МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ВІЗУАЛЬНІ ДОСЛІДЖЕННЯ У КОНТЕКСТІ ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ КУЛЬТУРИ

Навчальний посібник

КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ 2022

УДК 130.2+930.85:303.42-028.22(075.8)
В42

Автори:
В. І. Панченко (передмова), І. І. Маслікова (підрозд. 1.4; п. 5.1.4),
О. Ю. Павлова (підрозд. 1.5, 2.2, 2.3, 2.5; розд. 3; підрозд. 4.1–4.2, 4.4–4.8;
п. 5.1.1, 5.2.1, 5.2.8), А. М. Тормахова (підрозд. 2.1, 2.4, 2.9; п. 5.2.2–5.2.6),
І. Г. Адамська (підрозд. 1.14, 2.6), Г. П. Бежнар (п. 5.1.3),
Є. О. Буцикіна (підрозд. 1.12; п. 5.2.7), І. В. Живоглядова (підрозд. 1.3, 1.13),
Н. Ю. Кривда (підрозд. 1.8), В. Г. Нападиста (підрозд. 1.6),
Г. П. Подолян (підрозд. 1.10; п. 5.1.2), В. В. Приходько (підрозд. 1.2),
О. Д. Рихліцька (підрозд. 1.7, 1.9), М. М. Рогожа (підрозд. 1.11, 4.3),
Р. М. Русін (підрозд. 2.7; п. 5.1.5), В. Семикрас (п. 5.1.6),
С. П. Стоян (підрозд. 2.8), О. В. Шинкаренко (п. 1.1)

Рецензенти:
д-р культурології, проф. І. В. Петрова
(Київський національний університет культури і мистецтв),
д-р філос. наук, проф. С. В. Сторожук
(Національний університет біоресурсів та природокористування України)

Рекомендовано до друку
вченою радою філософського факультету
(протокол № 10 від 28 березня 2021 року)

Ухвалено науково-методичною радою
Київського національного університету імені Тараса Шевченка
(протокол № 5-21 від 26 травня 2021 року)

В42 Візуальні дослідження у контексті теорії та історії культури: навч. посіб. / В. І. Панченко, І. І. Маслікова, О. Ю. Павлова, та ін. ; заг. ред. В. І. Панченко. – К. : ВПЦ "Київський університет", 2022. – 559 с.

ISBN 978-966-933-161-8

Представлено предметне поле візуальних досліджень, які є новою міждисциплінарною галуззю, пов'язаною з організацією комунікації у різних типах культури. Окреслено базові теоретичні та історичні підходи у сфері культурних досліджень, на тлі яких за логікою "культурного повороту" формуються візуальні дослідження. Визначено соціокультурну специфіку візуальної антропології та візуальної культури, підстави історичної динаміки режимів бачення у семіотичній перспективі. Пояснено варіативність сучасних візуальних практик, які є результатом впливів взаємопов'язаних чинників (культурно-історичних, соціальних, матеріальних і технологічних).

Для студентів, аспірантів, викладачів і наукових працівників.

УДК 130.2+930.85:303.42-028.22(075.8)

ISBN 978-966-933-161-8

© Панченко В. І., Маслікова І. І., Павлова О. Ю. та ін., 2022
© Київський національний університет імені Тараса Шевченка, ВПЦ "Київський університет", 2022

ПЕРЕДМОВА

Розвиток дисциплін поля візуальних досліджень є доволі бурхливим та багато в чому стихійним процесом. Передусім це проявляється у відсутності загальновизнаних авторитетів, як це було, наприклад, із центрами лінгвістичного повороту. Це зумовлено, з одного боку, різноманітністю емпіричного матеріалу, навіть можна говорити про перевиробництво образів на сучасному етапі. Зокрема, підтвердженням останньої тези є тенденція не лише домінування форм виробництва присутності у візуальних медіа, але й візуалізація (Н. Мірзоєфф) певних параметрів культури, які не мали попередньо такого типу фреймування. Завдання орієнтації людини в умовах перевиробництва образів перегукується із завданням перевиробництва наукового знання (неможливості його інтеріоризувати і навіть інституалізувати загалом) у межах певної дискретної одиниці, яке виконувала філософія на початку XIX ст. З іншого боку, можна констатувати відсутність систематизації гуманітарного дискурсу останнього століття, чий досвід "поворотів" закріпив методологічну орієнтацію герменевтичної підозри через загальне звинувачення у метафізичності будь-якого типу логоцентризму та заангажованості будь-якого дослідницького інтересу. Власне, становлення поля візуальних досліджень є результатом рефлексії над досвідом кризи не лише логоцентричного, але й лінгвістичного підходів у сфері культурних досліджень, а також кризи перевиробництва самих образів, яка потребує напрацювання інших підходів та критеріїв у виробництві та споживанні відеопродукції.

Ідеологічна заангажованість дискурсивних практик у Радянському Союзі спричинила в гуманітарній науці та вищій освіті монополію дисциплін на кшталт діалектичного та історичного матеріалізму, а також історії КПРС. Лише традиції викладання гуманітарних факультетів, зокрема філософських, зберігали не лише витончену глибину дискурсивного аналізу гуманітарного знання, але й охоплювали разючий обсяг дисциплінарних полів, що дозволяло зберігати наявні методологічні підходи та здійснювати рефлексію над історичними колізіями соціально-культурного процесу країни.

"Київська світоглядно-гносеологічна школа" філософського факультету Київського національного університету імені Тараса Шевченка, що продовжила традиції філософування університету Святого Володимира, інституалізувалася в другій половині XX ст. Вона має значний доробок у науково-методологічній та історико-філософській площині концептуалізації діяльнісного підходу. Особливе місце в науковій діяльності факультету посідали розробки викладачів та науковців кафедри етики, естетики та культурології. Адже сфера високої культури, у якій наукова, художня та моральнісна культура посідали провідне місце, визнавалися найбільш автономними та самореферентними сферами щодо соціально ангажованого змісту знання. Загалом це відповідає загальноєвропейському вектору саморозуміння гуманітарних наук та місця культурних досліджень у ньому. Протягом другої половини XX ст. представниками кафедри етики, естетики та культурології нашого факультету було опрацьовано проблеми: систематизації методів дослідження гуманітарних наук, принципів видоутворення класичного мистецтва за логікою протиставлення метафізики прекрасного та філософії мистецтва (А. Канарський), психології творчості (Л. Левчук); обґрунтування формотворчого та організаційного потенціалу мистецтва в контексті культури (В. Панченко), етико-моральних засад професійної та організаційної діяльності, зокрема економічної, політичної діяльності, публічного адміністрування та

управління сферою культури в контексті сучасних запитів щодо професійної компетенції діячів культури; рецепція та рефлексія становлення поля етичної та естетичної думки в Україні. Наповненість освітніх компонентів університетських дисциплін логікою та методологією теорії та історії культури, типологією культурних регіонів дозволяла не лише зменшувати ідеологічне навантаження гуманітарної освіти, але й глибоко розуміти своєрідність вітчизняної культури.

Становлення поля зазначеної проблематики та досвід рефлексії над ним виявили необхідність виокремлення специфіки культурних досліджень та актуальність оптики, що була тут напрацьована. Особливе значення у цьому контексті отримала тематизація візуальних досліджень, адже вона дозволила не лише узагальнити досвід класичного мистецтвознавства та естетики як науки про ґенезу чуттєвої культури людини, але ввести ці напрацювання у контекст трансформації культурних практик та комунікацій, що стала загально очевидною на межі тисячоліть. Запровадження курсу "Візуальні практики та комунікація" у Київському національному університеті стало тим містком, що дозволив значно розширити орієнтовану на дискурс сферу наукових досліджень та навчання, та ввести нову проблематику та методології дослідження. На засадах цього першого запровадженого курсу було здійснено видання навчального посібника з відповідним лекційним матеріалом. Запропонований навчальний посібник покликаний прояснити їхню предметну сферу та методологічний інструментарій, включити їх у загальний контекст візуальних досліджень, а також викладання теорії та історії культури.

Проте викладання будь якої дисципліни потребує логіки прояснення не лише змісту базових знань, але й історії становлення поля дослідницьких стратегій, загальнонаукового та культурно-історичного, а також дисциплінарного контексту. Без цього зібраний матеріал залишається інформацією, що не передбачає інтеріоризації знання та можливості діалогу як підстави становлення наукової, експертної спільноти, а, відповідно, формування

компетентностей управління зазначеною сферою. Тому викладання та систематизація дисциплінарного корпусу знань, його методологічних настанов є базовою вимогою перетворення гуманітарного знання на технологію. Цей навчальний посібник є результатом узагальнення досвіду викладання гуманітарних наук, дисциплін поля культурних досліджень, зокрема й візуальних, у Київському національному університеті імені Тараса Шевченка (наприклад, дисциплін "Візуальні практики та комунікація", "Візуальна антропологія" та "Візуальна культура"), а також виконання науково-дослідної роботи кафедрою етики, естетики та культурології за темою "Візуальні практики: режими та стратегії Постмодерну".

ЧАСТИНА 1

ВІЗУАЛЬНІ ДОСЛІДЖЕННЯ У КОНТЕКСТІ ТЕОРІЇ КУЛЬТУРИ

Розділ 1
ТЕОРІЯ КУЛЬТУРИ: ОГЛЯД ДИСЦИПЛІНАРНИХ ПОЛІВ

1.1. "Культурний поворот" у контексті нових досліджень сучасного соціокультурного буття

Сучасні соціокультурні обставини людського існування характеризується бурхливим виявом таких нових домінантних напрямів (зокрема, візуалізації культурних практик), які викликають нагальну потребу досліджувати не тільки актуальні культурні процеси, а й переглянути загальновживане розуміння феномену культури як такої. Хоч цікавість до культури як предмета дослідницького інтересу сягає досить давніх часів, проте на різних етапах її осмислення змінювалась її значущість та роль в осягненні своєрідності людини як соціокультурної істоти та власне соціального буття. Теперішня актуалізація культурології як теоретичної галузі, з одного боку, та "культурний поворот" у соціогуманітарному знанні, з другого, засвідчують особливу значущість "культури" як фокусу сучасних теоретичних досліджень, а також вимагають нового її перегляду в контексті тих змін, що досліджуються у культуроцентричних розвідках.

Традиційна європейська теоретична орієнтація на здобуття об'єктивної істини універсалістського та всезагального характеру про культуру сприяла у свій час розумінню її як окремої складової в соціальній системі – сфери виробництва духовних смислів та цінностей. Це – так зване вузьке розуміння культури разом, наприклад, із політичною, економічною чи правовою сферами.

Однак уже за часів відкриття Європою іншокультурних світів увага до феномену культури набула особливого загострення, що змусило переосмислити відповідно до досягнутого на той час рівня суспільного розвитку її традиційне розуміння. Це викликало потребу в перегляді сутності поняття "культура" та пошуку

її інваріантних характеристик у відкритих дослідниками історичних, культурно-антропологічних, лінгвістичних, соціологічних матеріалах з інших соціокультурних способів буття. У цьому процесі було сформоване, з другого боку, широке розуміння культури. В узагальненому філософському визначенні культуру почали визначали як специфічний, відмінний від тваринного, людський спосіб буття. Як широке, так і вузьке розуміння "культури" випрацьовувалось у глибоко диференційованих, підпорядкованих своїм спеціальним предметним цілям філософсько-антропологічних, соціологічних, історичних та гуманітарних галузях. Проте в кінцевому підсумку у розумінні культури превалювало бачення її як певною мірою вторинного (надлишково-залишкового щодо економічних та політичних чинників; "надбудови") явища в базових механізмах соціального буття.

Суттєвим поштовхом для позитивного методологічного переформатування від абстрактного та схоластичного теоретизування до дослідження справжніх процесів у всьому культурному різноманітті повсякденного існування людини стала реальність соціокультурної практики XX ст. Приголомшлива за своїми кризовими, навіть трагедійними наслідками для європейської культурної самосвідомості, вона виявила чим далі очевиднішу невідповідність наявних теоретичних моделей та методологічних підходів для осягнення реального стану соціально-культурного буття. У зв'язку із цим, особливо у другій половині XX ст., означилася низка "поворотів" у різних галузях соціального та гуманітарного знання. Вияв феномену так званих "поворотів", які на сьогодні обговорюються науковою спільнотою щодо соціогуманітарного знання, є свідченням трансформаційних процесів передусім щодо розуміння дослідницьких підходів.

Активне дослідження іншокультурних досвідів надало багатий та різноманітний матеріал для різногалузевих репрезентацій культури, але й виявило недостатність наявних у науковому обігові теоретичних моделей культури. У свою чергу, "культурний поворот" як переорієнтація дослідницької уваги загострив проблеми власне культурології як виокремленої галузі, специфічного інтегрального дослідження культури. На часі постали питання: чи є культурологія самостійною науковою дисциплі-

ною, чи вона являє собою конгломерат соціогуманітарних дисциплін, а можливо вона – лише інтелектуальна тенденція, що має ще й регіональну (пострадянський простір) прив'язку? До сьогодні залишається незавершеною полеміка щодо необхідності нових підходів до її розуміння.

Саме на шляхах уважного розгляду вищеозначеної теоретико-методологічної тенденції поворотів є можливим виявлення особливої спроможності власне культурологічного аналізу на рівні з різногалузевим соціальним та гуманітарним дослідженням культури в її інноваційних формах (таких, як візуальні практики, перформативність, культурна економіка та ін.).

Метафора "повороту" використовувалась у філософському дискурсові ще М. Гайдеггером в 50-х роках минулого століття (*Die Kehre* – доповідь, прочитана в Бремені в 1949 р. щодо зміни власної позиції, що пізніше буде означено як "онтологічний поворот") та Р. Рорті у 60-х роках з приводу "лінгвістичного повороту" як нової філософської методології[1]. Та найширшого використання це слово-маркер набуло в 70-ті роки серед європейських та американських науковців у процесі звернення до культурологічного аналізу як орієнтації в соціальних дослідженнях та нового предметного пріоритету в гуманітарних науках. При цьому в дослідженнях підкреслюються розрізнення двох взаємопов'язаних значень поняття "поворот". У першому значенні "поворот" розглядається як вияв радикальних змін у трансформації сучасних соціокультурних процесів, які активно досліджуються філософами, економістами, соціологами, психологами, мистецтвознавцями та іншими галузевими спеціалістами через карколомні зсуви реальної практики в соціальних, буттєвих, технологічних, культурних, людських її проявах. У другому значенні проблема "повороту" піднімається у зв'язку з необхідністю пошуку нового способу описання, осмислення та репрезентації зміненої реальності та відповідного ставлення людини до неї. Як вияв причинно-наслідкової взаємозалежності обидва тлумачення повороту чим далі, тим більше актуалізуються щодо практично всіх соціогуманітарних галузей знання.

[1] The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method. Chicago ; London, 1967.

Тому слушною є думка, що концепт повороту став фокусом проблематизації сучасного соціогуманітарного знання, навколо якого формується міждисциплінарний дискурс, адже різноманітні за дослідницькою спрямованістю – "лінгвістичний", "антропологічний", "практичний", "перформативний", "іконічний" чи "візуальний" тощо "повороти" продовжують засвідчувати появу нових тенденцій, сил та форм сучасної соціально-культурної практики. Вони викликані невідповідністю традиційної методології складним у своїй мінливості сучасним культурним процесам як об'єктам дослідження.

Проте всі ці "повороти" виявили основну тенденцію – висунення культури в розумінні нових напрямів та можливостей розвитку соціально-культурного буття. Фактично саме культура стає тим фокусом, який сприяє теперішньому розумінню економічних, соціальних, політичних процесів[1]. Узагальненням цього й стало введення поняття "культурний поворот" як прояв того, що в соціогуманітарних і філософських дослідженнях превалює культуроцентричність, а на порядку денному – власне культурологічний дискурс.

Саме поняття "cultural turn" в його використанні британськими та американськими вченими було досліджено Ф. Джеймісоном в 1988 році[2]. Виходячи з констатації, що культура за доби пізнього капіталізму фактично перетнула свої традиційні межі та безпосередньо споживається у повсякденні, сучасні західні соціальні та гуманітарні дослідницькі підходи сповідують упевненість, що все, що думає та робить сучасна людина, розуміється як культура.

Важливо нагадати, що й сама "культурологія" як спеціальна дослідницька галузь з'являється саме в середині XX ст. (Леслі Уайт, 1948), відповідаючи "духу часу", хоча сам термін запропонував ще на початку століття Вільгельм Освальд (1929).

Тотальність культурологічної перспективи як першочергової в дослідженні соціокультурного буття, засвідчують показові

[1] Culture Matters: How Values Shape Human Progress. New York, 2000.
[2] *Jameson Fredric*. The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983–1998. London ; New York, 1998.

концептуальні переорієнтації дослідників найближчих галузей соціального та гуманітарного знання. Звернемось до їх огляду.

В історичному дискурсові спроба культурного повороту визначалась ще з першої спроби Марка Блока у 1924 р. ("Королі-чудотворці. Нарис уявлень про надприродний характер королівської влади"). У цій роботі стартує утвердження дослідницького інтересу не просто до достеменної фактичності історичних подій чи історично значущих постатей, визначення об'єктивних показників соціально-історичних процесів, а до характеру переживань цих подій широким загалом у своєму повсякденному їх сприйнятті. Починає в історичному описові втілюватись реконструкція думок, почуттів, специфічних рис сприйняття, соціальної поведінки, вірувань, навіть забобонів колективної свідомості, ціннісних орієнтацій та інших виявів повсякденності (*everyday life*) як більш продуктивна для відтворення історичного минулого картина світу конкретних епох. Виникають теоретичні напрями історії ментальності, історії повсякденності (французька школа "Аналів"), "культурної історії" (Роже Шартьє), нарешті, наприкінці 1980-х років виголошується "нова культурна історія". "Ми на шляху до культурної історії всього на світі"[1].

