

УДК 7.01:[070+654+004]

СИНЕРГЕТИЧНИЙ ПІДХІД ДО АНАЛІЗУ МЕДІАМИСТЕЦТВА

Оксана ЛАНДЯК

*Кафедра телебачення,
Харківська державна академія культури,
Бурсацький узвіз, 4, Харків, Україна, 61057,
тел. 095-55-99-658; e-mail: ja_tut@list.ru*

Досліджено проблему доцільності застосування синергетичного підходу до аналізу медіамистецтва. Проаналізовано сутність та можливості застосування синергетичного підходу до аналізу медіамистецтва. Розглянуто сутність концептуально-методологічних засад синергетичного підходу в мистецтвознавстві; можливість застосування синергетичного методу в аналізі медіамистецтва як особливого феномену екранної культури.

Ключові слова: медіамистецтво, нет-арт, відеоарт, реплікатор, точка біфуркації/ поліфуркації.

У сучасному мистецтвознавстві синергетичний підхід як концептуально-методологічна база дослідження набуває все більшої популярності. Однак наскільки він є ефективним для аналізу медіамистецтва як особливого феномену екранної культури, залишається і досі малодослідженим, що становить вагому проблему в сучасному мистецтвознавчому дискурсі.

Актуальність теми зумовлена потребою визначення місця синергетичного підходу в якості концептуально-методологічної бази дослідження медіамистецтва як особливого феномену екранної культури.

Мета статті – дослідити сутність та можливості застосування синергетичного підходу до аналізу медіамистецтва.

Основні завдання – розглянути сутність концептуально-методологічних засад синергетичного підходу в мистецтвознавстві, проаналізувати можливість застосування синергетичного методу в аналізі медіамистецтва як особливого феномену екранної культури.

Об'єкт дослідження – медіамистецтво як особливий феномен екранної культури, предмет – синергетичний підхід до аналізу медіамистецтва.

У статті застосовано аналітичний підхід у дослідженні зазначеної проблематики.

У сучасному науковому дискурсі існує чимало праць, присвячених визначенню синергетичного підходу як універсальної концептуально-методологічної бази як для технічних, так і для гуманітарних наук. Деякі дослідники, як-от Віктор Губін, критикують подібний стан речей та наголошують на тому, що застосування синергетичного підходу у гуманітаристиці, а тим більше його обґрунтування та апологетика є більше спекулятивним, ніж суто науковим явищем [3]. Тим не менше, синергетичний дискурс сьогодні набуває все більшої розповсюдженості та актуальності. Так у галузі природничих наук можна виділити праці Юрія Данилова, Германа Хакена, які намагалися обґрунтувати синергетичний підхід

у фізиці та математиці. Відомі роботи апологетів синергетичного підходу в галузі психології, соціології, культурології та філософії Володимира Бранського, Мойсея Кагана, Бориса Пойзнера. Можливості застосування синергетичного підходу в мистецтвознавстві, втім, вивчала порівняно невелика кількість дослідників, серед яких особливо можна розглянути праці Рудольфа Браже [1], Ігоря Євіна [5]. Серед досліджень культурологічного та філософського дискурсів також можна виділити роботи, присвячені опису синергетичного методу в аналізі мистецтва, творчості та естетики як суміжних явищ у цій галузі. Особливо тут примітні праці Александра Коблякова [8], Б. Пойзнера [9]. Застосування синергетичного інструментарію в дослідженні окремих видів та аспектів мистецтва докладно описано у мистецтвознавчих працях Серджо Ренальді (на матеріалі літературних творів), І. Євіна (на матеріалі літератури та живопису).

Однак нам не зустрілося жодного вичерпного мистецтвознавчого дослідження можливостей застосування синергетичного підходу до аналізу медіамистецтва як особливого феномену екранної культури.

