

ВІДГУК

офіційного опонента на дисертаційну роботу Тульчинської Софії Олегівни
«Fashion-фотографія у візуальних практиках репрезентації дизайну
костюма», поданої на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю
022 «Дизайн»

Дисертаційна робота С. О. Тульчинської присвячена дослідженню fashion-фотографії як цілісної системи візуальних практик репрезентації дизайну костюма – теми, що перебуває на перетині кількох наукових дисциплін і водночас залишається практично не опрацьованою у вітчизняній науці. Вибір теми є не лише виправданим, а й концептуально сміливим: авторка обирає об'єкт, що традиційно сприймається як прикладний і допоміжний, і наполегливо доводить його статус самостійного художньо-комунікативного феномена, рівноправного учасника системи сучасної проєктної культури.

Актуальність теми визначається одразу кількома взаємопов'язаними чинниками. Передусім – стрімкою трансформацією самого явища: за останні два десятиліття fashion-фотографія пройшла шлях від суто прикладного рекламного інструменту до повноцінного мистецького висловлювання, активно інтегруючи елементи сучасного мистецтва, перформансу, цифрового дизайну та кінематографічної естетики. Ця трансформація змінила не лише форму, а й саму функцію фотографічного образу в системі репрезентації дизайну костюма: фотографія перестала супроводжувати дизайн – вона почала його конституювати, формуючи культурний і емоційний контекст, поза яким дизайнерський об'єкт просто не існує для сучасної аудиторії.

Другий чинник актуальності – специфіка вітчизняного контексту. Українська fashion-індустрія переживає період інтенсивного розвитку й міжнародної інтеграції, формуючи власну візуальну ідентичність, що дедалі виразніше заявляє про себе на світових майданчиках. В умовах воєнного стану fashion-фотографія набула ще одного, позаестетичного виміру: вона стала засобом культурної дипломатії, інструментом репрезентації стійкості та суб'єктності української культури у глобальному медіапросторі. Осмислення цієї функції потребує окремої наукової уваги, і дисертація С. О. Тульчинської є першою серйозною спробою здійснити таке осмислення системно.

Третій чинник – наукова прогалина. Попри значний масив зарубіжних досліджень з теорії та історії fashion-фотографії, у вітчизняній теорії дизайну вона розглядалася переважно фрагментарно – у контексті загальної теорії фотографії, окремих форматів або творчості конкретних постатей. Цілісного, типологічно вибудованого аналізу fashion-фотографії саме як інструменту репрезентації дизайну костюма в Україні здійснено не було. Дисертація

заповнює цю прогалину, пропонуючи концептуально вибудовану й методологічно обґрунтовану дослідницьку програму.

Об'єкт і предмет дослідження розмежовані коректно та відповідають специфіці спеціальності «Дизайн». Мета сформульована чітко, завдання конкретизують її у вимірі окремих дослідницьких кроків, не виходячи за межі заявленого обсягу. Логіка побудови роботи – від теоретико-методологічного підґрунтя через історичну еволюцію до типологічного аналізу сучасних практик – є послідовною і виправданою. Зв'язок із кафедральною науковою темою є органічним і змістовно обґрунтованим.

Наукова новизна дисертаційного дослідження є досяжною і змістовно вагомою. Авторка формулює її за класичною триступеневою схемою – «вперше / набули подальшого розвитку / удосконалено» – і ця схема не є суто формальною: кожне із заявлених положень новизни підкріплене відповідним текстом дисертації. Ключовим і найзначнішим внеском є авторська тричастинна типологія сучасних практик fashion-фотографії, побудована за критеріями рівня режисури, характеру взаємодії з дизайнерським об'єктом, способу інтеграції костюма у просторовий і смисловий контекст та комунікативної функції зйомки. Виокремлення документальних і середовищних, наративно-концептуальних і художніх, каталожно-репрезентативних та іміджевих практик дає змогу впорядкувати надзвичайно різноманітний і динамічний масив явищ у несуперечливу аналітичну систему. Важливо, що авторка не абсолютизує цю типологію, а прямо вказує на «рухомість і взаємопроникнення» окремих практик у реальних проєктах – що є свідченням наукової усвідомленості й методологічної зрілості. Самостійною теоретичною цінністю вирізняється систематизація шести ключових візуально-комунікаційних стратегій fashion-фотографії. Поняття «стратегії» у запропонованому авторкою розумінні є продуктивним аналітичним конструктом, що дає змогу описати не лише форму, а й комунікативну логіку fashion-зображення: не «як виглядає знімок», а «що він робить із глядачем і як це узгоджується з дизайнерською концепцією та медіасередовищем». Така переорієнтація від формального опису до функціонального аналізу є важливим кроком у розвитку мистецтвознавчого інструментарію для дослідження fashion-фотографії.