Паралельним процесом "культурного повороту" були охоплені етнологічні чи культурно-антропологічні дослідження. Підходи та можливі інтерпретації культури тут починають набувати іншої конотації. Якщо класична культурна антропологія на початку свого зародження тяжіла до спостереження та дескриптивного (описового) підходу до досліджуваних культур та визначала культуру через її структурне описання (за Е. Тейлором, культура – це "знання, вірування, мистецтво, мораль, закони та звичаї"), то вже в Кліффорда Гірца в його "інтерпретативній антропології" щодо розуміння культури найсуттєвішим є розуміння життя та ставлення до нього. Культура – це "патерни значень, утілених у символах, що передаються історично, певна система успадкованих уявлень, виражених

[1] *Берк Питер*. Историческая антропология и новая культурная история. *НЛО.* 2005. № 5. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2005/75/ne5.html

у символічних формах, за допомогою яких люди спілкуються, увінчують і розвивають свої знання про життя та ставлення до нього"[1]. Крім того, учений наголошує на відчутної для теорії культури "загрозі (яка вже починає бути реальною) відриву культурного аналізу від його безпосереднього об'єкта – неформальної логіки реального життя"[2].

Доволі показовими є і методологічні трансформації соціології, що з початків теоретичного визнання й до сьогодні супроводжують її розвиток. Недостатність макросоціологічних моделей, характерних для попереднього соціального аналізу доби Модерну, є очевидною для пояснення постіндустріальної ситуації, що чимдалі докорінно відрізняється від системи соціальних механізмів та важелів управління індивідами як гвинтиками соціальної машини епохи індустріалізму.

Ще на початку попереднього століття актуалізувались для соціокультурних досліджень заклики "назад до речей" на противагу абстрактній умоглядності теорії та "повернення людини в теорію" всупереч об'єктивістському позитивізму. Адже розуміння суспільства як незалежної від буття людських індивідів системи умов, принципів та приписів її відтворення та розвитку перетворювало людей на одномірно (загально, універсально) визначену функціональну складову.

Як компенсація натуралістичної моделі суспільства та протидія нівелюванню індивідуального різноманіття життя та діяльності людей у соціальній тотальності було введено в соціальний аналіз розгляд взаємодії людей та соціальної дії як фокусу дослідницького підходу. Хоч і до сьогодні бачення соціальності як великих соціальних структур, що мають вигляд наддиндивідуальних, квазіприродних утворень, домінує як латентне припущення, однак, у дослідницьких підходах наявна переорієнтація на культуру як більш людиновимірний формат соціальної універсалізації.

---

[1] *Гірц К.* Інтерпретація культур : вибрані есе. К., 2001. С. 106.
[2] Там само. С. 26.

Кілька перебутих етапів у розумінні предмета та методів соціологічного дослідження проглядаються у сучасному теоретичному просторі. Наприклад, П. Штомпка виокремлює в соціологічних підходах такі складові. По-перше, традиції класичної соціології (О. Конт, Г. Спенсер, К. Маркс, Т. Парсонс), що оперує макроабстракціями соціальних цілісностей (організмів, систем) з превалюванням "сильного визначення" суспільства як "квазісуб'єкта", що ніби існує і діє понад людськими головами. По-друге, так звану "другу соціологію" мікроабстракцій – соціальної дії, поведінки соціальних атомів (акторів) та субатомів (сенсів). Нарешті, нову тенденцію соціології, що зараз активно розвивається, із фокусом на якісному дослідженні соціального існування – повсякденному житті людей серед інших людей. (І. Гофман, Г. Горфінкель, А. Щюц та ін.). Остання тенденція представлена як новим предметним колом – серйозні дослідники пишуть книги з питань любові, інтимності, дружби, шопінгу, поп-музики, ризику, недовіри та багато іншого, так і зрушенням у соціологічних методах – від масових квантифікованих опитувань до глибинних інтерв'ю, спостережень, вивчення випадків, особистісних мимовільних свідчень пережитого (через листування, життєві історії, сімейні фото, соціальну іконосферу) тощо[1].

У цій екзистенційно налаштованій соціології, що розпочиналась актуалізацією повсякденності, культурна складова – це зосередження на невидимих, непомітних сплетіннях сенсів, правил, цінностей, норм, уявлень, "звичок серця" в життєвих подіях щоденної буденності. При цьому треба зазначити, що виокремлений цією тенденцією напрям соціології культури доповнюється "сильною програмою"[2] культурної соціології. Таку концепцію запропонував Дж. С. Александер у роботі "Смисл соціального жит-

---

[1] *Штомпка П.* В фокусе внимания повседневная жизнь. Новый поворот в социологии. *Социологические исследования*. 2009. № 8. С. 1–13. URL: http://www.isras.ru/files/File/Socis/2009-08/Shtompka.pdf

[2] *Alexander J. C., Smith Ph.* Strong Program in Cultural Sociology. *The Meanings of Social Life*. New York, 2004. URL: https://ccs.yale.edu/strong-program

тя. Культурна соціологія". Але і роботи П. Бурдьє, Мішеля де Серто, Ф. Джеймісона ("Постмодернізм чи культурна логіка пізнього капіталізму") засвідчують тенденцію превалювання культури не тільки як фокусу, але й призми дослідницької уваги.

Найбільш яскравим виявом генералізованого характеру "культурного повороту" стало виникнення самих "культурних досліджень" (*cultural studies*). З'явившись 1965 р. в Бірмінгемському університеті у межах літературознавчої спеціалізації *English studies*, Центр сучасних культурних досліджень відразу позиціонував свої погляди як відхід від вузького, аж до самоізоляції дисципліни, професійного академізму та повернення до дослідження сучасності в усьому обширі її культурних репрезентацій. Це переформатувало програму культурного аналізу на всеохопний критичний аналіз реальної ситуації, що сприяло також переорієнтації до більш широкого розуміння культури як такої. Проте не лише критика академізму спричинила виокремлення нового підходу культурних досліджень. Нова дослідницька програма була намаганням подолати як ідеалізм (прив'язка до елітарної культури), так і редукціонізм (економічного та політичного штибу) у розумінні культури. На часі був відхід спочатку британських та загалом європейських, а потім і американських дослідників від панівної в 60-х роках XX ст. марксистської традиції нових лівих щодо розуміння культури як відображення глибинних соціальних структур та владних відносин, що зберігала марксистські поняття ідеології, класів та економічних інтересів як основної детермінанти. У результаті через звернення в майбутньому до вияву політичної ангажованості одним із головних принципів *cultural studies* стає критика домінування економіки та політики над культурою. Навпаки, автономізація культури як об'єкта дослідження сприяла її розгляду як структуроутворювальної основи для особливостей людського самовираження. Лівий ухил у критиці соціокультурних процесів та їх теоретичних репрезентацій для представників культурних досліджень реалізувався у вияві та подоланні притаманної традиційному марксистському редукціонізму щодо соціокультурних явищ політичної ангажованості, означенням розуміння культури як цілісного образу життя ("way of life").

При цьому суттєвим є те, що завдяки такій дослідницькій стратегії саме розуміння культури набуває нової інтерпретації,

виявляючи чи втілюючи ще одну суттєву зміну в новому дослідницькому підході соціальних та гуманітарних наук – власне поворот до практик в усьому багатоманітнім їх виявів.

Свого часу в розбудові так званого мікросоціологічного підходу налаштування на культуру як осередок узагальнення живого колективного досвіду символічно виражених смислів, взірців, традицій у розгляді соціального буття збільшило вартість індивідуального начала в соціокультурних процесах та привернуло увагу до людини як активного чинника соціального буття та носія специфічних людських якостей. Проте, як виявилось, лише виголошення значущості культури як осереддя загальних цінностей, і навіть у своїй об'єктивності наділеної безумовністю самодостатньої імперативності є недостатнім. Що засвідчується наступною актуалізацією так званого "практичного повороту" в соціально-гуманітарному пізнанні. А це, у свою чергу, означилося і на перегляді як розуміння культури, так і дослідницьких підходів у системному культурологічному дослідженні.

Дедалі частіше в дослідженнях констатується, що культура як трансцендентна інстанція (ціннісні орієнтації, культурні норми, взірці та ін.) є недостатнім підґрунтям для забезпечення своєї прерогативи в забезпеченні сучасного соціокультурного запиту. Навіть з боку етики як нормативно акцентованої науки в дослідженні моральної культури стає очевидним, що універсальності як суттєвої засади для взаємності сучасного суспільства не досить. Дієвість моральних імперативів як загальних культурних уявлень лише потенційна. Щоб їм набути практичної сили та культурної значущості, моральні уявлення мають забезпечуватися не тільки за допомогою освіти чи виховання, а передусім мають стати результатом включення індивіда в комунікативно-нормативні практики. А це потребує, зі свого боку, переосмислення поняття культури, прояснення адаптації її загальних смислів до повсякденної практики.

Сьогоднішній запит на розуміння соціальних процесів, які за своєю складністю чимдалі більше не вкладаються в наперед визначену людську міру, актуалізують перегляд розуміння суспільства у світлі живої людської взаємодії, у якій воно власне і виникає, відтворюється і розвивається і навіть – тільки і може

існувати, допоки люди у своїй буттєвій повсякденній взаємозалежності творять його. Тут у пригоді підхід до культури як способу буття, з утриманням розуміння останнього як процесуальності, темпоральності, плинності, континуальності. Причому найбільш важливим є не те, що щось людське чи предметне розглядається в будь-яких процесах, а те, як спосіб буття речей чи людей втілюється у процесах та модифікує соціальний процес зокрема. Сучасна культурологічна перспектива – це фокус людського діяння (навіть повсякденного, рутинного, а також і соціокультурних практик), що засвідчується непомітне, нерефлексивне, але символічно значуще екзистенційне підґрунтя, ба навіть осереддя власне культурного способу існування. Тому для соціогуманітарних досліджень у різних його предметних полях актуальною є настанова М. Бахтіна, що вчинок як вираження людського способу буття є первень щодо його подальших теоретичних транскрипцій і ніколи не вичерпується ними ("Філософія вчинку"). Адже "дії не потребують слів. Вони являють смисл-тут. Невиказане показує себе. Наділені фундаментальною якістю незворотності, дії як вчинки мають кінцеву ясність та переконливість, оскільки міняють реальність"[1].

Таке смислове навантаження вчинку, дії, діяльності, практик як культурологічної методи виявляти "смисл-тут" резюмує власне зміст "культурного повороту" як запиту сучасного соціально-гуманітарного знання та висуває на авансцену культурологію як синтетичний напрям дослідження сучасного соціокультурного буття. Зосередження на різноманітті культурних практик міняє статус слів, бо володіє остаточною переконливістю через поворот від абстрактних схематизмів буття до життєво-практичних ситуацій людської діяльності, де не тільки висвітлюються культурні структури, а на рівні індивідуального досвіду формуються та набуваються сенси. У такій перспективі культура може виявлятися у ментальності, звичаях, як зафіксований у живому досвіді спільного буття вимір людяності, залишаючись відкритим простором життєтворчості в різноманітті нових проявів.

---

[1] *Волков В*. Слова и поступки. *Социологическое обозрение*. 2009. Т. 8. № 1. С. 56–60. URL: https://sociologica.hse.ru/2009-8-1/28141188.html

Запитання для самоконтролю:

1. Чим зумовлена актуалізація дослідження культури в XX ст.?
2. Як визначається поняття "культура" у вузькому та широкому розумінні?
3. Як розуміється метафора "поворот" щодо стану соціогуманітарного знання?
4. Як репрезентовані "повороти" в різних соціогуманітарних дисциплінах?
5. У чому специфіка "культурного повороту" (*cultural turn*) та його значення для культурології?
6. Які методологічні наслідки для розуміння культури привносить "культурний поворот"?

Список рекомендованої літератури:

1. *Бахманн-Медик Д.* Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре / М. Бахман ; пер. с нем. С. Ташкенова. – М. : Новое литературное обозрение, 2017. – 504 с.
2. Культура має значення [Електронний ресурс] // Часопис "Ї". – 2010. – № 53. – Режим доступу : https://chtyvo.org.ua/authors/Chasopys_Ji/N53_Kultura_maie_znachennia/
3. *Jameson Fredric*. The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983–1998 / Fredric Jameson. – London & New York, 1998.

1.2. Філософія культури

Якщо спробувати описати **предметне поле філософії культури**, то розпочати треба з розкриття відмінностей між нею і схожими дослідженнями в гуманітарній царині. Особливо важливим у цьому контексті постає розгляд особливостей культурологічного і культурфілософського підходів у вивченні культурних феноменів. Насправді ми маємо і в першому, і в другому випадку нібито один і той самий предмет, а саме – культуру. Проте слід одразу сказати про принципову відмінність напрямів проблематизації цього предмета. Якщо культурологія як гуманітарна наука налаштована на, назвемо це, наслідуючи американ-

ського антрополога Кліффорда Гірца[1], "щільне описання", тобто якомога докладніше емпіричне описання досліджуваної культурної реальності, і заразом на пояснювальну модель того, що описане під час попередньої процедури; то філософія культури віддає пріоритет фундаментальним умовам, відповідно до яких ми спроможні виокремити культурне як таке із загального тла дійсності. Простіше кажучи, філософія культури ставить питання про те, "що таке культура?", і водночас досліджує походження цього ж питання. Така глибинна і принципова саморефлексійність характеризує філософське знання, на відміну від культурологічного, яке сконцентровано переважно або на емпіричному описанні, або на пояснювальній моделі[2].

Друге, що варто зазначити щодо предметної сфери філософії культури, це історичні етапи формування філософського запитування про культуру в межах самого пізнавального філософського поля. Іншими словами, як, коли і навіщо філософи почали говорити про культуру?

Перший етап стосується Античності, яка сформувала принципову інтелектуальну (науко-філософську) і ментальну (світоглядну) дихотомію, що й досі слугує організувальним кодом філософського дискурсу про культуру. Мається на увазі передовсім протиставлення порядку і хаосу, яке має свій давньогрецький варіант – "полісне життя" / "варварство" і римський – "культура" / "природа". Обидва варіанти мають свою розлогу історію в межах європейської культури, будучи підтримані християнством у Середньовіччі і трансформувавшись в ідею месіанства після ототожнення культури з божественним порядком, світло якого треба нести як хрест у найвіддаленіші куточки світу. Таким чином, міркування про порядок і хаос стають універсальною темою для розкриття людської долі і жодну людину в її помислах і діях не мине ця всесвітня напруга, адже люди через ідею культурного протистояння між порядком і хаосом стають людством.

---

[1] *Гирц К.* Интерпретация культур. М., 2004.
[2] Там же.

Для нас особливо важливим є *другий етап* – просвітницький (XVII–XVIII ст.), пов'язаний із секуляризацією ідеї культурного порядку і появою філософського змісту міркувань про культуру, який утвердив дві методологічні позиції, що екстраполюються на сучасну антропологію: універсалістська просвітницька на французьку структурну антропологію і плюралістична романтична – на американську культурну антропологію. Поява терміна "філософія культури", пов'язана з творчістю Вольтера, від самого початку свідчила про те, що розмаїття форм організації людського життя має стати рефлексійним принципом як власного існування, так і людства загалом. Вирішальним кроком для філософії культури стало вчення Жана-Жака Руссо як засновника, за словами Клода Леві-Стросса[1], антропології, головним завданням якої є завдяки науковому інтересу до інших культур дослідити власну. Таким чином Ж.-Ж. Руссо вносить рефлексійність у саме знання про культуру. Цей ефект посилює його акцент на порівнянні природи і культури, де остання є спробою її підміни – культура загалом стає викривленим відбитком природнього, чимось штучним за своєю суттю. Антропологія, таким чином, зіставляє природу як взірець з культурою, щоб рефлексійно встановити засади людського існування. Загалом для цієї епохи типовим є те, що секуляризована ідея божественного порядку замінюється культом розумної природи. Тема взаємовідношення між природою і культурою стає визначальною для філософії культури, як у просвітників, так і у романтиків з їхнім акцентом на чуттєвості, "пластичності", духовності (лінія Йогана Гердера). Саме романтизм намагається узгодити стосунок між природою і культурою через діалектику розвитку духа, який себе розгортає в різних формах. Створюється філософія духа, яка розкриває його історичну маніфестацію (Георг В. Ф. Гегель, Фрідріх В. Й. Шеллінг та ін.). Вильгельм Дільтей синтезує Кантівський просвітницький підхід (чи можлива наука про культуру, істинні про неї судження?) і Гегелеву феноменологію духа (принципи і форми виразу духовного життя) в понятті наук про дух, які ку-

[1] *Леви-Стросс К.* Руссо – отец антропологии. *Первобытное мышление*. М., 1999. С. 19–29.

льтуру розглядають як герменевтично (через метод розуміння) інтерпретований контекст історичних виразів життя.