Критика застосування синергетичного підходу в гуманітарних науках найчастіше викликана відсутністю більш-менш чітко розробленої методології кількісного аналізу в творах відповідних науковців. Суто інтерпретативні тексти, в яких відсутні формалізації та генералізації, що ґрунтуються на чітких статистичних даних, зумовлюють негативне ставлення до них представників природничих наук. При цьому найвагомим аргументом є теза щодо профанації гуманітарним дискурсом природничого знання. Так кандидат фізичних наук В. Губін наголосив, що діяльність апологетів синергетичного підходу в гуманітарному дискурсі “полягає в повному нерозумінні того, що таке синергетика і з чим її їдять, і в неминучому результуючому називанні застосуванням синергетичного підходу простого супроводу словом “синергетика” різних необґрунтованих тверджень, що видаються за наукові, і це при тому, що все це не зустрічатиме заперечень, оскільки потенційні критикани самі не знають, що таке синергетика. І це формальне та поверхнєве “звернення до синергетики”, стаючи зі зрозумілих причин масовим, має породжувати ціле, цілком самостійне і навіть відокремлене співтовариство взаємно задоволених... і ніким не критикованих діячів, що займаються схоластичною псевдонаукою, а простіше сказати – балаканиною, яка сприймається як наука” [4, с. 19]. Варто зазначити, що гуманітарні науки, зокрема мистецтвознавство, щоб відповідати так званому критерію “науковості” (за Карлом Поппером) часто зараховують до свого інструментарію також кількісні методи аналізу. Зокрема мистецтвознавці намагаються долучати до своїх досліджень підрахунок статистичних даних, при цьому використовуючи “моделі, що відображають явища, які вивчаються...” [6, с. 162]. Вимірюються “простір художнього світу, ареали національних шкіл: національна специфіка видів, родів та жанрів мистецтва (емпірична база дослідження); власний “простір” живопису: розміри картин та їх пропорції, зони вподобань; естетична цінність форми, візуальні вподобання: формули «естетичного виміру»” [6, с. 162]. Однак прихильники кількісних методів у мистецтвознавстві у перманентній гонитві за визнаністю своєї праці в природничому науковому дискурсі не враховують специфіку предмета та об’єкта власних досліджень. Ще представники баденської школи неокантіанства зазначали, що для гуманітарних наук є недоцільним використання генералізуючого підходу, тільки ідеографічний метод дає уявлення про феномен, що досліджують гуманітарії, адже часто йдедеться

про унікальні явища, незважаючи на всю їхню підвладність певним тенденціям та закономірностям. Сучасні дослідники, які використовують та обґрунтовують синергетичний підхід у мистецтвознавстві, дещо розширили цю тезу: “оскільки гуманітарний об’єкт є цілим щодо природничого (частини), то методи, ефективні стосовно дослідження частини, є неповними та неефективними стосовно цілого [...] виникає необхідність моделювання дійсності на базі естетичних феноменів естетичного моделювання” [8, с. 308].

Отже, розробники синергетичного підходу в мистецтвознавстві також пропонують абстрагуватися від генералізації, розглядати застосування принципів синергетики до конкретних мистецтвознавчих об’єктів, екстраполювати висновки, отримані від розпізнавання синергетичних принципів творення та існування окремих витворів мистецтва, на всю сукупність однотипних феноменів.

Говорячи про сутність застосування синергетичного підходу та відповідної методологічної бази в аналізі мистецтва, дослідники пропонують перш за все покладатися на можливості синергетичної теорії еволюції нелінійних самоорганізованих систем, в якості яких розглядають конкретні витвори мистецтва. Іншими словами, синергетичний підхід у мистецтвознавстві дає змогу розглядати утворення нових рівнів упорядкованості у поліваріантних ситуаціях (так званих точках біфуркації/поліфуркації), що виникають унаслідок прагнення системи до певного атратора, зазвичай дивного (нерегулярного).

