с.
3. Горобець Б. С. Круг Ландау. – М. ; СПб. : Летний сад, 2006. – 656 с.
4. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань : Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть / ПСМ АМУ. – К. : ВХ[студіо], 2008. – 188 с.
5. Шило А. В. Канон і пластичне мислення в мистецтві середніх віків. – Харків : Нове слово, 2006. – 286 с.
6. Шило А. В. Чем же удивлял Брунеллески, или Введение в картину классической эпохи // С. Рахманинов : на переломе столетий. – Вып. 4. – Харьков : СПДФО Носань В. А., 2007. – С. 289–297.
7. Шило А. В. Основы визуализации как теоретического предмета // С. Рахманинов на злам століть. – Вып. 6 : Творчість як рушійна сила культури. – Харків : ФОП Носань В. А., 2009. – С. 36–45.
8. Шило А. В. Знаковая морфология – пластичне мислення – художня діяльність. – Белгород : Изд-во БГТУ, 2012. – 252 с.

Получено 30.01.2013

*Анотація*

**Шило Олександр. Концепції реальності, “паттерни бачення” і проблематика візуального мистецтва кінця XX – початку XXI ст.**

*Стаття є комплексним дослідженням культурологічної проблематики трансформаційних змін галузі мистецтва, зумовлених виникненням візуального мистецтва кінця XX – початку XXI ст..*

**Ключові слова:** візуальне мистецтво, концепції реальності, “паттерни бачення”.

*Summary*

**Shilo Alexander. Conceptions of reality, “patterns of vision” and problematic of the visual art of XX – the beginning XXI centuries.**

*The article represents the complex research of cultural problematic of transformation changes of modern art, which stipulated for the visual art of XX – the beginning XXI centuries.*

**Keywords:** visual art, conceptions of reality, “patterns of vision”.