Нарешті, *третій (сучасний) етап* можна охарактеризувати як спробу позбутися онтологічної значущості опозиції природи і культури з огляду на її обмеженість. Він починається з утвердження епістемологічного поля гуманітарних наук (друга половина XIX ст.), як про це заявляє Мішель Фуко у своїй роботі "Слова і речі"[1]. Отже, філософія культури не може ігнорувати здобутки як "емпіричних наук про життя, працю і мову" (біології, економіки, лінгвістики), так і гуманітарних наук (історії, соціології, антропології, психології).

Методологічні засади сучасного дослідження культури. Після епістемологічної революції другої половини XIX ст. філософія, і філософія культури зокрема, ускладнює і водночас урізноманітнює власні способи дослідження культури. Це означає, що філософське запитування про культуру має інспіруватись результатами багатьох досліджень поза її цариною, тобто їй треба спиратись на транс- і міждисциплінарні дослідження. Приходить розуміння комплексності такого досліджуваного об'єкта, як культура. Тепер кожне культурфілософське дослідження радше поєднує різноманітні сфери дослідження, виявляючи в них щось наскрізне, ніж фундує свою незалежну від емпіричних наукових досліджень категоріальну систему знання про досліджуване. Отже, сучасна філософія культури – це облаштований за певними методологічними параметрами простір, що несуперечливо розподіляє здобутки різних за своєю природою емпіричних (природничих і гуманітарних) наук про культуру в єдине теоретичне ціле.

У своєму становленні теоретичне поле сучасної філософії культури налічує *три провідних інтелектуальних повороти*, кожен з яких досі формує специфіку методологічних підходів до вивчення культури.

Перший, *мовний, поворот (linguistic turn),* спричинив інтерес до вивчення мови і її дії в різноманітних сферах людської діяльності, проте передусім у науці. Таким чином, ми можемо виок-

[1] *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1977.

ремити мовні методології в межах філософії культури, оскільки вони спираються на провідну роль мови в розумінні культури і культурних феноменів. Яскравим прикладом такого підходу є, наприклад, філософська герменевтика німецького філософа Ганса Георга Гадамера[1], де культура є мовною традицією, яка передбачає інтерпретаційне перебування в ній, що виражає поняття "герменевтичне коло". Або структуралізм французького філософа Ролана Барта[2], який утверджує примат мовної структури над будь-якою невербальною структурністю в культурі. Культура, отже, для нього збігається з мовною діяльністю.

Другий, *просторовий, поворот (spatial turn),* щільно пов'язаний із мовним, висуває на передній план проблематику простору як провідного способу організації сущого через особливості розподілу позицій. Серед найбільш значущих концепцій, які можна назвати просторовими методологіями у філософії культури, варто відзначити (пост)структуралістський дискурсаналіз Мішеля Фуко[3], оскільки його історична епістемологія наголошує на дискурсі як просторі, що розподіляє мовні практики через механізм "висловлювання", задаючи таким чином епохальну унікальність, рідкісність і неповторність. Отже, культура для нього є дискурсивним просторовим порядком розподілу відмінностей, що реалізується в різноманітних практиках. Або феноменологічну конструктивістську концепцію Альфреда Шюца[4], яка виходить з нашої фундаментальної тілесності, вираженої в просторовій "ситуації тет-а-тет", з якої розгортаються просторовими колами зони релевантності як можливості нашої самореалізації у світі: чим ближче і доступніше, тим більш релевантною є позиція, оскільки ближче до ядра нашого Я, позначеного "нульовим пунктом" власного тіла. Отже, культура є простір самореалізації, розподілений за принципом релевантності.

---

[1] *Гадамер Г. Г.* О круге понимания *Актуальность прекрасного*. М., 1991. С. 72–82.

[2] *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989.

[3] *Фуко М.* Археология знания. М., 2012. 416 с.

[4] *Шюц А.* Размышления о проблеме релевантности. *Избранное: Мир, светящийся смылом*. М., 2004. С. 235–401.

Третій, *перформативний, поворот (performatical turn)*, перш ніж розпочатися в 90-х роках XX ст., було підготовлено феноменологічною філософією Моріса Мерло-Понті[1], яка наголошувала на принциповій тілесності людського перебування у світі, яка має характер первинного досвіду, що передує будь-якому іншому. Така первинність характеризується доступом до "дикого" буття, яке, як і у випадку з поняттям "дикого" мислення у К. Леві-Стросса, свідчить про його позакультурність, необробленість, неприборканість, тобто чуттєве сприйняття вже є культурним і не потребує додаткової обробки абстрактним мисленням і його виключно духовним суб'єктом, оскільки є сприйняттям світу самим себе через тілесне розшарування плоті як подвоєної рефлексійної межі (переплетення плоті світу і плоті тіла), завдяки якій щось може бути виокремлене через тілесність (плоть (*chair*) – центральне поняття пізнього М. Мерло-Понті). Іншими словами, культура є способом існування людини до того, як вона потрапляє до інтелектуальної рефлексії. Таким чином, питання про культуру викликано пізнанням її реальних умов існування, які розкриваються в тілесній раціональності, що має власну рефлексійність. Простіше кажучи, тілесний стосунок до світу передує свідомому. Повернення на центральне місце тематики тіла після перформативного повороту змінює саме розуміння культури з чогось готового, яке слід передавати з покоління до покоління і що диктує нам норми і правила існування (простіше кажучи, культура – це книга, яку слід уміти читати, щоб дізнатись про власну долю – наприклад, герменевтика), на перманентне спільне ситуативне творення культури, де ключовим моментом постає мистецька модель перформансу, ігрової співтворчості, чуттєво підтриманої, а не наперед задані раціональні форми взаємодії. Відновлюється увага до ролі чуттєвості в культурі. Наприклад, у концепції сучасних німецьких теоретиків культури Гунтера Гебауера і Крістофа Вульфа

[1] *Мерло-Понти М.* Око и дух. *Французская философия и эстетика XX века*. Вып. 1. М., 1995. С. 215–253.

відновлюється провідна роль мімезиса як ключової категорії розуміння культурних явищ[1].

Загалом цей поворот спричинює перегляд традиційних уявлень про культуру, що мають (абстрактний) універсалістський характер, на користь партикулярних, таких, що, так би мовити, "ближчі до життя", яке характеризується своєю ситуаційною множинністю. Щодо цього перформативний поворот спрямований на критику європоцентричності. Наприклад, сучасний французький антрополог і філософ культури Філіп Дескола у своїй роботі "По той бік природи і культури"[2] пропонує повернутися до поняття досвіду й онтологічних схем мислення, які його впорядковують. Ментальна (світоглядна) дихотомія "природа–культура", утверджена в Античності, поступово втрачає свою силу. Або французький філософ і антрополог Рене Жирар[3] досліджує культуру в контексті притаманного йому насилля, жертвопринесення і дискримінації, наприклад, антисемітизм в європейській культурі. Культура починає розглядатися в динаміці складної політики суперечностей між ідентичностями, а також відновлення культурної значущості жінок, сексуальних, релігійних, етнічних меншин тощо.

Крім того, ми можемо спостерігати утвердження ідей постгуманізму, які є так само наслідками перегляду опозиції "природа – культура", оскільки вимагають пріоритетного розвитку міжвидових стосунків на засадах партнерства, а не домінування (спешисизм, веганство тощо). Можна додати і тематику технізації людського існування, що розмиває межу між живим і неживим (створення кібернетичного організму), яке представлено штучним інтелектом або його елементами (новітнє медичне протезування). Тут загалом критиці піддається антропоцентризм.

---

[1] *Gebauer G., Wulf Ch.* Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft. Hamburg, 1992.

[2] *Дескола Ф.* По ту сторону природы и культуры. М., 2012. С. 125–171.

[3] *Жерар Р.* Священное и насилие. М, 2010. 448 с.

Загалом тема тілесності відкрила цілий пласт досліджень культури в річищі механізму дискримінації, оскільки саме тілу з його чуттєвістю і спроможністю діяти разом з іншими повертається провідна роль носія ідентичності, а не духовній самосвідомості, яка спирається на модерну робінзонаду самотності.

Загалом можна сказати, що сучасна філософія культури являє собою теоретичну організацію простору для між- і трансдисциплінарних досліджень культури, часто завдяки методологічному змішуванню (наприклад, постфеноменологія Дона Айді[1]), навколо обраних провідних тем мови, простору і тілесності. Це передбачає:

• *по-перше*, відмінність філософії культури від культурології, а також інших гуманітарних наук полягає у принциповій рефлексійності самого моменту запитування про культуру;

• *по-друге*, становлення предметного поля культурфілософського дослідження відбувається в три етапи: 1) античне формування онтологічної опозиції природа – культура, 2) просвітницьке перетворення опозиції природа/культура на рефлексійно-пізнавальний засіб людського існування, 3) поява гуманітарних наук і деонтологізація опозиції природа/культура;

• *по-третє*, сучасне методологічне поле філософії культури сформовано трьома провідними інтелектуальними поворотами – мовним, просторовим і перформативним.

Мовний поворот (linguistic turn) – це інтелектуальна подія тематичної зміни дослідницького поля передусім філософії та гуманітарних наук, пов'язана з утвердженням пріоритетного становища мови як об'єкта (що?), суб'єкта (хто?) і засобу пізнання (чим?). Серед головних представників філософії культури, які у своєму пізнанні орієнтуються на мову, слід назвати Ганса Георга Гадамера (концепт герменевтичного кола), Поля Рікера (концепт оповіді і соціальної герменевтики), Ролана Барта (концепт інтертекстуальності).

[1] *Ihde D.* Experimental Phenomenology. Multistabilities. New York, 2012.

Просторовий поворот (spatial turn) – це інтелектуальна трансформація дослідницького поля переважно філософії та гуманітарних наук, яка апелює до пріоритетного становища простору як об'єкта (що?), суб'єкта (хто?) і засобу пізнання (чим?). Серед головних представників філософії культури, які у своєму пізнанні орієнтуються на простір, слід назвати Мартіна Гайдеггера (концепт ось-буття (Dasein)), Мішеля Фуко (концепт дискурсу), Жиля Дельоза (концепт поверхні), Едварда Кейсі (концепт екзистенційної пам'яті).

Перформативний поворот (performatical turn) – це переструктурування пізнавального поля у філософії та гуманітарних науках, яке апелює до пріоритетного становища тіла як об'єкта (що?), суб'єкта (хто?) і засобу пізнання (чим?). Серед головних представників філософії культури, які у своєму пізнанні орієнтуються на тілесність, можна назвати феноменолога Моріса Мерло-Понті (концепт плоті і тілесного досвіду), Поля Вірільо (концепт візуальної дислексії), Мішеля Фуко (політика тіла і концепт турботи про себе), Жиля Дельоза (концепт тіла без органів), Дона Айді (інструментальний реалізм), Жоржа Діді-Юбермана (концепт культу у візуальному досвіді).

Запитання для самоконтролю:

1. Яка головна ознака культурфілософського знання?
2. Які ключові моменти в становленні предметного поля філософії культури?
3. Що дала Античність для формування культурфілософського пізнання?
4. Що дало Просвітництво для становлення культурфілософського дискурсу?
5. Як змінюється філософія культури після появи гуманітарних наук?
6. Яке значення має мовний поворот для сучасної філософії культури?
7. У чому полягає сенс просторового повороту для сучасної філософії культури?

8. Як визначає перформативний поворот сучасну філософію культури?

9. Яку можна дати загальну характеристику сучасної філософії культури з огляду на інтелектуальні повороти, що сформували її дискурс?

10. Які концепції сучасної філософії культури ви можете назвати залежно від визначального інтелектуального повороту?

Список рекомендованої літератури:

1. *Вульф К.* Антропология: История, культура, философия / К. Вульф. – СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2008. – 280 с.

2. *Гирц К.* Интерпретация культур / К. Гирц. – М. : "Российская политическая энциклопедия" (РОССПЭН), 2004. – 560 с.

3. *Дескола Ф.* По ту сторону природы и культуры / Ф. Дескола. – М. : Новое литературное обозрение, 2012. – 584 с.

4. *Жерар Р.* Священное и насилие / Р. Жерар. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – 448 с.

5. *Мерло-Понті М.* Феноменологія сприйняття / М. Мерло-Понті. – К. : Український центр духовної культури, 2001 – 552 с.

6. *Філософія культури* // Теоретична і практична філософія : навч. посіб. – Київ : ВПЦ "Київський університет, 2017. – С. 344–388.

7. *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. / М. Фуко. – М. : Прогресс, 1977. – 406 с.

1.3. Теоретична культурологія

Наукові знання про самоідентифікацію людини і суспільства, про культуру як суспільне явище, її форми і функції, про мову культури і окремих культурних форм – мистецтва, релігії, моралі, права, науки тощо становлять необхідну складову освіти сучасної людини. У межах цього знання теоретична культурологія охоплює розмаїття підходів, методів досліджень, відповідного понятійно-категоріального апарату, на яких ґрунтується таке ж різноманіття дослідницьких практик. Як інтегративна соціогуманітарна дисципліна ***теоретична культурологія*** *вивчає культуру в системі людського буття, різноманітність типів тео-*

рій культур у взаємозв'язку з культурологічними проблемами сучасності і, як наслідок, – відбувається відкриття загальних основ різноманітних фактів минулої і сучасної культури, визначення порядку їх системоутворення і взаємодії як форми існування людського суспільства.

Генеза культури розглядається в контексті перспектив співвідношення культури і цивілізації, у її взаємодії з природним середовищем, суспільством і цивілізацією. Розгляд історичної динаміки культури в межах цієї науки відбувається у зв'язку з її типологічним аналізом (традиційна, елітарна, маргінальна, національна, етнічна, регіональна, соціально-економічна, релігійна, моральна, художня, наукова, інформаційна та багато ін.). Окрема сфера інтересів – символічні мови і принципи описання і репрезентації культури, дослідження функціонування ментальності як суттєвого механізму культурних і суспільних процесів, взаємообумовленості ментальності і культурних архетипів, їх виявлення в різних сферах культури (політика, мистецтво тощо).

Теоретична культурологія вивчає також людину в сукупності її міжособистісних, соціальних, соціоприродних та подібних зв'язків, тобто як суб'єкта, продукт і як носія певної культури. Усе це, а також природа культури, її сутність, процеси функціонування духовної культури в сучасному суспільстві, тенденції соціокультурного розвитку різних інститутів культури – це діапазон різних варіантів дослідження культур, панорама поглядів на сутність культури, що відображує тенденції культурологічних традицій.

В історії культурологічної думки існує чимало варіантів концептуальних підходів до вивчення культур, принципі їх періодизації та визначення. Починаючи від античної доби, у міру того, як культурні досягнення ставали дедалі значнішими, погляди на розвиток людства змінювалися і оформлювалися в концепції, теорії та напрями.

Тенденція до систематизації знання щодо культури і її природи та феноменів закладається античними мислителями. Хоча *давньогрецька філософська думка* не сформувала цілісних концепцій культури, де культура виступала би окремим об'єктом

пізнання, але проблеми культури, своєрідності культурно-історичного процесу, взаємодії людського світу і світу природи, поставлені Античністю, визначили подальший розвиток європейської культурологічної думки, проблемне коло питань, які були розвинуті і оформлені в систематизовані концепції в епоху Просвітництва та Нового часу. У давніх греків не існувало самостійного терміна для позначення феномену культури. Незважаючи на це, ідеї Демокріта і софістів (Протагор, Антіфонт, Гіппій) стосовно проблеми своєрідності природного і культурного світів та їх взаємодії визначили один з основних напрямів розвитку культурологічної думки. Закладаються основи мислення про якісну своєрідність світу, створеного людиною, його принципову відмінність від світу природи. Створюється *антропоцентрична картина світу*, де Людина проголошується головною цінністю, ціллю культурного прогресу. Людський світ, сакральний за своїми витоками, несе на собі відбиток божественного вогню творчого початку. До нього безпосередньо причетна людина, яка володіє здібністю змінювати себе і навколишній світ. У зв'язку з цим одним з центральних понять античної давньогрецької філософії культури стає пайдея (давньогрец. παιδεία – виховання від παῖς, παιδός – дитина), якою передбачається усвідомлений характер формування ціннісних орієнтацій громадянина, його творчого потенціалу.

Важливим кроком на шляху осмислення феномену культури стали погляди *мислителів Давнього Риму* – Цицерона, Т. Лукреція Кара, Вергілія, Сенеки, Тацита. У цей час формуються погляди на культуру як особисту якість людини, визначаються ознаки цивілізації, вона вперше піддається критиці, розглядається прогрес, який пов'язується з безмежними здібностями людини із самовдосконалення, досягненню дійсної моральності, досліджуються локальні культури на основі систематизації етнографічного матеріалу. Саме в цей час починає вживатися термін "культура", який вперше використав Цицерон.

Ідеї античності були актуалізовані епохою Нового Часу і Просвітництва.

Епоха Відродження відкриває новий етап осмислення культури, у просторі якого формується людська самосвідомість, особистість, нове розуміння гідності людини як творчого суб'єкта. Як створена Богом істота, саме розвиваючи власні творчі сили, людина затверджує людське в собі. Сфера культури набуває яскраво вираженого гуманістичного характеру, спрямовуючи перетворювальну людську активність на саму себе. При цьому специфічно людське виступає як предмет відтворення, культивування, воно буде нібито зосереджене в минулому, ідеальному з погляду реалізації принципу людяності (*humanitas*). Але відтворення прадавніх зразків було не простим їх дублюванням, а наслідуванням творчого, зверненого до створення нового духу, яким епоха Відродження щиро наділяла авторів сивої давнини.