Доцільність подібного теоретично-концептуального підґрунтя в мистецтвознавстві відзначив зокрема М. Каган: “методологія виявляється прийнятною та плідною для вивчення естетикою [...] художньої творчості процесів найбільш вузьких масштабів – [...] «біографії» конкретних витворів мистецтва, адже ці процеси є формами розвитку складних систем та керуються тими ж силами – постійними переходами від здобутої гармонії до її руйнування в свідомості художника, й у створюваних їм ескізах, чернетках рукописів, репетиціях, що виявляються у виникаючому хаосі різноманітних можливостей, його подолання та їх практичне апробування, вибір оптимального рішення, оптимальність якого визначається атратором майбутнього – образом завершеного твору, що мерехтить у свідомості художника” [5, с. 42]. За Б. Пойзнером, пошук механізмів розвитку творів мистецтва як відкритих самоорганізованих систем згідно з синергетичним підходом полягає у визначенні так званого реплікатора – визначного об’єкта в межах системи, що здатен до самоподібності, та з появою якого система починає самоорганізуватися. Дослідник зазначив, що “реплікатор здатний конкурувати зі собою подібними за максимальну кількість відтворювань (реплікацій), витрачаючи іноді значні ресурси системи; у точці біфуркації він здатний слугувати ініціатором «суб’єктом» самоорганізації у системі” [9, с. 168]. Існування таких реплікаторів часто тримає систему, яку являють собою твори мистецтва, на грані порядку та хаосу, на рівні фрактальності та флікер-шумів, а формою її атратора постає нелінійний (дивний) атратор. Тяжіння до форми дивного атратора певних творів мистецтва зазначив також і Р. Браже: “особливістю фазових портретів більшості нелінійних систем є наявність атраторів, що відображають прагнення системи до певних стаціонарних станів. При цьому можуть виникати стохастичні атратори, що мають фрактальні властивості. У галузі стохастизації часова динаміка системи підпорядковується закономірностям флікер-шуму, коли коливання системи відносно стаціонарного стану самоподібні” [1, с. 78]. Цей принцип

дослідник екстраполював на деякі визначні витвори мистецтва, що є нелінійними та нерівноважними, наприклад, японську ікебану, музику Йоганна Баха, твори Сальвадора Далі та Вінсента Ван Гога. Автор наголосив на тому, що мистецтво само по собі є несиметричним, незважаючи на існуючий ідеал “гармонії”, який виражався в принципах симетрії у певних естетичних маніфестах західної культури. І. Євін також підтримує думку, що твір мистецтва становить собою динамічну самоорганізовану систему, головною ознакою якої є стохастичність та ситуація неусталеної рівноваги. На думку дослідника, такі системи можна досліджувати за допомогою синергетичного методу пошуку нових рівнів впорядкованості через визначення параметрів порядку (близьким аналогом у мистецтвознавстві, на переконання автора, є поняття домінанти): “поведінка всієї самоорганізованої системи серед величезної кількості компонентів буде визначатися поведінкою всього однієї неусталеної перемінної, що отримала назву параметру порядку. Використання параметру порядку [...] стає універсальним методом опису систем з багатьма ступенями свободи поблизу точок неусталеності. Цей метод не тільки описує процес упорядкування, але й властивості кінцевого впорядкованого стану” [5, с. 9].

Як можна помітити, сутність концептуально-методологічних засад синергетичного підходу в мистецтвознавстві полягає у використанні синергетичного методу, суть якого у виявленні відповідного реплікатора (альтернативи) у точках біфуркації або поліфуркації, та визначенні організуючого принципу (що являє собою параметр порядку) нелінійної динамічної самоорганізованої системи.

Як відомо, медіамистецтво є особливим феноменом сучасної екранної культури, адже у ньому традиційні мистецькі техніки та стилі синтезуються з новітніми, зокрема цифровими технологіями. Подібна еkleктичність породжує твори екранної культури, що за своєю специфікою багато у чому відповідають визначенню нелінійної нерівноважної динамічної самоорганізованої системи, адже характеризуються високим рівнем стохастичності у їх творенні та існуванні. Як зазначив Борис Гройс щодо специфіки існування та найголовніше – параметрів споживання творів медіамистецтва: “глядач вчиться тому, що параметри медіаспоживання варіативні, і починає у власний спосіб реконструювати, фрагментувати медіа-образ, знову збирати його, зрушувати, розміщувати у часі і т. д.” [2, с. 161–162]. Твори медіамистецтва тяжіють до подібного стохастичного характеру у своєму еволюціонуванні завдяки сумісному творенню глядачем і самим художником варіативності візуальних втілень та їх можливих змістів [2]. Синергетична методологія може бути корисною в окресленні певних точок відліку у подібній складній для дослідження аналітичній ситуації.

Незважаючи на те, що сьогодні існує чимало спроб типологізації медіамистецтва, ми пропонуємо типологію згідно з критерієм наявності екранних технологій у створенні та існуванні творів. Отже, в сучасній екранній культурі медіа-арт представлений такими основними типами, як нет-арт/веб-арт (а саме ті твори, що визначаються наявністю візуальної іконічної складової в інтернет-просторі), а також відеоарт, зокрема віджеїнг, відеомепінг, відеоінсталяція та відеоперформанс.