Не менш важливим є розроблення комплексу критеріїв формально-стилістичного аналізу fashion-зображення, що охоплює композиційну структуру, світлове й колористичне рішення, просторову організацію та принципи взаємодії костюма з тілесністю моделі й середовищем. Цей комплекс є операціоналізованим дослідницьким інструментом, придатним до самостійного використання в аналітичній, педагогічній і кураторській практиці.

Вагомим є також внесок у дослідження розвитку вітчизняної fashion-фотографії. Попри обмеженість доступного документального матеріалу, авторка пропонує концептуально несуперечливу картину еволюції – від радянської ідеологічної естетики через здобуття художньої самостійності у роки незалежності до сучасного етапу, коли українська fashion-фотографія виконує виразну культурно-ідентифікаційну функцію. Концепція «синтезу глобальних тенденцій із локальними кодами» як визначальної риси вітчизняної школи є оригінальним теоретичним формулюванням, що заслуговує на подальший розвиток.

Публікаційна представленість результатів дослідження є достатньою: 4 статті у фахових виданнях України, одноосібний розділ у колективній монографії та 5 праць апробаційного характеру. Тематика публікацій охоплює ключові аспекти дисертації: типологію практик, стилістичну еволюцію жанру, особливості окремих форматів, аналіз творчості конкретних фотографів. Публікації у наукових фахових виданнях свідчать про достатній рівень інтеграції авторки у наукову спільноту.

Висновки дисертації є логічно вибудуваними, внутрішньо несуперечливими та органічно пов'язаними із завданнями, сформульованими у вступі. Кожен із п'яти укрупнених висновків є результатом конкретної дослідницької роботи, а не декларативним узагальненням; кожен відповідає певному завданню й разом вони утворюють цілісну наукову картину явища.

Джерельна база дослідження є достатньою: 201 позиція охоплює наукові монографії, журнальні статті, фахові видання, електронні ресурси та візуальні матеріали. Залучення як зарубіжної, так і вітчизняної наукової традиції забезпечує необхідну широту аналітичного погляду. Посилання оформлені коректно і відповідають встановленим вимогам.

Аргументація наукових положень є переконливою у теоретичному вимірі. Авторка вправно поєднує концептуальні положення з конкретними ілюстративними прикладами, звертаючись до творчості Р. Аведона, Н. Паркінсона, П. Роверсі, Е. Рекуенко як до знакових «точок відліку» в еволюції стратегій репрезентації. Це надає теоретичним узагальненням необхідної предметності й дозволяє уникнути надмірної абстрактності, що нерідко є слабким місцем подібних досліджень. Практичні рекомендації є конкретними і реалістичними, їх адресована аудиторія – науковці, педагоги, практики fashion-індустрії – окреслена чітко.

Теоретико-методологічне підґрунтя дисертації є добре продуманим і внутрішньо узгодженим. Авторка свідомо вибудовує чотиривимірну методологічну рамку – семіотичний, візуально-аналітичний, культурно-соціологічний і комунікативно-репрезентаційний підходи – і послідовно

дотримується цієї рамки впродовж усього тексту. Важливо, що ці підходи не просто перераховані у вступі, а реально «працюють» у аналітичних розділах: семіотична тричастинна модель Р. Барта застосовується для типологізації практик за смисловою ознакою, концепція С. Зонтаг про фотографію як художню інтерпретацію визначає вихідне положення про активну роль фотографа у конституюванні дизайнерського образу.

Методи дослідження – історико-хронологічний, компаративний, типологічний, формально-стилістичний, семіотичний, метод візуального аналізу – обрані доцільно і застосовуються диференційовано залежно від завдання. Їх перелік не є надмірним і кожен знаходить своє місце у структурі роботи. Особливо вдалим є поєднання компаративного й типологічного методів, що дозволяє виявити не лише відмінності між практиками, а й зони їх перетину – гібридні форми, що є характерною рисою сучасної fashion-фотографії.

Практична цінність дисертаційного дослідження є вагомою і різноплановою. Запропонована типологія практик і система стратегій є операціональними інструментами – тобто такими, що можуть бути безпосередньо використані не лише для аналізу, а й для планування та оцінки реальних fashion-зйомок. Критерії формально-стилістичного аналізу fashion-зображення є методично цінними для навчальних курсів зі спеціальностей «Дизайн», «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво», «Журналістика» – і ширше, для будь-якої дисципліни, де студенти навчаються «читати» і створювати візуальний контент.

Результати дослідження мають виразний потенціал для застосування у культурно-проектній та кураторській діяльності. Зростаючий інтерес міжнародних виставкових майданчиків до сучасної fashion-фотографії – особливо у контексті уваги до українського мистецтва і дизайну після 2022 року – робить наявність системного наукового опису цього явища особливо актуальною. Дисертація може слугувати концептуальною основою для виставкових проєктів, каталогів та освітніх програм, пов'язаних із репрезентацією вітчизняного дизайну костюма.