Просвітницька модель культури затверджувала віру у визначальну роль в соціальному розвитку розуму, виховання, освіти, гуманності (Вольтер, Н. де Кондорсе). Ступінь розвитку визначалася "розумністю" суспільного порядку і політичних інституцій. Одиницями вимірювання культури вважалися досягнення в науці і мистецтві. Закладається лінійне розуміння культури від варварства до вищого ступеня культурного прогресу, який пов'язується з Європою. Одночасно з'являються (Ж.-Ж. Руссо) заклики повернення "до природи" у зв'язку з критикою культурних основ людського суспільства, сучасної цивілізації, обличчя якої визначають нерівність, глибокі протиріччя між індивідуальним і суспільним, справжньою суспільною користю і спотвореними особистими інтересами людей.

Рух теоретичної думки у XVIII ст. відбувався від "Нової науки" *Дж. Віко* до "Ідеї філософії історії людства" Й. Гердера[1]. Системного обґрунтування поняття культури отримало в концепції трьох критик І. Канта й у всеохопних теоретико-історичних конструкціях Й. Шеллінга, Г. Гегеля. Саме в цю епоху відчуття цілісності світу, що створюється людиною, було обґрунтовано у концепціях школи Г. Ляйбніца і Х. Вольфа про тріадну будову

[1] *Herder J. G.* Philosophical Writings. Cambridge, 2002. URL: https://harvest.usask.ca/bitstream/handle/10388/etd-03292005-001222/Clare_T._Pellerin_M.A.Thesis.pdf?sequence=1&isAllowed=y

духовних здібностей людини, що істотно відрізняються й доповнюють одна одну: розум, воля, почуття. Їм відповідає тріада цінностей "істина – добро – краса", що реалізується у формах культури як наука, мораль і мистецтво. У своїй "Новій науці" *Дж. Віко* намагається дати цілісну характеристику реальної течії подій у сфері законодавства, мистецтва, релігії. Історію людства Дж. Віко уявляє як послідовність циклів розвитку, що прогресує. На його думку, існує три періоди: епоха богів, епоха героїв, епоха людей. Кожній з епох відповідає певний тип культури, тип мислення, звичаї, мова, світопереживання, різні політико-економічні організації суспільства, системи правління, судово-правові інститути. Кожний із циклів є рухом суспільства від часів варварства, невігластва, неосвіченості, бездержавності до періоду зрілості культури, яка завдяки просвітництву досягає вищих щаблів свого розвитку. Після розквіту з невідворотністю долі суспільство поринає у кризу, розкладається і гине. Подальша історія є поверненням людства, народу до початкової стадії розвитку, але вже на більш високому рівні. Такий циклічний коловорот становить, на думку Дж. Віко, сутність культурно-історичного прогресу[1].

Якщо опрацювання І. Кантом питання культури стосувалося передусім її моральнісних основ (світ культури він пов'язує з культивуванням свободи, здібності звільнитися від влади зовнішніх для людини сил, піднятися над емпірією силою морального обов'язку (категоричним імперативом)), то Ф. Шиллера цікавлять як її ґрунтівники – естетичні – краса як необхідна умова формування розумного індивіда, його морального світу, а також – творчі сили митця, за допомогою яких створюється світ прекрасного. Ґрунтовне, визначальне значення художньої діяльності як головного засобу "окультурення" людини, подолання вад її природно-тваринного початку надавали В. Шеллінг і брати А. Шлегель і Ф. Шлегель.

Окреме місце в теоретичному осмисленні проблем культури належить Й. Г. Гердеру. Й. Гердер і Дж. Віко заклали підвалини

[1] *Vico Giambattista*. The First New Science / Ed. and Transl. by Leon Pompa. Cambridge, 2002.

європейської традиції становлення культурологічного знання. Ідея становлення і розвитку світу як єдиного цілісного організму знайшла багато прихильників і послідовників у подальшій еволюції культурологічного знання. Осягнення історії людства відбувається з позицій порівняльно-історичного, натуралістичного підходів. Кожна культура, вважає Й. Г. Гердер, є своєрідною, цілісною, має свою самобутню цінність і значення[1]. Й. Гердер виступає проти культурного егоцентризму, відкидаючи уявлення про європейську культуру як обрану, виключну в світовій історії культуру вищого типу. Існування та розвиток і своєрідних культур, всього світового співтовариства можливе завдяки дії закону творчої спадкоємності, збереження культурних традицій та їх доповнення і оновлення. Упевненість у поступальному характері еволюції людства не відкидає розуміння суперечливості суспільного розвитку, повсякденного прогресу. Головними детермінантами культурного прогресу людства, його причинами вважаються людські потреби, обставини і випадок. Вони зумовлюють появу і зміну тих чи інших суспільно-культурних форм. У встановленні людської культури визначальну роль зіграли релігія і мова.

Антитезою раціоналістичному обґрунтуванню світу і культури стала "філософія життя" Ф. Ніцше. Розрив між природою і культурою, відчутий романтиками, усвідомлення кризи культури і відсутності гармонії між природою і людиною, призвели до розчарування в раціональному підґрунті цієї гармонії і відмові від рефлексивного метода досліджень культури, її основ та історії. Формується розуміння двоїстості культури, її "аполонівського" (раціональність, міра, гармонія, спокій, порядок) і "діонісійського" (ірраціональність, хаос, незадоволеність, безмірність) протилежних начал. Їхня безперервна боротьба обумовлює поступовий рух культури.

У XIX–XX ст. складається розмаїття систем типології культури, культурологічного інструментарію, які є методологіч-

[1] *Herder J. G.* Philosophical Writings. Cambridge, 2002. URL: https://harvest.usask.ca/bitstream/handle/10388/etd-03292005-001222/Clare_T._Pellerin_M.A. Thesis.pdf?sequence= 1&is Allowed=y

ним підґрунтям для сучасних досліджень культури: біологічна, еволюціоністська, психоаналітична, функціоналістська, ціннісна тощо.

Еволюціоністські теорії розвитку культури рухалися від ідеї класичного еволюціонізму про розвиток від простих форм культури до ускладнених до неоеволюціоністської теорії багатовекторності культурної еволюції.

Підвалини еволюціонізму в його класичному варіанті було закладено ідеями Г. Спенсера, Е. Б. Тайлора, Л. Моргана. На основі широких узагальнень етнографічних, етнологічних та археологічних знань ними затверджується ідея єдності законів історії природи і соціального життя. У пошуках рушійних факторів історичного процесу і визначників характеру його спрямованості представники класичного еволюціонізму звертаються до прямих аналогій між суспільством і живим організмом, еволюцією в природі і прогресом в культурі. Соціогенез розглядається як складова частина біологічної еволюції. Історія людства розумілася як поступове крокування від простих культурних форм до складних. Кожний етап культури був безпосереднім наслідком попереднього. Використовуючи метод порівняльного аналізу різних культур, представники цього напряму дійшли висновку про схожість матеріальних пам'яток примітивних культур, міфології і фольклору стародавніх народів. Це дозволило їм стверджувати ідею єдності людської природи і первісного мислення на всій території земної кулі. Важливим є те, що в межах класичного еволюціонізму (Е. Б. Тайлор) оформлюється перше наукове визначення культури[1].

Л. Г. Морган пропонує в еволюції культури виокремлювати три періоди: дикість, варварство і цивілізація[2]. Ця періодизація, в основу якої покладено зміну технологій, розвиток

[1] *Tylor Edward B.* Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art, and Custom. 2nd ed. 2 vols. London : John Murray, 1873.

[2] *Morgan Lewis Henry.* Ancient Society Or, Researches in the Lines of Human Progress from Savagery, through Barbarism to Civilization. London, 1877.

окремих елементів матеріальної культури, історію винаходів, розуміється як єдино можливий шлях культурної історії людства, його прогресу.

У другій половині XX ст. розширюються підходи до визначення культури. В американській культурній антропології формується неоеволюціонізм, у межах якого засновник цього напряму – Леслі Вайт – ввів у науковий вжиток термін "культурологія" для позначення окремої цілісної галузі наукового знання. Ця наука повинна, на думку Л. Вайта, розглядати культуру як об'єктивний феномен, який має власну внутрішню логіку розвитку, є незалежним від окремого індивіда і людського угрупування. Культура – це самостійна, самоорганізована система. Її еволюція – це послідовна зміна форм існування певних елементів (писемності, архітектури, торгівлі, законодавств, знарядь праці, суспільних організацій, системи спорідненості тощо). Ці елементи взаємодіють, прогресивно розвиваються і становлять єдиний культурно-еволюційний процес. На думку Л. Вайта, людина як біологічний індивід необхідна для існування явищ культури, але їх еволюційний розвиток обумовлюється власними законами. Відповідно, не людина є безпосереднім об'єктом вивчення людства, а культура – особливий об'єкт дійсності, який залежить від людської здібності до символізації. Символічні значення створюються і сприймаються раціонально, без участі чуттєвості. Не суспільство, а культура як "надсоматична" традиція, з погляду Л. Вайта, відрізняє людство від тваринного світу. Постулати класичного еволюціонізму представниками неоеволюціонізму (Л. Вайт, Д. Стюард, М. Харріс, Д. Ленскі) переосмислюються у напряму виокремлення пристосування до екологічного середовища як головної рушійної сили еволюційного процесу, виявлення багатовекторності еволюції. Технологічні системи еволюційного процесу визнаються як найбільш визначальні для нього, саме збільшення інформаційного потоку задля зрушення технологічної еволюції вважається основною еволюційною тенденцією.

XIX – початок XX ст. потребували (внаслідок накопичення великого масиву етнографічного та історичного матеріалу) нового погляду на історію, який вже не міг вдовольнитися лише

межами еволюційного чи матеріалістичного пояснення. Виникають концепції М. Данилевського, О. Шпенглера. А. Тойнбі. Вони затвердили формування цивілізаційного підходу до вивчення соціогенезу, у межах якого історія розглядається як сукупність великих соціально-історичних об'єднань – цивілізацій. На противагу еволюціоністській традиції, вивчення соціокультурного розвитку історії, багатоманітність історико-культурних фактів, процесів, соціально-політичних та культурних утворень розглядається у межах циклічного розвитку окремих держав, народів, культур, цивілізацій, а не як виявлення розмаїття культурних феноменів єдиної і цілісної всесвітньої історії людства. Також розрізнюються поняття "культура" і "цивілізація". На думку О. Шпенглера, епоха цивілізації настає тоді, коли культура вичерпує свої творчі можливості[1]. Життєвий цикл кожного культурного організму продовжується близько тисячі років, цивілізаційний період триває 200–300 років. Цивілізація має однакові ознаки в усіх культурах. Вона є сукупністю зовнішніх штучних утворень технологічного та утилітарно-матеріалістичного характеру. Якщо культура має духовне творче навантаження, то цивілізація, яка є її внутрішньо необхідним кінцевим станом, – це "мертвий час", час відсутності творчості, падіння віри, занепаду духовності, космополітизму, етнічного змішення народів, формальних стосунків, час відсутності зв'язків людини з батьківською землею.

Якщо О. Шпенглер пов'язував цивілізацію із утратою творчого потенціалу і смертю культури, то А. Тойнбі народження цивілізації і її розвиток пояснював саме творчою діяльністю людей, яка сприяла переходу від стану дикунства до нового, духовного життя, одухотворенням всіх видів людської діяльності[2]. Утрата елітою творчого потенціалу, здібності вести за собою більшість, звернення до грубого насилля стають причиною розколу суспільства, деградації культури, загибелі цивілізації, яка

[1] *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. М., 1993.

[2] *Toynbee Arnold J.* A Study of History. Oxford, 1934. URL: http://nobsword.blogspot.com/1993_10_17_nobsword_archive.html

втрачає внутрішні можливості переходу до більш розвинутої релігії та культури. Хоча стадії еволюції культур нагадують фази розвитку живих організмів, А. Тойнбі розрізняє світ природи і світ, створений людиною. Його погляди в цьому принципово відрізнялися від біологізаторського натуралізму О. Шпенглера. А. Тойнбі відмовляється від пошуків універсальної системи цінностей. Кожна з великої множини ціннісних систем є рівноправною і рівнозначною. Заперечується ідея жорсткого детермінізму, панування в історії непорушних законів, згідно з якими події з необхідністю випливають одна з одної. Основним механізмом розвитку історії постулюється здібність суспільства творчо реалізовувати альтернативи виконання завдань, які виникають на певних етапах його існування ("закон виклику і відповіді").

Істотне збагачення уявлень про типологію культур та їх розвиток відбулися завдяки концепції історичного процесу філософа-екзистенціаліста Карла Ясперса[1]. Ним створюється оригінальна концепція "універсальності історії", згідно з якою, на противагу теоріям культурних циклів О. Шпенглера і А. Тойнбі, культурно-історичний процес розглядається крізь призму усвідомлення єдності витоків та долі всього людства. Водночас К. Ясперс визнає наявність відмінностей у житті різних народів та культур. На думку філософа, індивідуальне обличчя історії є завжди неповторним, де кожне явище визначається одиничністю та унікальністю.

Історія культури розглядається крізь призму феномену "комунікація", який створює можливості єднання людей, комунікації людини з іншими людьми і Богом. Основу комунікації становить філософська віра. Витоки і цілі історії для К. Ясперса невідомі, вони є лише багатозначними символами, їх розкриття відбувається поступово, залежно від здійснення суспільством певних цілей, які виникають на різних етапах історичного розвитку. Розв'язання проблем XX ст. можливе шляхом гармонійного поєднання гуманізму, науки і віри. На

[1] *Ясперс К.* Истоки истории и ее цель. *Смысл и назначение истории*. М., 1994. С. 28–287.

противагу марксизму К. Ясперс затверджує пріоритет духовної складової культури над економічною. Не відмовляючись бачити в розвитку гуманізму, науки і віри наявність певних викривлень, симптомів кризи, К. Ясперс покладає надії на їхні приховані можливості, які сприятимуть створенню глобальної соціокультурної єдності людства.

У XX ст. у соціокультурному знанні поступово затверджується системний підхід до аналізу соціальної реальності, життєдіяльності різних культур. Типологічні зміни науково-культурологічного мислення в цей час були пов'язані з загальним розвитком суспільних наук, активним використанням в культурологічних дослідженнях кількісних методів, які були запозичені у природничих науках і виявилися недостатніми для узагальнення і систематизації багаточисленного фактологічного матеріалу.

Культура починає розглядатися як цілісна динамічна система, яка характеризується внутрішньою єдністю взаємозв'язків складових елементів. Кожний елемент має своє значення, функцію і зміст щодо цілого. У формуванні функціоналізму як одного з основних напрямів культурологічного знання величезну роль зіграли ідеї Еміля Дюркгейма – засновника французької соціологічної школи в культурології. На його думку, важливим є прояснення значення і функцій різних соціальних феноменів як складових частин певної соціокультурної системи. Е. Дюркгейм наполягав на необхідності виокремлення соціальної реальності як специфічної сфери буття і діяльності людства. Ним запроваджується поняття соціального факту, суспільство розглядається як об'єктивний надіндивідуальний феномен, який є визначальним регулятором функціональної поведінки індивіда. Закладено методологічний принцип, відповідно до якого соціальні факти розглядаються подібно до речей, використовуючи об'єктивні методи, аналогічні методам науково-природничого знання.

Ідеї Е. Дюркгейма набули розвитку в англійській соціальній антропології і насамперед у творчості А. Р. Редкліффа-Брауна та Б. Маліновського, які відіграли велику роль у формуванні функціоналізму не тільки як теорії, але як загально-наукового методу

дослідження[1]. Вони значно розширили понятійний апарат соціокультурного знання (розробка поняття "функція", "соціальна система", "соціальна структура", "соціальна організація", "інтеграція" та ін.). Увага зосереджується на вивченні функціонування соціокультурних форм і явищ, ролі культурних інститутів і соціальних структур, яку вони відіграють у суспільстві як цілісній системі, а також стосовно один до одного (Броніслав Маліновський). Кожний елемент культури, кожний соціальний феномен (інститути, дії, відносини) виконують реальну життєво важливу функцію у культурному організмі. Ідеї, вірування, звичаї, будь-який матеріальний і духовний об'єкт є необхідними для існування культури, яка є єдиною системою, що функціонує гармонійно. Руйнування і зникнення одного з елементів призводить до непоправних порушень у системі соціальної взаємодії та внутрішньої рівноваги. Концепція культури ґрунтується на теорії потреб. Виникнення і розвиток соціальних інститутів пов'язується зі способами задоволення людиною своїх основних (природних) потреб (їжа, житло, репродуктивна діяльність) і вторинних (похідних). Похідні потреби народжуються культурним середовищем. Це потреби у виробництві знарядь праці і товарообміні, регламентації та контролі у сфері моралі і права, передачі, набутку і закріпленні досвіду соціалізації. Взаємодіючи з природою, задовольняючи свої біологічні потреби, людина створює світ, відмінний від природи. Цей світ і є культурою – сукупністю "відповідей" на людські потреби (економічна і політична системи, судово-правова система, система освіти тощо). Типологічна різниця між культурами полягає у своєрідності способів задоволення потреб. У межах структурно-функціонального аналізу (А. Редкліфф-Браун) суспільство розуміється як динамічний організм, який не є лише сукупністю складових елементів. Саме функціональні взаємозв'язки між структурними частинами соціальної системи забезпечують її цілісне існування. Відповідно, головним завданням досліджень культури вважається аналіз того, яку роль ті чи інші

[1] *Radcliffe-Brow, A. R.* Structure and Function in Primitive Society : Essays and Addresses. New York, 1965.