У процесі розгляду творів нет-арту можна зауважити, що не всі з них є стохастичними та існують у вигляді флікер-шуму. Багато витворів характеризуються певною симетричністю, як-то ті твори піксель-арту, де мозаїчність виконання все ж

таки веде художника до реалістичності та впорядкованості образу (“Замок Бутон” Чоклеріан, “Велике Місто” від Лов Піксельс). Сюди ж можна віднести завершені та симетрично розраховані твори закритих систем гіффіті арту. Останні хоча й обмінюються з навколишнім медіапростором енергією (тобто взаємодія з екраном девайсу та свідомістю реципієнта таки відбувається), однак транслюють чіткі концептуальні змісти, притаманні, як правило, рекламі. Це в багато разів зменшує ступінь стохастичності системи (роботи медіахудожників ABVN, Cheko, Insa).

Однак динамічний хаос в основі таких творів піксель-арту, як “Множинність піксельних героїв” Сімона Пейджа залишає глядача сам на сам з хаотичністю композиції та поліваріантністю інтерпретацій. Традиційний структурно-семіотичний метод у цьому разі не дає змоги сформуванню якийсь певний варіант читання зображення, адже реципієнт має справу зі складною нелінійною нерівноважною динамічною системою, здатною до самоорганізації (внаслідок довільної комунікації твору та аудиторії). Тому доцільно почати аналіз з пошуку відповідних реплікаторів, що довільно організуються під впливом певного параметру порядку. Для твору “Множинність піксельних героїв” таким параметром може виступати центральна фігура Статуї Свободи, що візуально та семантично централізує розрізнені елементи зображення у точках біфуркації та поліфуркації – критичних станах системи (люди-ктулху у кутах, роботи-кішки тощо). Параметр порядку в цьому разі за багатоваріантних можливостей читання, все ж таки організує патерни змісту у цільний концепт глобалізації сучасного світу, незважаючи на хаотичність та варіативність світових культурних зразків.

Говорячи про твори ексел-арту як різновиду нет-арту, також можна відзначити їх специфіку існування у формі рожевого шуму. Наприклад, роботи видатного художника Олексія Сая становлять собою скомпоновані фрагменти квартальних звітів так званого “офісного планктону”. Сухі розрізнені фрагменти статистичних даних екселівських документів, що конфліктують між собою в різних частинах зображень О. Сая, перетворюються на яскраві картини, де параметром порядку, який творить цільний образ, може виступати колір, обрис, об’єм тощо.

Твори відеоарту набувають певної динаміки не тільки з погляду організації простору, але також і часової характеристики. Саме цей параметр робить їхні системи складнішими для аналітики. Крім того, художники в цій царині найчастіше відмовляються від симетричності та напрацьованих століттями правил мистецтва. Творці відеоарту грають простором, часом та свідомістю реципієнтів у довільній формі, що з погляду аналітики мистецтва хоча й описало багато теоретиків постмодернізму, тим не менше методологічно є малорозробленим. Знаменитий метод деконструкції Жака Дерріди не досліджує іконічні знаки, притаманні мові екранної культури. У праці “Про граматологію” запропоновано аналізувати письмову мову літературних творів з огляду на так званий ланцюг заповнень та вилучень, тобто виявлення домінанти серед апорій (протиріч) у логоцентричних структурах тексту [4]. Синергетичний підхід багато у чому співзвучний концептуально-методологічним засадам Ж. Дерріди. Проте спектр застосування методології значно ширший, адже критика ієрархій замінюється констатуванням характеру самоорганізації опозицій у творі згідно з домінантами (параметрам порядку). Наприклад, актуальна для творів віджеїнгу трансляція різних фрагментів відео на декількох екранах в режимі нон-стоп є стохастичним дійством. У творах VJ Стронція, VJ Vobina можна простежити хаотичне

нашарування ріал-тайм зображень та певних відзнятих задалегідь заготовок. Проте синергетичний метод допомагає виявити певну циклічність повторювань знятих в ефірі та підготованих фрагментів. У точках поліфуркації – своєрідного конфлікту тематичних елементів зображення, переможний реплікатор (певна провідна тема, як правило, танець пі-джеїв) стає домінуючим у площині екрану. Одразу стає зрозумілим параметр порядку в цій системі, а саме тяжіння до показу людського тіла як репрезентанта клубної ідеї. При цьому синергетичний підхід не маркує цей тип будови твору екранного мистецтва як певний “центризм”, на відміну від концепції деконструкції, коли, після виявлення домінуючої складової опозиції (опорії) в тому чи іншому творі мистецтва, виникає певна критика його ієрархій [4].