Дисертаційна робота С. О. Тульчинської виконана з повним дотриманням принципів академічної доброчесності. Запозичення чужих ідей і результатів належним чином атрибутовані й супроводжуються відповідними посиланнями. Авторська позиція чітко відмежована від реферування наукової літератури. Всі публікації за темою дисертації є одноосібними. Порушень академічної доброчесності не виявлено.

Утім, не применшуючи наукові здобутки дослідження С. О. Тульчинської, все ж доводиться звернути увагу на певні дискусійні положення.

1. У дисертації декларується, що *fashion*-фотографія в Україні в умовах воєнного стану набула виразної культурно-ідентифікаційної функції – транслює теми культурної пам'яті та стійкості у глобальний медіапростір. Це є важливим концептуальним твердженням, однак воно залишається по суті недоведеним у межах тексту: не наводиться жодного конкретного прикладу – ні фотопроєкту, ні кампейну, ні видання, – який демонстрував би, як саме цей механізм працює на практиці. Твердження залишається на проміжному рівні між гіпотезою та постулатом, не набуваючи статусу наукового висновку. Між тим, від 2022 року накопичилося чимало прикладів *fashion*-зйомок, де тема воєнної стійкості, переосмислення традиційного костюма, використання амуніції чи руїн як середовища цілком свідомо вибудовувалися як культурно-ідентифікаційні висловлювання. Без конкретного аналізу таких прикладів задекларована функція залишається теоретичним конструктом, а не верифікованим науковим результатом.

2. Розроблена авторкою система з шести візуально-комунікаційних стратегій є цінним теоретичним інструментом, однак у дисертації практично не порушується питання про суб'єктність у виборі тієї чи іншої стратегії. Хто реально ухвалює ці рішення на практиці – фотограф, арт-директор, бренд-менеджер, дизайнер? Сучасна *fashion*-зйомка є колективним творчим процесом, де рішення щодо стратегії можуть належати різним учасникам або бути результатом компромісу між їхніми інтересами. Ігнорування цього виміру призводить до того, що стратегія постає як щось іманентно присутнє у зображенні, а не як результат конкретної творчої та комунікаційної взаємодії. Питання авторства і суб'єктності у *fashion*-фотографії є не лише соціологічним, а й мистецтвознавчим – адже воно безпосередньо стосується того, хто насправді є «творцем» фотографічного образу дизайнерського костюма.

3. У висновках дисертації зазначено, що сучасна *fashion*-фотографія характеризується «розмиттям меж між комерційною, художньою та цифровою візуальністю». Це спостереження є слушним і важливим, але воно відкриває питання, яке в роботі залишається без відповіді: якою є роль *fashion*-фотографії в системі мистецьких інституцій – музеїв, галерей, премій, критики? Галереї на кшталт Foam у Амстердамі або Victoria and Albert Museum у Лондоні вже давно легітимізували *fashion*-фотографію як автономну мистецьку практику, формуючи специфічний інституційний канон. У вітчизняному контексті ця інституційна площина є практично відсутньою. Чи є її формування частиною того процесу «культурно-ідентифікаційного» розвитку вітчизняної *fashion*-фотографії, про який говорить авторка? І як відсутність інституційного визнання впливає на практики і стратегії вітчизняних *fashion*-фотографів? Ці

питання мають безпосереднє відношення до предмету дослідження, але в дисертації практично не артикульовані.

Утім, висловлені зауваження не применшують наукову новизну, теоретичне та практичне значення результатів даного дослідження С. О. Тульчинської. Дисертаційна робота С. О. Тульчинської відповідає вимогам до оформлення дисертації, затвердженим Наказом Міністерства освіти і науки України від 12.01.2017 № 40 (зі змінами, внесеними згідно з Наказом Міністерства освіти і науки України № 759 від 31.05.2019).

Дисертаційна робота Тульчинської Софії Олегівни «Fashion-фотографія у візуальних практиках репрезентації дизайну костюма» відповідає спеціальності 022 «Дизайн» та «Порядку присудження ступеня доктора філософії та скасування рішення разової спеціалізованої вченої ради закладу вищої освіти, наукової установи про присудження ступеня доктора філософії», затвердженого Постановою Кабінету Міністрів України від 12 січня 2022 р. № 44, а її авторка С. О. Тульчинська заслуговує на присудження ступеня доктора філософії за спеціальністю 022 «Дизайн».

Кандидат філософських наук, доцент,
завідувач кафедри дизайну та образотворчого мистецтва,
факультет технологій та дизайну,
Українського державного університету
імені Михайла Драгоманова