соціальні утворення та їх елементи відіграють в організації і функціонуванні культури як цілого.

Отже, як предмет дослідницького інтересу культура має довгу історію, яка представлена різними персоналіями, науками і методологічними підходами. Ця історія створення і розвитку культурологічного наукового дискурсу пов'язана з освоєнням нових підходів, що ґрунтуються на синтезі знань різних наук – філософії, етнології, соціальної психології, політології та інших соціогуманітарних наук і, власне, самої культурології.

Запитання для самоконтролю:

1. Що є предметом теоретичної культурології?
2. У якій культурологічній концепції починає вживатися термін "культурологія"?
3. Які основні етапи становлення культурологічної думки?
4. Які існують визначення культури?
5. Які основні культурологічні концепції ви знаєте? У чому їхні основні відмінності?
6. Як ви розумієте суть антитези "цивілізація – культура"?
7. У чому полягає роль культури в динаміці цивілізацій?

Список рекомендованої літератури:

1. Культурологія : підруч. для студ. вищих навчальних закладів / за ред. А. Є. Конверського. – Харків : Фоліо, 2013. – 863 с.
2. Культурологія: теорія та історія культури : навч. посіб. – 3-тє вид., перероб. та доп. / за ред. І. І. Тюрменко. – К. : Центр учбової літератури, 2010. – 370 с.
3. *Герчанівська П. Е.* Культурологія : навч. посіб. для дистанційного навчання / П. Е. Герчанівська ; за ред. В. І. Панченко. – 2-ге вид., випр. і доп. – К. : Університет "Україна", 2006. – 323 с.
4. *Герчанівська П. Є.* Культурологія : Термінологічний словник [Електронний ресурс] / П. Є. Герчанівська. – К., 2015. – Режим доступу : https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/Monografii/Gerchanivska_Slovnyk_compressed.pdf
5. *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории [Электронный ресурс] / О. Шпенглер. – М., 1993. – Режим доступа : https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Speng/ index.php

6. *Ясперс К.* Истоки истории и ее цель / К. Ясперс // Смысл и назначение истории. – М. : Республика, 1994. – С. 28–287.

7. *Herder J. G.* Philosophical Writings [Electronic resource] / *J. G. Herder*. – Cambridge : Cambridge University Press, 2002. – Mode of access : https://harvest.usask.ca/bitstream/handle/10388/etd-03292005-001222/Clare_T._Pellerin_M.A.Thesis. pdf? Sequence = 1& is Allowed=y

8. *Morgan Lewis Henry.* Ancient Society Or, Researches in the Lines of Human Progress from Savagery, through Barbarism to Civilization / Lewis Henry Morgan. – London : 1877.

9. *Radcliffe-Brown A. R.* Structure and Function in Primitive Society: Essays and Addresses / A. R. Radcliffe-Brown. – New York : Simon & Schuster, 1965. – 224 p.

10. *Toynbee Arnold J.* A Study of History / Arnold J. Toynbee. – Oxford, 1934.

1.4. Дослідження культурних інститутів

Дослідження соціальних і культурних інститутів є відносно новим напрямом наукових розвідок, який формується як в руслі культурології, так і в річищі інших суміжних наук, які прагнуть пояснити причини появи, специфіку розвитку та функціонування соціальних та культурних інститутів.

Хоча поняття "інститут" увійшло в різні європейські мови з латини з XVI ст. та означало "звичай", "установу", "заснування", входження в науковий дискурс проблематики інститутів відбулося лише в XIX ст. Уперше проблематика соціальних інститутів актуалізувалася у працях соціологів Г. Спенсера, Е. Дюркгейма, А. Редкліффа-Брауна, Т. Парсонса. У XX ст. інститути почали активно вивчатися економістами, зокрема Д. Нортом, Е. Остром, Д. Ходжсоном, що привело до появи такого дослідницького напряму, як "інституційна економіка". Сучасні філософи, зокрема С. Міллер, Дж. Сьорл, Ч. Тейлор та інші, досліджують інституційні проблеми функціонування різноманітних спільнот та об'єднань. Специфіка мистецьких та освітніх інститутів розкривається в роботах

фахівців, що працюють на етику філософії, культурології, зокрема в роботах П. Гілена, М. Нуссбаум та інших. Економічна складова функціонування культурних інститутів постає предметом дослідження представників "економіки культури", як, наприклад, В. Баумоль, В. Боуен, О. Беннет, Р. Масгрейв, А. Моль, М. Олсон, Р. Таус, Д. Тросбі, Б. Фрей, Д. Хезмондалш та інші.

Сьогодні розвиваються певні напрями пояснення специфіки інститутів, які можна класифікувати як "атомістичні", "голістичні", "телеологічні" теорії інститутів[1].

"Атомістичні" теорії інститутів (Д. Норт, Е. Остром, Д. Ходжсон та ін.) ґрунтуються на підходах соціологічних та економічних наук, згідно з якими *інститути є певними нормативними моделями та рамками соціальної поведінки*. Суспільство розглядається як сукупність окремих індивідів, а інститути набувають свою значущість як похідну від індивіда, з огляду на свою спроможність задовольняти потреби та вимоги атомізованих індивідів. У такому сенсі *інститут є сукупністю правил, норм та механізмів, що забезпечують виконання соціальних, економічних, політичних взаємодій та структурують міжлюдську взаємодію*[2].

З огляду на таке розуміння інституту важливим є не лише значущість правил, але й спосіб їх встановлення та реалізації, зокрема, коли такі правила та норми встановлюються групами або колективами людей. Такі колективні суб'єкти, які приймають рішення та імплементують їх в інституційні дії, набувають ознак людини та демонструють наявність колективного розуму, колективної волі, колективних переконань. Це дає підстави представникам "атомістичних" теорій стверджувати, що різноманітні об'єднання, зокрема, підприємства, корпорації, уряди, політичні партії, професійні або громадянські спі-

[1] *Miller S.* Social Institutions. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Summer 2019. URL: https://plato.stanford.edu/archives/sum2019/entries/social-institutions.

[2] *Норт Д.* Институты, институциональные изменения и функционирование экономики. Москва, 1997. С. 17.

льноти є носіями свідомості, а також і носіями людських якостей. Такі теорії пояснюють інститути як дещо, подібне молекулам, які мають певний ступінь автономії, і які в певних умовах можуть формувати складні соціальні системи, як держави й наддержавні утворення.

Отже, "атомістичні" теорії розглядають колективну діяльність як таку, що є комплексом особливих дій та відносин, що виникають в процесі складної діяльності. Суб'єкти такої дії усвідомлюють свою особливість та мають міжособистісні взаємовідносини, які можуть бути безпосередніми або опосередковуватися інститутами. Хоча відносини між членами суспільства опосередковуються інститутами, всередині інституту актуальності та значущості набувають характерні власне для цього інституту певні інституційні ролі та обов'язки, які не є істотними поза цим інститутом. Наприклад, функціональна роль батька реалізується лише в інституті сім'ї, роль судді – лише в інституті судочинства. Однак деякі інститути передбачають різні інституційні ролі індивіда в середині однієї організації. Зокрема, інститут вищої освіти дає можливість одній і тій самій людині реалізовувати себе в амплуа дослідника, викладача, наукового керівника, адміністратора. Це підриває атомістське розуміння колективного суб'єкта як суми індивідуумів, оскільки окремий індивід не є повністю тотожним одній єдиній інституційній ролі. Ба більше, варто й визнати, що індивіди, які постають учасниками спільної діяльності, виявляють різні якості своєї поведінки. У своїх інституційних амплуа індивіди здатні демонструвати іншу поведінку, ніж у приватному житті чи в безпосередніх міжособистісних відносинах. Під час розгляду спільної дії виявляється нетотожність станів індивідуальної та колективної свідомості, зокрема самосвідомості, совісті, добровільності, переконань, намірів, цілей. Спільні, інституційно оформлені дії засвідчують і свою власну специфіку обов'язків та відповідальності.

"Голістичні" теорії інститутів ґрунтуються на структурно-функціональних теоріях та досліджують зв'язок інститутів ("структури") та їхнього внеску в суспільство ("функція"). Відповідно, *інститут розглядається як похідний від системи суспільства, як частина цілого.* Зокрема, яскравий представник

зазначеного напряму Г. Спенсер використовував поняття інституту для позначення основних підсистем суспільства, яке розумілося як складний організм. Інститути ним мислилися як органи, що виконують життєві функції регулювання та стабілізації соціальних процесів (продовження роду, економічний розподіл, політична та релігійна регуляція). Е. Дюркгейм розглядав інститути як механізми, що забезпечують цілісність комплексного диференційованого суспільства. Т. Парсонс визначав інститути як нормативні моделі, що задають уявлення про належне. У всіх цих підходах окремі інститути описуються як взаємозалежні, необхідні для функціонування інших інститутів та суспільства загалом.

Гострі проблеми сучасного суспільства, які мають моральне забарвлення, виникають через розпад міцних об'єднувальних інститутів, і тому тією мірою, як індивід залишається на самоті, він звільняється від соціальних і моральних обмежень. Тому вкрай важливим для здорового функціонування суспільства у цілісності та взаємопов'язаності функцій інститутів є існування об'єднань та спільнот, прикладами яких були і є професійні групи.

"Телеологічний" підхід у поясненні сутності соціальних інститутів ((П. Гілен, С. Міллер, Ч. Тейлор та ін.) ґрунтується на філософському та культурологічному підході, центральним об'єктом якого *постає спільна діяльність, яка є сукупністю взаємопов'язаних дій низки агентів задля реалізації спільної колективної мети*. Така колективна мета є набором взаємопов'язаних індивідуальних цілей, які усвідомлюються окремими індивідами як своя персональна мета, але реалізуються в одній ситуації або наборі обставин, і має сенс лише у взаємодії всіх учасників. Такі дії більшою мірою знаходять своє втілення саме у сфері культури: командні ігри, танці, театральні вистави, музичні заходи, академічна діяльність тощо.

Важливим моментом у розумінні інституту в цьому аспекті є те, що зазначені теорії розглядають спільну діяльність як таку, що здійснюється агентами, які обов'язково мають пропозиційні установки (переконання, наміри) у "ми-формі". Окремі

агенти такої спільної дії можуть являти собою нову окрему надіндивідуальну сутність, яка не зводиться до окремого індивіда та міжособистісних відносин. Хоча наміри та бажання усвідомлюються кожною людиною окремо її власною свідомістю, визначальним елементом у колективній інтенційності є відчуття спільної діяльності та усвідомлення спільних намірів у термінах "ми": "ми маємо намір", "ми робимо так і так" як частина команди чи колективу[1].

У сучасному світі саме інститути постають медіатором та гарантом функціонування суспільства. Вони закладають ціннісний фундамент для взаємодії різних сфер – політики, економіки, сфери культури, релігії, родинного життя. У такому сенсі інститути слугують посередниками між реальністю та вигадкою, оскільки кожний інститут підтримує цінності та ідеали, які відображають високі цілі, що задають вектор та зміст спільного життя, генерують ідеальні висоти та історичну глибину. Отже, *інститути – це певні "кон-ституції" – від латинського кореня "con-" чи "com-" – діяти спільно*. І діяльність таких інститутів є шляхом до колективно визначених цілей, що мають ціннісну значущість для всіх[2].

Отже, спільні дії мають такі характеристики: дії індивідів, що здійснюють спільну дію, можуть бути однотиповими, окремими або комплексними, що знаходять втілення в інституційній дії, діяльності, справі. Такі дії можуть відбуватися одночасно або бути розірваними в просторі і часі (будівництво соборів, фортифікаційних споруд). Колективна мета може бути самоціллю або постійним процесом, або засобом для досягнення іншої мети, тоді колективні цілі можуть бути в певній субординації одна щодо іншої (реалізації політики або управлінських процесів на рівні організацій та суспільства загалом). Колективна мета може бути явною із самого початку або усвідомлюватися в процесі спільної дії. Спільні дії передбачають інтерактивність та корек-

---

[1] *Searle J.* The Construction of Social Reality. New York, 1995. P. 23–26.

[2] *Гілен П.* Інституційна уява: інституціаналізація сучасного мистецтва (мінус "сучасного"). *Переформатування спільного міста. На перетині мистецтва, політики й громадського життя*. Харків, 2019. С. 60.

цію окремих індивідуальних дій залежно від реакції учасників такої комплексної дії.

Такі "телеологічні" теорії розглядають спільну діяльність і в нормативному сенсі, оскільки спільна дія завжди містить в собі нормативні установки (цілі, наміри, переконання, бажання). Якщо спільна дія буде мати повтор, вона знаходить своє інституційне закріплення в організаційній поведінці із набором певних санкцій (моральних та адміністративних).

Звісно, у дослідженні специфіки інститутів не можна ігнорувати критику, яка в широкому контексті виникає на ґрунті ідей **"атомістичного лібералізму" та "методологічного індивідуалізму".** Індивідуалістично налаштовані ліберали, як, наприклад, Р. Дворкін, В. Кімліка, Т. Нагель, Р. Нозік, Дж. Ролз та інші, в обґрунтуванні засад кращого соціального устрою стверджують, що соціальне життя має дві умови: а) відповідність внутрішнім ціннісним переконанням індивідів; б) такі переконання не можуть нав'язуватися ззовні, а повинні критично осмислюватися індивідами. Отже, соціокультурні практики постають можливими завдяки свободі в її різних проявах (свобода освіти, інформації, художньої творчості, обмінів та інші свободи), яка є необхідною умовою мислення та діяльності.

На противагу "лібералам" прибічники "комунітаризму", наприклад, Е. Макінтайр, М. Нуссбаум, М. Сендел, Ч. Тейлор та інші, зосереджують увагу на виявленні таких інститутів, які здатні об'єднувати громадян для продуктивної діяльності. Таким чином закладаються підстави для обґрунтування заходів щодо державної підтримки культурних інститутів, зокрема освітніх та мистецьких інститутів, покликаних виховувати у громадян критичне мислення та здатність до емпатії, формувати судження про цінне і значуще.

У вужчому контексті критика інститутів виникла в колі культурних діячів, які особисту свободу протиставляли буржуазній моралі та мистецькому канону. Така *критика культурних інститутів* набирає обертів із 70-х років XX ст. у мистецьких колах, які представлені зокрема М. Ашером, Р. Смітсоном, Д. Бюреном тощо, та зосереджується на вимогах ширшої демо-

кратії, руйнації ієрархії цінностей, проте не надає конкретних альтернатив та нових стратегій. Річ у тому, що класичні інститути мистецького життя (музеї, академії, творчі майстерні), освітні інститути через чітку ієрархію цінностей давали змогу оцінювати творчість, майстерність, здібності, які сьогодні втрачають якісну значущість та редукуються до кількісних показників інвестиційної привабливості за логікою ринкових відносин. Процеси комерціалізації культурних практик призводять до втрати їхніх "внутрішніх" цінностей, зменшення творчого складника та зростання розповідей про себе. Рух до глибини, рефлексії, занурення в роботу заміщується самовихваляннням представників культурних практик, інститути замінюються соціальними мережами. Проте очевидно, що кількісні бізнес-показники діяльності, якими оперує ринок, не можуть бути відображенням якості соціокультурної діяльності. Саме тому критика культурних інститутів повинна бути продуктивною в тому сенсі, що вона має пропонувати окреслення цінностей власне культурних практик згідно з логікою їхнього розвитку, а не логікою ринку, орієнтованої на зростання економічної вартості та розважальний контент[1].

В останні десятиліття на перехресті культурології, соціології, економіки культури з'являються спроби *дослідження інституційної сфери культури*, які отримують своє визначення як *Cultural Institutions Studies* (німец. – *Kulturbetriebslehre*, укр. – "Дослідження культурних інститутів")[2]. Оскільки проблеми культурних інститутів та – ширше – сфери культури, у якій відбуваються відносини між професіоналами – виробниками / зберігачами культурних благ та їхніми реципієнтами, потребують не лише позитивістського кількісного економіко-математичного аналізу, але й розуміння ціннісно-нормативного складника,

[1] *Гілен П.* Інституційна уява: інституціаналізація сучасного мистецтва (мінус "сучасного")... С. 62–72.

[2] *Hasitschka W., Tschmuck P., Zembylas T.* Cultural Institutions Studies: Investigating the Transformation of Cultural Goods. *The Journal of Arts Management, Law and Society*. 2005. Vol. 35. № 2. P. 147.