Багато витворів відеомепінгу є ненаративними, що забезпечує їм стохастичність існування. Певний набір ефектів у виконанні цих творів поглинає увагу глядача, але простежити впорядкованість та цільність композиції (з погляду традиційного мистецтва) є доволі складним. Наприклад, твір команди Videomapping Hungary, переможниці конкурсу “Артвіжн”, або робота творців 3D-мепінгу на будівлі Большого театру (фестиваль “Навколо світу”) є динамічними системами з дуже складною анімацією, позірно розрізненими візуальними фрагментами, що хаотично змінюють один одного. Однак і в першому, і в другому випадку можна знайти певні параметри порядку та точки поліфуркації реплікаторів. Для відеомепінгу на стінах Большого театру таким параметром стає загальна тема візуального дійства, присвячена пізнанню світу та сценічним постановам театру. Тому у точках поліфуркації, де образи природи і світової культури вступають у протистояння, врешті можна простежити певну еволюцію системи, від домінування природних елементів до перемоги реплікаторів, що репрезентують культурні надбання людства. Подібна ж еволюція прослідковується у творі групи Videomapping Hungary, де у точках поліфуркації перемагає реплікатор, представлений більш масивними та усталеними елементами, що впорядковуються під впливом музичного ритму як параметру порядку.

У багатьох відеоінсталяціях, унаслідок інтерактивної взаємодії екранних проєкцій з тілом реципієнта самоорганізація системи твору набуває максимально довільного характеру. Наприклад, у роботах “Осад” (арт-група “Куди біжать собаки”) та “У фільтрації білого шуму” (медіахудожники Олена Губанова та Іван Говорков) часова та просторова взаємодія глядача з відповідними сенсорними програмами являє сумісно створені проєкції в ефірному режимі. Ступінь стохастичності системи дуже високий, адже глядач, що взаємодіє з медійним арт-матеріалом, не має сценарію власної поведінки у просторі відеоінсталяції. Отже, моменти самоорганізації системи є доволі спонтанними. Однак у цьому випадку також можливо знайти відповідні амбівалентні точки в самоорганізації системи та параметр порядку, за яким вона еволюціонує. У відеоінсталяції “Осад” параметром порядку є місце перебування глядача у просторі відеоінсталяції в певний момент часу, тоді як варіанти його рухів стають реплікаторами системи. Для твору “У фільтрації білого шуму” точка біфуркації представлена боротьбою чорного та білого кольорів в образах птахів (візуальна метафора людських емоцій). Однак як тільки людина перестає взаємодіяти з матеріалом інсталяції, настає хаос “білого шуму”. У цьому випадку параметром порядку, який змушує систему до самоорганізації, постає не стільки характер інтеракції реципієнта з часопросторовим виміром інсталяційного матеріалу, скільки факт наявності або відсутності цієї взаємодії.

Щодо можливості застосування синергетичного підходу в аналізі відеоперформансу можна констатувати, що далеко не всі твори цього різновиду медіа-арту можна вважати нерівноважними динамічними самоорганізованими системами. Деякі твори голографічного відеоперформансу, як, наприклад, виступ голограми Тупака Шакура та живого виконавця Снуп Дога, демонструють синхронне виконання саундтреку людиною та голографічною проекцією, без будь-яких стохастичних ознак. Проте відеоперформанси на зразок проекту Роберта Раушенберга “Дев’ять вечорів: театр та інженерія”, постулюють індетермінізм та випадковість як свою творчу концепцію. В якості параметра порядку може виступати довільний чинник, він не обумовлюється ані типом інтеракції, ані комунікацією. Випадковість параметра порядку виникає внаслідок налаштування художника на творчий пошук. В цьому випадку застосування синергетичного методу є доволі складним, адже дослідникові потрібно віднайти одразу декілька або велику кількість точок біфуркацій (можливо навіть поліфуркацій) при випадковому характері параметрів порядку.