вміння інтерпретувати складні культурні явища та процеси, то такі дослідження виходять на *рівень філософсько-культурологічного аналізу.*

Предметне поле дослідження культурних інститутів охоплює таку проблематику:

- дескриптивне дослідження появи, історії становлення, розвитку та трансформацій культурних інститутів у їх різновидах;
- з'ясування закономірностей у функціонуванні культурних інститутів з метою прогнозування майбутнього розвитку культурних практик у зв'язку із широким соціокультурним, політичним та економічним контекстом;
- інтерпретацію та оцінку культурних явищ, артефактів, яка має містити як естетичні, символічні, так і економічні показники;
- аналіз відносин між професіоналами та реципієнтами культурних благ в умовах змін конфігурації соціальних відносин загалом, зокрема поширення інтернет-структур та індивідуалізації певних практик;
- пошук ефективності у взаємодії між окремими культурними інститутами та владними структурами, який базується на артикуляції достеменних цілей та "внутрішніх" цінностей інституційних культурних практик, визначенні відповідної структури культурного інституту, яка дозволяла б ефективно досягати ці цілі;
- з'ясування специфіки економічного обміну культурних благ не лише для зростання його продуктивності, але й можливостей інновацій та розширення доступ громадян до нього на тлі нульової економічної вартості;
- пошук кращих шляхів здійснення професіоналізації культурних практик через освіту, підвищення кваліфікації кадрів культурних інститутів, підсилення мотивації персоналу, можливостей входження в інтернаціональне культурне середовище, технологізації процесів;
- аналіз культурної політики, напрямів та форм реалізації культурної дипломатії, визначення стратегій розвитку культурної політики та управління культурними інститутами.

Визначати таким чином предметне поле дослідження культурних інститутів є всі підстави, оскільки вже існує певний масив здійснених досліджень, відкритих для української наукової спільноти. Дослідження в галузі "економіки культури" дають підстави для узагальнень щодо специфіки культурного блага як суспільного / публічного / мериторного блага та організації процесів його виробництва і просування; необхідності державної підтримки функціонування закладів культури; заходів культурної політики; процесів комерціалізації культурних інститутів та розвитку культурних індустрій; перспектив розвитку культурних інститутів.

Очевидно, що прогнозування перспектив соціокультурних практик в інституційних умовах може здійснюватися лише в опорі на ті показники, які можуть підлягати раціоналізації та формалізації. І тут критеріями оцінювання та прогнозів постають: а) заявлені цілі та наміри дії закладів культури; б) правила, конвенції, закони, соціальні норми, які регулюють такі дії. Доповненням тут можуть бути вже описані та проаналізовані історичні прецеденти, проте цей матеріал може слугувати радше факультативним інструментом, аніж генералізованим знанням про перспективи соціальної взаємодії.

Отже, зазначені дослідження соціальних та культурних інститутів дозволяють визначити сутність культурних інститутів в трьох аспектах.

По-перше, у нормативно-регулятивному аспекті культурний інститут є комплексом цінностей, правил, принципів, норм, який обумовлює, визначає та регулює соціокультурну діяльність у її різновидах.

По-друге, у поведінково-процесуальному аспекті, культурні інститути є стійким типом соціальної поведінки, що реалізується в соціокультурній діяльності та знаходить своє вираження у певних поведінкових моделях, інституційних ролях, формах спільної взаємодії.

По-третє, у діяльнісно-організаційному аспекті, культурні інститути – це спеціальні організації / заклади, певним чином організоване об'єднання людей, у межах яких продукується, накопичується, зберігається, презентується та просувається культурне благо для забезпечення культурних потреб громадян.

Запитання для самоконтролю:

1. У чому полягає сутність атомістичних теорій інститутів?
2. У чому зміст голістичних теорій інститутів?
3. У чому полягає телеологічний підхід в дослідженні культурних інститутів?
4. Якою є роль критики культурних інститутів для розуміння сутності та призначення культурних інститутів?
5. Яку проблематику охоплює предметне поле дослідження культурних інститутів?
6. У чому сутність поняття культурних інститутів?

Список рекомендованої літератури:

1. *Гілен П.* Інституційна уява: інституціаналізація сучасного мистецтва (мінус "сучасного") / П. Гілен // Переформатування спільного міста. На перетині мистецтва, політики й громадського життя : зб. статей / пер. с англ. Я. Стріха. – Харків : IST Publishing, 2019 – С. 57–82.
2. *Маслікова І. І.* У пошуках спільного блага: етичні колізії соціальних практик : монографія / І. І. Маслікова. – Київ : Міленіум, 2018. – 338 с.
3. *Норт Д.* Институты, институциональные изменения и функционирование экономики / Д. Норт ; пер. с англ. А. Н. Нестеренко. – М. : Фонд экономической книги "Начала". – 1997. – 180 с.
4. *Нуссбаум М.* Не ради прибыли. Зачем демократии нужны гуманитарные науки / М. Нуссбаум ; пер. с англ. М. Бендет ; под науч. ред. А. Смирнова. – М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. – 192 с.
5. *Тросби Д.* Экономика и культура / Д. Тросби ; пер. с англ. И. Кушнаревой. – М. : Изд. Дом Высшей школы экономики, 2013. – 256 с.
6. Handbook of Cultural Economics / Ed. by Ruth Towse. – 2nd edition. – Cheltenham : Edward Elgar Publishing Limited, 2011. – 439 p.
7. *Hasitschka W.* Cultural Institutions Studies: Investigating the Transformation of Cultural Goods / W. Hasitschka, P. Tschmuck, T. Zembylas // The Journal of Arts Management, Law and Society. –2005. – Vol. 35. – № 2. – P. 147–158.
8. *Miller S.* The moral foundations of social institutions: a philosophical study / S. Miller. – New York : Cambridge University Press, 2010. – 371 p.

1.5. Культурна антропологія

Підстави єдності антропології як академічної дисципліни. "Міжнародна енциклопедія антропології"[1] зараховує до антропології як сфери академічного знання чотири поля: культурну (американський варіант) та/або соціальну (британський) антропологію, біологічну антропологію, доісторичну археологію та лінгвістику. Вони були започатковані наприкінці XIX – початку XX ст. у різних країнах (як свідчить відмінність походження між культурною та соціальною антропологією). Незважаючи на те, що надалі ці дисципліни отримали різні стратегії проблематизації та інституалізації, вони мали спільні вихідні інтенції, які досі об'єднують різні галузі знання. Такими інтенціями були:

- в епоху індустріальної доби великий рівень спеціалізації та диференціації видів людської діяльності та культурних практик із новою силою актуалізував кантівське запитання про те, ким власне є людина взагалі. Цей ракурс дослідження став вихідним також у полі "філософської антропології" у Німеччині (М. Шелер, Г. Плеснер, А. Гелен та ін.), яка через дискурс філософських наук намагалася сформулювати базові феномени людського буття;
- на противагу кризі становища людини в індустріальному суспільстві, яка почала гостро відчуватися перед Першою світовою війною, стала очевидною цілісність форми життя "первісної людини" з її привабливою відсутністю складно диференційованих форм життя. Саме представник доцивілізаційних культур (чи то архаїчних епох, чи сучасний абориген) розумівся як людина взагалі, яка не розтягнута на уламки буття та нерозколота множинністю соціальних ролей, які мусить виконувати. Така опозиція людини цивілізації "шляхетному дикуну" мала просвітницьке коріння в роботах Ж.-Ж. Руссо. Але водночас інтерес до

[1] Anthropology. *The International Encyclopedia of Anthropology* / ed. Hilary Callan. 2018. URL: https://www.researchgate.net/publication /328568543_Anthropology_Scope_of_the_Discipline_International_Encyclopedia_of_Anthropology_edited_by_Hilary_Callan_Wiley_2018

світу "примітивних" культур мав прикладний, управлінський сенс для держав з колоніальними амбіціями;

• незважаючи на принципово різні підходи і навіть розуміння предмета дослідження, усе-таки спільним корінням цих антропологічних полів було те, що вчення про людину має містити емпіричну складову на противагу вивченню лише текстів, з яким ототожнювалися попередньо гуманітарна науки. Навіть лінгвістика, яка начебто була "прикута" насамперед до письмових текстів, за логікою семіотичного трикутника почала формулювати специфіку "матерії мови". А отже, кожна із зазначених наук отримала свій спосіб втілення "матеріальних засад комунікації" (Г. Гумбрехт) для оформлення власного наукового підходу в спільному протиставленні спекулятивному стилю міркування попереднього гуманітарного знання (у межах якого філософська антропологія і залишилися).

Власне, поєднання теоретичної та емпіричної (навіть експериментальної) складової стало основою новоєвропейської програми наукових досліджень, на відміну, наприклад, від античного стилю науки. Виникнення полів антропологічних дисциплін свідчило про те, що науки про людину почали вписуватися в новоєвропейський ідеал науки, який попередньо був сформований переважно для природознавства, але водночас і підривали ці начебто самоочевидні дисциплінарні межі. Розмежування наук про природу та культуру почалося з усвідомлення того, що не існує належного методу генералізації, що привело до розуміння тотальної соціокультурної обумовленості самого природознавства.

Загалом визначення предметного поля дисципліни через спосіб її вивчення взагалі (предмет та метод, зокрема методи роботи з емпіричним матеріалом і способи його узгодження з теоретичним концептами) є досі базовим для розуміння будь-якої науки. Емпіричні складові позитивістської інтенції всіх суб-дисциплін антропології формуються для таких полів як біологічна антропологія, доісторична археологія та лінгвістика, а в подальшому і для соціології. Саме акцент на абсолютизації емпіричного матеріалу (чи то параметри тіла людини, археологічні рештки матеріальної культури чи навіть "мате-

рія" мови, яка стала очевидною за логікою лінгвістичного повороту XX ст.) є підставою для визначення специфіки наукового підходу антропології.

У контексті цієї інтенції виникає і спеціалізація культурної антропології (будемо тут так називати предметну сферу поза її поділом на американське та британське джерело походження). Також важливе місце в академічному полі цієї науки посідають роботи французьких дослідників (Ж. Батая, Е. Дюркгейма, М. Мосса, Р. Жерара та ін.), але винахід емпіричної бази для сфери культурних досліджень, а, отже, розуміння специфіки її наукового підходу та навіть предметної сфери потребує окремого прояснення, особливо в сенсі розуміння дискурсоцентричних і навіть текстоцентричних методологій дослідження культури.

Емпіричний вимір сфери культурної антропології. Європейці, особливо французи та англійці, а також німці з XVIII ст. почали виказувати інтерес не лише до форм високої культури Європи, а також до власної народної культури (переважно у формі фольклору). Сучасний британський дослідник раннємодерної культури Пітер Берк звертається в цьому контексті до терміна "народної культури раннємодерної Європи"[1], яку він також ототожнює з доіндустріальною Європою. Цей учений навіть називає кінець XVIII – початок XIX ст. "добою народознавства" (*discovery of the people*), оскільки саме в цей час різко зростає інтерес інтелектуалів до "народного". Формування національних держав з їхнім більш широким спектром громадської активності (зокрема, необхідності "масової армії" та "запасної армії пролетаріату" у термінах З. Бауман), без яких неможливо було функціонування індустріального суспільства, обумовлює реабілітацію не лише низьких жанрів (Андре Феліб'єн), але й народної творчості загалом. Відбувається "винайдення традицій" з їх обов'язковою складовою матеріальної культури[2].

До таких колекцій артефактів народної культури в той час ще не існувало наукових вимог до систематизації. Вони мали більш приватний інтерес різноманітності та екзотичності. Вони нази-

[1] *Burke P.* Popular Culture in Early Modern Europe. New York, 1978.
[2] *Гобсбаум Е., Рейнджер Т.* Винайдення традиції. К., 2005.

валися зазвичай "кабінети чудес" (*Wunderkammern*) (Дж. Елкінс). Інтерес до матеріальної культури неєвропейських народів виникає також на рівні приватних колекцій колонізаторів. У поле розширення уваги до культурних феноменів також потрапляли артефакти індійського, китайського, японського, єгипетського та близькосхідного мистецтва та релігії. Поступово, переважно завдяки зусиллям представників теорії локальних цивілізацій (О. Шпенглер, А. Тойнбі та ін.), не лише європейській, але й іншим культурним утворенням було надано статус цивілізацій. Екзотичні речі з інших країн стають рішеннями нових стилів дизайну (Томас Чіппендейл), художнього авангарду (П. Пікассо), стрижнями жанрових ходів детективів (А. Конан-Дойл).

Спроби систематизації всього цього множинного емпіричного матеріалу закріпили різницю між власне європейською старовиною (Давній Ізраїль, Греція та Рим), спадкоємність якої була загальновизнаною, та легітимованою християнською традицією. Ці утворення, окрім власне західноєвропейських, і ввійшли до цивілізаційного канону, визнаному в XVIII–XIX ст. Саме його розквіту передувала епоха, яка була позначена Джоном Лаббоком терміном "перед-історія" у роботі 1865 р. "Доісторичні часи" ("Pre-historic Times"). Ця праця описувала історію доримської Британії та мала підтвердження археологічними знахідками.

Поступово визнання до-цивілізаційного стану європейських народів, а також практичний інтерес управління корінним населенням колоній зумовлює інтерес до так званих первісних культур. Виникають наукові товариства, присвячені етнології та антропології. Від середини XIX ст. етнографічні відділи стають необхідним атрибутом музеїв природньої історії для кожної "великої імперії". На відміну від попереднього покоління кабінетних учених (Йоган Бахофен, Джеймс Фрезер та інші), які вивчали переважно тексти, багато етнографів формуються на засадах упорядкування музейних експозицій (Крістіан Томсен (Національний музей Данії), Едвард Тайлер (музей Оксфордського університету) та інші). У 1978 р. Конгрес США засновує Бюро етнології (пізніше – Бюро американської етнології). Це була одна з перших форм інституалізованого наукового інтересу

до колекціонування культурної спадщини корінних народів, на базі якої потім оформлюється Смітсонівський інститут у Вашингтоні (*Smithsonian Institution in Washington*), який запроваджує першу програму власне систематичних наукових досліджень. Остання формується на засадах еволюціоністської концепції Л. Моргана та під його керівництвом.

Термін "етнос" до XIX ст. використовувався для позначення язичницьких народів (тобто тих, які не знали християнської консолідації). Ця традиція бере початок із грецького перекладу Старого Завіту, де терміном "етнос" стали перекладати єврейське слово "гої", тобто не-євреї. До цього елліністичного звуження терміна слово "етнос" могло використовуватися у більш широкому значенні для об'єднання будь-якого кшталту людей і навіть тварин. Аналогічна колізія відбувалася і зі змістом поняття "нація". Англомовна традиція слововживання закріпила за терміном "етнос" конотації "іноземний", "варварський" і "язичницький" у порівняльному значенні до термінів "народ" та "народний", "цивілізований".

У XIX ст. цей сенс терміна "етнос" пом'якшується у значенні "різноманітних культурних груп" у прив'язці до вихідної спільності їхньої мови, території, культури. Це не могло статися без впливу німецької традиції, запропонованої Й. Гердером, щодо аплікації терміна культури у множенні. Множинність культур певним чином покликана була відрізнятися не лише від єдності цивілізації (з євроцентристським і навіть французьким забарвленням), але водночас і від множинності біологічних видів людини, яка закріпилася за терміном "раса". Останнє "ганебне слово"[1]. Й. Гердер відмовлявся вживати, підкреслює Ганна Арендт. Адже специфіка кожної з культур випливає зі своєрідності народу в його єдності з мовою та територією, але поза біологічними параметрами. До Й. Гердера навіть в німецькій мові слово культура вживалося як синонім цивілізації. Під останньою насамперед мався на увазі стиль придворного життя французької абсолютної монархії, яку копіювали всі – від французького чиновництва та буржуазії (Ж.-Б. Мольєр) до німецьких придвор-

[1] *Arendt H.* The Origins of Totalitarianism. London, 2017. P. 66.

них кіл (Н. Еліас, Р. Сеннет). Через Ф. Боаса цю німецьку інтенцію про множинність культур проти однолінійності "універсальних історій цивілізації" (Р. Вільямс) було привнесено в поле американської культурної антропології.

Загалом етнографія та етнологія як науки про вивчення такого типу спільностей (територіально та мовно споріднених, але поза їхнім державним статусом) імпліцитно зберігає конотацію протиставлення етносів цивілізованим/титульним націям (наприклад, конотацію екзотичності у словосполученні "етнічний ресторан"). Надалі виникнення термінів *культурна/соціальна антропологія* пом'якшують ті конотації, що зберігала етнографія. Загалом антропологія як наука про людину як цілісну істоту стала більшою мірою корелювати зі значенням культурної антропології як науки про різноманітність культур. Томас Гревс (Thomas Greaves), автор статті "Культурна антропологія" в "Словнику дослідників культури" визнає питання "чому представники різних груп поводять себе по іншому?" як базове для цієї дисципліни[1].

Таке запитання дозволяє вивчати не лише культури корінних народів, але й інших не інституалізованних спільнот сучасного суспільства. Включення проблем дослідження культур селищ, міст, передмістя, шкіл, лікарень (та багато інших) значно розширили предметне поле культурної антропології та її методів, а також методики досліджень. Отже, культурна антропологія – це наука поля культурних досліджень, що має теоретичний та емпіричний вимір вивчення, її предметом є культурні практики з низьким рівнем диференціації сфер (матеріального, соціального та духовного виробництва).

Самовизначення поля культурної антропології. Культурна антропологія у першій половині XX ст. лише набуває статусу академічної дисципліни як сфера певного інтересу науковців та адміністраторів. Для цього потрібні традиції роботи зі значним обсягом наукового матеріалу, досвід функціонування наукових інститутів, викладання дисциплін та спеціальностей. Усе це

[1] Cultural anthropology : Dictionary of Cultural Theorists. London ; New York, 1999. P. 155.

оформлюється лише у другій третини XX ст. Зокрема, відмежування від біологічної антропології та еволюціоністської програми пов'язане з ім'ям Ф. Боаса (перший професор антропології Колумбійського університету, м. Нью-Йорк), який, з одного боку, наполягав на необхідності розмежування раси та культури, а з іншого, еволюціоністській концепції єдності та лінійності культурного розвитку протиставляв дифузіонізм. Спрямування антропології у бік соціальних наук було здійснено Альфредом Редкліффом та Броніславом Маліновським, які запропонували вивчати організації корінних народів як соціальні інститути[1]. Зокрема, А. Радкліфф-Браун визначає статус соціальної антропології як теоретичного узагальнення матеріалу, зібраного етнографією, зокрема етнографічними фільмами[2]. До того з достатньо не диференційованого інтересу зростали предметні поля і культурної, і візуальної антропології.

Культурна антропологія як вияв текстоцентризму та дискурсоцентризму західної науки. Сама "антропологія виникла як наука в словах"[3] незалежно від національного варіанта свого оформлення (британського чи американського, який ще називався етнологією). Перші дослідники архаїчних культур були переважно дослідникам текстів (Дж. Фрезер, Й. Бахофен). Це взагалі відповідало традиції гуманітарних наук, для яких матеріальною основою дослідження був текст. Це було настільки очевидним, що навіть не виникало уявлення, що може бути щось інше.

Оптика тексту (письмового слова) містила два фундаментальних фрейми: фонетичне письмо та технологію друкування (як першу історичну форму технічного відтворення), які і були основою духовного виробництва Модерну. Насправді текстоцент-

---

[1] Encyclopedia of social and cultural anthropology / Ed. by Alan Barnard Jonathan Spencer. New York, 2002. P. 12. URL : https://chairoflogicphiloscult.files.wordpress.com/2013/02/encyclopedia-of-social-and-cultural-anthropology.pdf

[2] *Рэдклифф-Браун А.* Структура и функция в примитивном обществе. Очерки и лекции. М., 2001.

[3] *Mead M.* Visual Anthropology in a discipline of Words. *Principles of Visual Anthropology*. The Hague, 1975. P. 5. URL: http://staff.washington.edu/ellingsn/Mead-Visual.pdf

ризм мав своєю домінантою візуальні практики. Отже, тут базовою чуттєвою орієнтацією була активність людського ока. У тексті лінійна активність ока навіть ще більш автономна, ніж при розгляді фотографії, де технічні параметри зйомки – не менш активні учасники процесу формування образу, ніж ракурс погляду фотографа або глядача. Після появи технології запису звука в кінематографі взагалі і етнографічних фільмах зокрема значення візуальної домінанти ще більше розмивається. Проте, оскільки текст (тобто друковане слово) довгий час було єдиною практикою здійснення наукового знання, то зміст знання та його спосіб оформлення, а також сприйняття не розрізнялися. Відповідно, робота з текстом була єдиним способом наукового дослідження. Власне текстоцентризм і був основою дискурсоцентризму Модерну, адже масове споживання та навіть виробництво дискурсу (єдності речових висловлювань та ситуації, у якій вони здійснюються) відбувалося власне на засадах "матеріальної комунікації" з друкованими текстами. Зокрема, становлення культурної антропології передусім відбулося як корпус текстів тих учених, які стали авторитетами в цій області, а також освітніх та наукових інститутів, що виробляли та артикулювали ці тексти. Власне рефлексія над природою інтертексуальності стала однією із засад підриву монополії методів генералізації у науці взагалі та лінійності розуміння природи культури зокрема.

Навіть американський дослідник Ф. Боас, який після рецепції досвіду німецької науки (зокрема, географічного детермінізму Рудольфа Вірхова та Адольфа Бастіана) виступив проти засилля універсалістських стратегій еволюціонізму (передусім програми етнологічних досліджень Л. Моргана) з позиції дифузіонізму. Він закріпив цей випад не лише зміною концептуальних засад, але й вимогою залучення статистичних методів та "польових досліджень". Але навіть цей революціонер методології культурних досліджень розумів результати такої глобальної трансформації насамперед як отримання записів оповідей туземців переважно в перекладі помічників (тобто знову текстів). Саме опитувальник, створений ним, був головним інструментом американських польових етнологів на початку XX ст.

І хоча послідовники Ф. Боаса пишалися своїми "суворими методами дослідження"[1], але вони змушені були покладатися на перекладачів, чиє свавілля перекладу ще раз викривляло автентичність отриманих даних.

Пізніше такий підхід у дослідженні зазнав значної критики, надто, що реальні практики туземців вже і на той час багато в чому були запозиченням у європейців, а тому доводилося покладатися на оповіді про попередні традиції. Загалом підхід Ф. Боаса залишається в межах текстоцентрованих досліджень етнології ("text-centered view of ethnology"[2]) та "дискурсоцентрованих методів"[3] досліджень культури загалом.

Кроком до подолання такої текстоцентричної орієнтації польових досліджень, зокрема баоасіанців, стала вимога відомого антрополога Б. Маліновського. Він намагався подолати культурний розрив дослідника участю у житті спільноти тубільців (метод залученого спостереження) та вивченням їхньої мови. Така позиція принципово відрізняється від психології та фізіології та методик їх досліджень, які виходили із заборони особистого зв'язку та принципу так званої "подвійної сліпоти"[4]. Поступово така настанова парципативності була концептуалізована в культурній антропології на засадах опозиції "етичного – емічного", запропонованого американським лінгвістом Кеннетом Лі Пайком (Kenneth Lee Pike). Він виокремив суфікс *-emic* і зі слів *phonemic* (тобто те, що має стосунок до фонем).

---

[1] *Schäuble M.* Visual Anthropology University of Bern. *The International Encyclopedia of Anthropology*. Hoboken, New Jersey, 2018. URL: https://www.anthro.unibe.ch/e40416/e96353/e96354/files735749/Visualanthropology2018_ger.pdf

[2] *Epps Patience L., Webster Anthony K., Woodbury Anthony C.* A Holistic Humanities of Speaking: Franz Boas and the Continuing Centrality of Texts. *International Journal of American Linguistics*. 2017. Vol. 83. № 1. С. 41–78. URL: https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/689547

[3] *Farnell Brenda, Graham Laura R.* Discourse-Centered Methods. *Handbook of Methods in Cultural Anthropology*. Washington, 1998. P. 409–455.

[4] Dictionary of Cultural Theorists / Ellis Cashmore, Chris Rojek. London, New York, 1999. P. 156.

Б. Маліновський також підкреслював значення фіксації етнографічного матеріалу оптичною технікою, як в той час функціонувала візуальна антропологія. Він брав камеру в польові дослідження, але як він сам зазначив, не одразу ставився уважно до "візуальних нотатків"[1]. І лише з часом усвідомив їхню важливість для вписання культурних феноменів у соціальний контекст, що стало базовою стратегією функціоналізму.

До появи звукового кіно слова корінного населення ще технічно не могли бути безпосередньо висловлені, а надто – записані представниками малих традицій. Будь-яке антропологічне знання було висловлюванням та судженням крізь призму письма цивілізованих народів. Навіть у метафорі Кліффорда Гірца про необхідність прочитання "манускрипту" іншої культури, хоча вона "написана не на конвенційних правилах запису звуку, а на перехідних прикладах спільної поведінки"[2], відчутна текстоцентрична орієнтація цього етапу культурної антропології. Вона належала до парадигми текстової культури, а, отже, її результати певною мірою були викривлені:

1) оскільки тексти могли бути записані лише західними мовами;

2) сама оптика тексту була найбільш інтенсивною формою диференціації візуальних практик автономії ока.

Отже, культурна антропологія виникла як зміна предмета дослідження (культура неєвропейських народів), але не підходу дослідження – неєвропейські народи вивчалися крізь призму записаних європейцями текстів (які розумілися як міф або фольклор) лише з невеличкими доповненнями музеїфікованих шматків матеріальної культури, які мали радше "антикварний інтерес", за висловом Б. Маліновського), а, отже, випадали з контексту певної культурної практики. Пафос функціоналізму Б. Маліновського полягав, зокрема, в тому, щоб розуміти функцію культури в соціальному контексті дій індивіду. Але текстоцентризм методів дослідження був способом руйнування цілісності вихідного контексту. Логіка виробництва та споживання

[1] *Malinowski B*. Coral Gardens and Their Magic. Bloomington, 1965. P. 41.
[2] *Geertz Clifford*. The Interpretation of Cultures: Selected Essays / Andre Gingrich, G. Fox Richard, eds. New York, 2002.

тексту обумовлювала та обмежувала специфіку аутентичних культур. Подолати західний стиль текстової "муміфікації" та анатомії багато в чому "мертвого тіла" малих культур допомогли технізовані оптичні медіа та візуальна антропологія. Спочатку вона розумілася як інструмент поля культурної антропології задля фіксації, а, отже, збереження таким чином культур народів, що зникали на очах антропологів, за висловом М. Мід. Але така інструментальна редукція візуальної антропології стала предметом критики.

Становлення поля візуальної антропології як ліквідності західного текстоцентризму гуманітарного знання. З виникненням відеозапису з'явилася можливість не лише переказувати, як, наприклад, виготовляється горщик, але побачити це на власні очі. Із цього, здавалась би, службового моменту випливає кілька важливих методологічних настанов.

По-перше, з можливостями відео, а потім і аудіозапису неписемні народи отримали можливості самі висловлювати свою позицію. У цьому умова більш повного залучення носіїв корінних культур і отримала нові перспективи здійснення, але не була досягнута остаточно. М. Мід зауважує, що слід пам'ятати, що обряд, здійснений для фільмування, уже відрізняється від аутентичних умов його проведення[1]. Ритуал передбачає самозамкненість і самодостатність спільноти в цьому священному процесі. Власне, ритуал і є процесом вироблення саме такого типу спільноти і наявність ока іншого, яке завжди є "*лихим оком*" (метафора Ж. Лакана), руйнує цю самозамкненість. Наявність іншого, навіть того, хто просто дивиться або знімає, профанізує ритуал тим, що включає його в іншу ідеальну структуру (як показав Г. Гадамер), перетворюючи його на видовище. Тому спостереження саме не є онтологічно нейтральним, тим більше щодо практик маленьких традицій.

Проте відео- та аудіозаписи дозволяють отримати власний голос та вигляд незахідним культурним традиціям поза парадиг-

[1] *Mead M.* Visual Anthropology in a discipline of Words. Principles of Visual Anthropology... URL: http://staff.washington.edu/ellingsn/Mead-Visual.pdf

мою текстоцентризму. Таким чином відеопродукція здійснює ідею "права голосу". Етнографічні фільми стали найбільш оптимальними ресурсами зберігальної антропології.

По-друге, рухома картинка фільмування племінних ритуалів дозволяла мати більш адекватне розуміння про взаємодію не лише людини і людини в цьому процесі, але й людини та тварини, людини та речі. Власне, їх позаієрархічне "зібрання разом" (М. Гайдеггер) повертає предмету статус "речі" в коловороті не товарів, а в більш аутентичних формах взаємодії. І хоча першими фундаторами етнографічних фільмів це сприймалося радше як екзотика чужих культур, проте поетика таких традицій не могла "не кидатися у вічі" поколінь глядачів і поступово через це стала самостійним предметом рефлексії дослідників.

По-третє, етнографічні записи давали доступ до культурних феноменів не одному поколінню дослідників, які самі дивилися на нього "різними очами", тобто з різних методологічних та теоретичних позицій. Ця перспектива уможливлювала продуктивність наукового вивчення та певним чином дозволяла подолати обмеженість та авторитетність лише одного тлумачення, яке мало привілейований доступ до емпіричних матеріалів польових досліджень та репрезентувала їх уже в текстовому вигляді.

Згодом у процесі накопичення етнографічних фільмів ще більше розкрився класифікаційний потенціал візуальної антропології щодо емпіричного матеріалу. Слід заначити, що текстові джерела накопичувалися століттями, перш ніж отримали будь-яке наукове розуміння, не кажучи вже про власні методологічні стратегії дослідження. Водночас текстоцентризм був непрозорим для високої культури. Також із накопиченням етнографічного матеріалу всього за пару десятиліть стало зрозуміло, що відеофіксація одночасно є процесом вироблення візуальних репрезентацій, але також і способом їх аналізу: відбір та фіксація образів, їх упорядкування у процесі як зйомки, так і перегляду, а також описання та осмислення. Виокремлення та усвідомлення елементів візуального аналізу потребує визначення візуальної та зображальної комунікації як елементу візуальних досліджень.

Крім того, технічні показники оптичних медіа вносять свої корективи у фреймування візуального зображення.

Загалом представник візуальної антропології в Швейцарії (університет Берна) Мікаела Шаубле зазначає, що ця дисципліна стосується, по-перше, сфери "наукового вивчення візуальної маніфестації антропології мистецтва, матеріальної культури та ритуалів"[1], а, по-друге, є "рефлексивним та діалогічним – використанням та створенням образів, якими люди представляли та / або представляли себе, використовуючи технологічні носії, такі як кіно та фотографії".

Отже, антропологія намагалася сформувати наукове розуміння людини і навіть світу як цілісного феномену (поєднуючи теоретичні узагальнення з опорою на емпіричний матеріал), тоді як культурна антропологія сфокусувалася на вивченні культурної різноманітності. Єдність цієї різноманітності полягала в тому, що будь-яка множинність світів принципово відрізняє їх від модерного стилю культури. Візуальна антропологія з'являється як перехрещення полів культурної антропології як академічної дисципліни та сфери застосування технічних оптичних медіа.

Ця інтеграція двох аспектів візуальної антропології (вироблення та вивчення образів) виводять її за дужки класичного стилю позитивістської науки, який визначав споглядальний статус суб'єкта, з одного боку, а з іншого боку, ставить під сумнів монополію оптики тексту. Новоєвропейській суб'єкт як фокус обох цих інтенцій претендував на неупередженість своїх результатів пізнання на засадах лише інтелектуальної залученості у процес його вироблення. Подвійна заангажованість перших представників культурної антропології, які були піонерами і візуальної антропології – по-перше, вихідний колоніальний інтерес до культурних практик інших народів, по-друге, розуміння науковцями перспектив зникнення культурних практик інших народів в результатів зіткнення з індустріальною цивілізацією – призводила до загострення дидактичного та ілюстративного характеру функціонування цієї дисципліни на першому етапі її розвитку,

[1] *Schäuble M.* Visual Anthropology University of Bern. URL: https://www.anthro.unibe.ch/e40416/e96353/e96354/files735749/Visualanthropology2018_ger.pdf

але так було не завжди. Текстові засади такого наукового дискурсу загалом були "непрозорою" основою його заангажованості. Лише виявлення наукового потенціалу аудіо-візуального матеріалу відкриває можливості іншої оптики, яка не заперечує текстоцентризм загалом, але дозволяє зрозуміти його місце в системі гуманітарного знання та технологій.

Запитання для самоконтролю:

1. Що таке культурна антропологія?
2. Як співвідноситься культурна антропологія та етнографія?
3. Чому актуалізується антропологічний підхід у XIX–XX ст.?
4. Як співвідносяться культурна та соціальна антропологія?
5. У чому полягає дисциплінарна підстава єдності антропологічних дисциплін?
6. Чому емпірична складова є важливою для становлення поля культурної антропології та культурних досліджень загалом?
7. Як співвідносяться культурна та філософська антропологія?
8. Що таке етнос?

Список рекомендованої літератури:

1. *Гобсбаум Е.* Винайдення традиції / Е. Гобсбаум, Т. Рейнджер ; пер. з англ. Микола Климчук. – К. : Ніка-Центр, 2005. – 448 с.
2. Anthropology [Електронний ресурс] // The International Encyclopedia of Anthropology / ed. Hilary Callan, 2018. Режим доступу : https://www.researchgate.net/publication/328568543_Anthropology_ Scope_of_the_Discipline_International_Encyclopedia_of_Anthropology_edited_by_Hilary_Callan_Wiley_2018
3. *Burke P.* Popular Culture in Early Modern Europe / P. Burke. – New York : University Press, 1978. – 351 p.
4. Cultural anthropology // Dictionary of Cultural Theorists / Ellis Cashmore, Chris Rojek. – London ; New York : Arnold, 1999. – 497 c.
5. *Radcliffe-Brown A*. Structure and Function in Primitive Society / A. Radcliffe-Brown. – London : Cohen and West Ltd, 1952. – 219 p.
6. The Concept of Cultural Translation in British Social Anthropology // Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography / Ed. By J. Clifford, G. Marcus. – Oakland : University of California Press, 1986. – P. 141–165.

1.6. Культура повсякденності

Тематична палітра сучасного соціогуманітарного знання представлена розмаїттям проблем, які охоплюють численні прояви життя соціуму загалом і окремого індивіда зокрема в усій його багато вимірності. У цьому вагомому переліку актуальної наукової проблематики вирізняються теми, які перебувають у фокусі особливої уваги в усіх соціогуманітарних різновидах наукового знання і набувають, таким чином, статусу міждисциплінарних. Це актуалізує їхню проблематичність, особливу значущість у сучасному науковому дискурсі та демонструє соціальний запит на осмислення особливостей трансформаційних змін, які відбуваються з певним тематизованим феноменом, та його ролі в соціокультурному процесі сьогодення. Підвищений науковий інтерес наразі спрямований до феномену повсякденності, аналізу якого присвячено численну кількість наукових статей, спеціалізовані випуски наукових часописів, монографічні дослідження, наукові конференції.