Отже, сутність концептуально-методологічних засад синергетичного підходу в мистецтвознавстві полягає у впровадженні синергетичного методу, суть якого у виявленні відповідного реплікатора (альтернативи) у точках біфуркації або поліфуркації та визначенні організуючого принципу (параметру порядку) нелінійної нерівноважної динамічної самоорганізованої системи.

Багато з творів медіамистецтва, а саме тих його видів, що ґрунтуються на екранних технологіях, відповідають визначенню нелінійної нерівноважної динамічної самоорганізованої системи, в їх дослідженні доцільно вживати синергетичний метод. Особливість застосування синергетичного методу в аналізі творів медіамистецтва полягає в можливості простежити та описати їх складну еволюцію як особливого феномену екранної культури. Синергетичний підхід є дієвим при дослідженні іконічної складової творів медіа-арту, що дає йому переваги перед іншими концептуально-методологічними підходами до аналізу мистецтва, зокрема методологією деконструкції.

Результати статті можна використати для подальшого вивчення теоретико-концептуальних та методологічних засад сучасного мистецтвознавства, а саме перспектив дослідження таких новітніх форм сучасного екранного мистецтва як медіа-арт. Дослідження актуальне для мистецтвознавчого та загальногуманітарного наукових дискурсів.

Список використаної літератури

1. *Браже Р.* Синергетика и творчество / Р. Браже. – Ульяновск : Изд. УлГТУ, 2002. – 204 с.
2. *Гройс Б.* Медиа-искусство в музее / Б. Гройс // Комментарии к искусству. – М. : Художественный журнал, 2003. – С. 147–162.
3. *Губин В.* Отзыв на автореферат, или синергетика как новый пирог для “постнеклассических” ученых / В. Губин // О методологии лженауки. – М. : Паимс, 2004. – 172 с.
4. *Деррида Ж.* О граматологии / Ж. Деррида ; [пер. с фр. Н. Автономовой]. – М. : Ad Marginem, 2000. – 511 с.

5. *Евин И.* Искусство и синергетика / И. Евин. – М. : Элиториал УРСС, 2004. – 164 с.

6. *Золотарева Л.* Описание и анализ произведения искусства – эстетико-искусствоведческий и педагогический инструментарий / Л. Золотарева // Известия Алтайского государственного университета. – Барнаул: Изд. Алтайского гос. ун-та, 2012. – № 2, ч. 1. – С. 157–162.

7. *Каган М.* Эстетика и синергетика / М. Каган // Эстетика сегодня: состояние, перспективы: материалы научной конференции, 20–21 октября 1999 г. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 1999. – С. 40–42.

8. *Кобляков А.* Синергетика и творчество: универсальная модель устранения противоречий как основа новой стратегии исследований / А. Кобляков // Синергетическая парадигма. Многообразие поисков и подходов. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. – С. 304–324.

9. *Пойзнер Б.* О синергетическом измерении искусства / Б. Пойзнер // Известия Вузов. Прикладная нелинейная динамика. – Саратов: Изд. Саратов. гос. ун-та, 2001. – Т. 9. – № 6. – С. 168–169.

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2014

Прийнята до друку 21.10.2014

THE SYNERGETIC APPROACH TO THE ANALYSIS OF THE MEDIA ART

Oksana LANDIAK

*Department of the Cinema and TV Art,
Chair of Television,
Kharkiv State Academy of Culture,
Bursatsky spusk, 4, Kharkiv, Ukraine, 61057,
tel.: 095-55-99-658; e-mail: ja_tut@list.ru*

In today's art criticism synergistic approach as the conceptual and methodological framework research is becoming increasingly popular. However, the effectiveness of the synergistic approach to the analysis of the media art as a special phenomenon of screen culture is still unexplored. This is a significant problem in the modern art criticism discourse.

The problem of the appropriateness of the synergistic approach to the analysis of the media art is investigated. The possibility of using the synergistic approach to the analysis of the media art is considered. The nature of the conceptual and methodological foundations of the synergistic approach in art criticism is analyzed. The possibility of using the synergistic method in the analysis of media art as a special phenomenon of screen culture is investigated.

Key words: media art, net art, video art, replicator, bifurcation point / polifurkation point.