Варто зазначити, що тотальна зацікавленість європейської гуманітаристики повсякденністю, що характерна для XX ст., не була чимось винятковим для науки загалом. Зокрема, побутове життя як складова повсякденності перебувало в полі зору спеціальних етнографічних чи окремих історичних досліджень. Прикладом слугують роботи: етнографа, археолога українського походження О. В. Терещенка "Побут російського народу" (1848), "Нариси Новоросійського краю" (1854); французького історика, теоретика архітектури Ежена Віолле ле Дюка "Тлумачний словник французького посуду від Каролінгів до Ренесансу" (1868–1875); французького історика, антикознавця П. Гіро "Приватне та суспільне життя греків" (1890), "Приватне та суспільне життя римлян" (1893); німецького дослідника Е. Фукса "Ілюстрована історія звичаїв" (1913).

Зародження пильної уваги до феномену повсякденності та включення його до дослідницького наукового поля відбулося у першій третині XX ст. у контексті історичних досліджень у Франції. Засновники історичної Школи "Аналів" – М. Блок та

Л. Февр, здійснили методологічну "революцію" в історичній науці, звернувшись до досліджень "історії мас", історії життя простих людей, а не історії правителів; до історії тотальної, яка відтворювала би життя у всій повноті економічних, політичних, соціальних зв'язків, а не лише соціально-політичних потрясінь у вигляді воєн та революцій. М. Блок наголошував, що в центрі наукового інтересу історика мають бути люди, матеріальний світ, що їх оточує, їхній спосіб життя, світ почуттів, стереотипи мислення, поведінкові стратегії тощо. М. Блок та Л. Февр як представники антропологічного підходу в історичному дослідженні зазначали, що в основі повсякденного буття лежать глибинні структури, зрушення яких детермінує зміни, що відбуваються на поверхні соціального життя.

Більш детальна тематизація повсякденного життя була розгорнута у творчості Ф. Броделя, представника другого покоління школи "Аналів". Перший том його знаменитої праці "Матеріальна цивілізація, економіка і капіталізм XV–XVIII ст." має назву "Структури повсякденності: можливе і неможливе", у якій науковець окреслив предметне поле світу повсякденності, до якого включив житло, їжу, одяг, знаряддя, предмети розкоші, грошові кошти, плани селищ і міст, – усе, що служить людині, а також культурно-історичний контекст, на тлі якого відбувається життя людини, оскільки умови повсякденного існування, на його переконання, мають визначальний вплив на вчинки та поведінку людей. На думку Ф. Броделя, такий підхід дає можливість відчути та зрозуміти повсякденне існування, яке детермінується структурами, що розгортаються у часі "великої протяжності" і тому надзвичайно повільно змінюються[1].

Представники третього покоління знаменитої французької історичної школи – Ж. Дюбі та Ж. Ле Гофф – продовжили традицію дослідження повсякденності в історичних контекстах середньовічної Європи (Ж. Дюбі "Європа в середні віки", Ж. Ле Гофф "Цивілізація середньовічного Заходу", "Інтелектуали

[1] *Бродель Ф.* Матеріальна цивілізація, економіка і капіталізм, XV–XVIII ст. К., 1997.

в середні віки", "Історія тіла в середні віки" (у співавторстві з Н. Трюооном)). Під редакцією Ж. Дюбі та Ф. Ар'єса вийшла монументальна "Історія приватного життя" у п'яти томах, присвячена одній із вагомих складових повсякденного життя західноєвропейського світу від античності до сьогодення. Ф. Ар'єс, так званий "історик вихідного дня", для якого фахове заняття історією поєднувалося з професійним життям французького чиновника, увів до тематичного кола дослідження повсякденності проблему дитинства ("Дитина та сімейне життя за старого порядку").

Повсякденний світ людського існування став предметом зацікавленості не лише представників французької історичної науки. До вивчення цього феномену долучилися і німецькі історики. Авторитетними фахівцями з історії повсякденності є П. Боршайд ("Розмови про історію повсякденності), Л. Нейхаммер ("Примітки до історії повсякденності"), А. Людтке ("Історія повсякденності в Німеччині. Нові підходи до вивчення праці, війни та влади"). Особливістю історії повсякденності як окремого напряму, становлення якого розпочалося в німецькій історичній науці в 60–70-х роках XX ст., є започаткування її дослідження поза межами академічної сфери, що зумовило її жорстку критику представниками класичної історичної науки, які вбачали в таких розвідках відвертий дилетантизм. Та на початку 90-х років XX ст. відбулося інституювання цього напряму історичних досліджень.

Традицію дослідження повсякденності у Великій Британії було закладено подружжям Квеннеллів (Марджорі Квеннелл – британський історик, ілюстратор, Чарльз Квеннелл – архітектор). У другій половині XX ст. дослідження повсякденності здійснювалося у контексті вивчення історії робітничого класу. Відомий англійський історик Е. Томпсон у роботі "Формування робітничого класу" багато уваги приділив повсякденному життю робітників, зокрема – його нормативним приписам.

На початку 70-х років проблематика повсякденності почала розроблятися італійськими істориками в межах наукової течії, яка отримала назву "мікроісторія" (зауважимо, що історія по-

всякденності та мікроісторія не є тотожними поняттями). Найбільш знаним науковцем цього напряму в Італії є К. Гінзбург (відома його робота "Сир і хробаки").

Зацікавленість європейських науковців феноменом повсякденності обумовила дослідницький інтерес серед істориків США, які зосередили свою увагу переважно на сфері приватного життя (домашній побут, сімейні стосунки, виховання дітей) або розглядали процеси, пов'язані з працею, та відповідні їм поведінкові стратегії. У сферу дослідницьких інтересів потрапила також повсякденність спільнот, керованих тоталітарними режимами, зокрема – повсякденні практики радянського суспільства за часів сталінізму, які вивчала та описала у своїх роботах американська історикиня Ш. Фіцпатрик ("Повсякденний сталінізм. Соціальна історія Радянської Росії в 30-ті роки").

В українській історіографії історія повсякденності вважається провідним напрямом сучасних історичних досліджень. Тематично вона зосереджена передусім на повсякденному житті в екстремальні періоди вітчизняної історії попереднього століття (М. В. Борисенко, С. В. Кульчицький), специфіці повсякдення окремих соціальних груп (О. Коляструк), особливостях жіночої повсякденності (С. В. Стяжкіна).

На підставі загального огляду історичних досліджень феномену повсякденності в європейській історіографії можна стверджувати факт інституційної самостійності історії повсякденності як напряму сучасної історичної науки, хоч варто усвідомлювати наявність значної кількості нерозв'язаних проблем методологічного, джерелознавчого характеру, особливостей взаємодії з іншими течіями сучасної історичної науки, зокрема – з історією приватного життя, мікроісторією, історією "знизу", історією ментальностей, новою культурною історією (узагальнена назва новітніх міждисциплінарних досліджень культури).

Феномен повсякденності став предметом наукової зацікавленості не лише істориків. Майже одночасно з науковими пошуками історичної Школи "Аналів" актуалізується його значущість у філософії. Проблематизація світу повсякденного життя розпочинається з роботи Е. Гуссерля "Криза європейсь-

ких наук і трансцендентальна феноменологія", де він розглянув поняття "життєвого світу", що розумілося як основа, на якій повинен ґрунтуватися науковий пошук. Ідеї Е. Гуссерля щодо фундаментальної важливості життєвого світу спонукали його послідовників до сутнісного аналізу повсякденності. Зокрема, його учень, відомий представник феноменологічної соціології А. Шюц розглядав повсякденність як світ безпосередньої життєвої реальності, що має певні сутнісні ознаки ("Структура повсякденного мислення")[1].

Подальше дослідження повсякденності та його концептуалізація в межах феноменологічної соціології здійснено в роботах П. Бергера та Т. Лукмана, які розглядали процес об'єктивації суб'єктивних процесів та смислів, за допомогою яких конструюється інтерсуб'єктивний повсякденний світ ("Соціальне конструювання реальності. Трактат із соціології знання")[2]; Г. Гарфінкеля, засновника етнометодології, напряму в соціології, орієнтованого на емпіричне вивчення повсякденності (нормативні регламентування поведінкових стратегій повсякдення, смислове наповнення мовних конструктів у межах повсякденної соціальної взаємодії, мову жестів тощо ("Дослідження з етнометодології"). Варто згадати, що дослідження правил, які регламентували повсякденні соціальні взаємозв'язки, було започатковано німецьким соціологом, знаним фахівцем історичної соціології Н. Еліасом ("Про процес цивілізації. Соціогенетичні і психогенетичні дослідження"), ідеї якого не було визнано свого часу науковим співтовариством, і лише в 70-х роках вони набули широкого розголосу та наукового визнання.

Дослідження феномену повсякденності в межах історичного, соціологічного, психологічного знання зосереджені переважно на його прикладних аспектах. Систематизація різних наукових здобутків пізнання повсякденності, визначення її сутності, обґрунтування/узагальнення структурного наповнення, розгляд як

---

[1] *Шюц А.* Структура повседневного мышления. *Социологические исследования*. 1988. № 2.

[2] *Бергер П., Лукман Т.* Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. М.,1995.

певної цілісності та пошуки певних закономірностей є прерогативою філософського підходу до аналізу повсякденності. Повсякденність була в колі наукових інтересів М. Гайдеггера, у філософських пошуках Ж. Бодріяра ("Система речей"), М. Фуко ("Історія сексуальності. Плекання себе")[1], Б. Вальденфельса ("Повсякденність як плавильний тигль раціональності")[2].

Попри те, що тривалий час феномен повсякденності перебував у фокусі дослідників з різних цехів наукового знання, у результаті чого з'явився вагомий спеціалізований науковий контент, ми не маємо наразі чіткого прояснення щодо сутності повсякденності, визначення та впорядкування її основних характерних ознак, окреслення меж світу повсякденного, дефініції, яка була б прийнятою (визнаною) у міждисциплінарному полі. Досить часто дослідники феномену повсякденності, розглядаючи певний її сегмент / фрагмент / структурний елемент чи то в узагальненому вимірі, чи в культурно-історичному, не вдаються до розмислів щодо зазначених вище питань, а виходять як з очевидного факту зрозумілості змісту повсякденності. Це спричиняє суттєві протиріччя (інколи з посиленим дисонансним звучанням) науковців – представників різних галузей у спільних дослідженнях феномену повсякденності. Варто зауважити, що такий стан обумовлений насамперед неабиякою його багатозначністю, глибиною, багатоформатністю, складністю фіксації та певною "невловимістю" для наукової методологічної оптики.

Для розуміння ситуації у сучасному "повсякденнознавстві" з погляду систематизації/структурування накопиченого знання щодо феномену повсякденності, прояснення його сутності, виокремлення характерних ознак, визначення меж повсякденного світу та його опозиційних світів, які чіткіше окреслюють контури повсякденного, наведемо найпоширеніші визначення повсякденності, якими оперують у різних сегментах сучасного соціогуманітарного знання.

---

[1] *Фуко М.* Історія сексуальності. У 4 т. Т. 3: Плекання себе. Харків, 2000.

[2] *Вальденфельс Б.* Повседневность как плавильный тигль рациональности. *Социологос: Социология, антропология, метафизика*. Вып. 1. М., 1991.

Базовою основою для дослідження феномену повсякденності в історичних науках є визначення Ф. Броделя. Повсякденність, на його думку, – це той бік життя, у який ми включені, навіть не усвідомлюючи цього. Повсякденність – це звичка, рутина, це тисячі дій, які відбуваються і не потребують ніякого рішення, не чіпають нашу свідомість. Це численна кількість дій, яка накопичується без будь-якого порядку й успадковується. Ці повторювані до безкінечності дії ще до того часу, як ми прийшли в цей світ, допомагають нам жити і водночас підпорядковують собі, багато чого вирішуючи за нас упродовж нашого існування. Ф. Бродель наголошував, що в повсякденності людина має справу з імпульсами, стереотипами, способами дій, які укорінені з незапам'ятних часів.

Соціологія переважно визначає повсякденність як процес життєдіяльності індивідів, який розгортається у звичних загальновідомих ситуаціях на підставі самоочевидних очікувань, а соціальні взаємодії у цьому процесі ґрунтуються на умові типового сприйняття ситуацій взаємодії усіма його учасниками.

У філософії повсякденність розглядається як гранична умова людської діяльності; цілісний соціокультурний життєвий світ, який постає у функціонуванні суспільства як "природна", самоочевидна умова людської життєдіяльності.

Розгляд феномену повсякденності не обмежується більшменш усталеною дослідницькою оптикою окремих галузей соціогуманітарного знання. Науковці, оперуючи поняттям "повсякденність", вкладають у нього різні смисли, що корелюють з їхніми професійними інтересами. Наприклад, деякі дослідники трактують повсякденність виключно як сферу приватності або таку, що властива лише нижчим соціальним стратам; концентруються на побуті чи стилі життя, досліджуючи переважно предметно-речовий світ або поведінкові стереотипи; артикулюють увагу на повсякденності як процесі і в цьому ракурсі розглядають повторюваність, звичність, рутинність дій, темпоральні та просторові характеристики повсякденності, емоційний світ суб'єкта повсякденного життя тощо. Як бачимо, багатогранність феномену повсякденності, що обумовлює різноманітність наукового погляду, нівелює спробу дати однозначне його визначення.

Багатоманітність трактувань феномену повсякденності дає можливість виокремити характерні ознаки повсякденного і таким чином конкретизувати смислове наповнення поняття повсякденності. Найчастіше серед ознак повсякденного зустрічаються *повторюваність, знаність, звичність, упорядкованість*, які перетікають у *тривіальність*. Для повсякденного життя властиві утилітарність дій та *прагматизм*. Відсутність новизни обумовлює *рутинність, позаподієвість плину життя у повсякденні, монотонність, автоматизм*, які зазвичай не фіксуються свідомістю. Такий характер повсякденних дій обумовлює певні емоційні стани суб'єкта повсякденності з домінантними мотивами суму та *нудьги*. Повсякденність – це світ, у якому людина вільно орієнтується, це *самоочевидність*, достовірність якої не потребує доказів.

Наведений перелік характерних ознак повсякденності опосередковано відтворює специфіку розуміння значущості цього феномену в соціальній реальності як такій та визначення її статусу. Переважна кількість позицій цього переліку, на перший погляд, має негативні конотації, що відображають тлумачення повсякденності як нижчої реальності щодо високоспеціалізованого світу людської діяльності. Спочатку панувало переконання, що повсякденність структурується / детермінується / ціннісно орієнтується "вищими" сферами людської діяльності (міф, релігія, наука, мистецтво), залежить від них і підпорядкована їм. Однак існує інша позиція, згідно з якою саме повсякденність і є вищою реальністю, своєрідним "плавильним тиглем" (Б. Вальденфельс), у якому зароджуються / визначаються / формуються прообрази спеціалізованого світу людської діяльності[1].

Важливим теоретичним завданням є окреслення меж феномену повсякденності, що сприяє більш чіткому розумінню світу повсякденного, його предметно-речової наповнюваності, специфіки повсякденних практик та ціннісних стереотипів. Багатогранність феномену повсякденності обумовлює специфіку шляху визначення меж світу повсякденного через окреслення непо-

[1] *Вальденфельс Б.* Повседневность как плавильный тигль рациональности. *Социологос: Социология, антропология, метафизика*. Вып. 1. М., 1991.

всякденного, важливою ознакою якого є *незвичність та потенційна небезпека руйнування усталеного порядку*.

Опозиційними світами повсякденного найперше є свято, яке руйнує усталений порядок повсякденності в його нормативній заданості завдяки презентації іншого порядку, ненормованого, непередбачуваного, а також пропонує інші поведінкові стратегії та соціальні ролі, докорінно відмінні від повсякденних.

За межею повсякденного світу міститься *ритуал*, який, хоч і має константні впорядкованості, повторюваності, але за своїм змістом є опозицією повсякдення, оскільки здійснюється як супровід/обрамлення особливо значущої подієвості в житті окремого індивіда чи певної спільноти.

Протилежністю повсякденності є екстремальність, яка породжується макроподіями, як, наприклад, стихійне лихо, техногенні катастрофи, збройні конфлікти, соціальні революції, та біографічно детермінованими ситуаціями – хворобами, травмами, втратою близької людини, серйозною невдачею, глибоким розчаруванням в особистому житті тощо. Такі події руйнують усталений життєвий ритм і несуть потенційну загрозу неповернення звичного повсякденного ритму та встановлення так званої екстремальної повсякденності.

Гра та навчання також є опозиційними світами повсякденності. Гра є вільною діяльністю, позбавленою утилітарно-практичної мети. Вона залучає до світу фантазії та свободи і, таким чином, протистоїть діяльній, емоційній та мисленнєвій рутині повсякденного існування. Навчання як процес засвоєння знань, хоч і відзначається структурованістю і впорядкованістю, містить елементи повторення, але аж ніяк не є повсякденністю, оскільки постійно відкриває нові горизонти знання, свободи та творчості.

Зазначені опозиційні світи повсякденності не викликають міждисциплінарних дискусій щодо свого статусу, чого не можна сказати про феномен *дозвілля*. Чимало фахівців-"повсякденнознавців" вважають дозвілля структурним елементом повсякденного життя, напевно через повторюваність як провідну характерну ознаку повсякденного. На наш погляд, дозвілля є також опозицією повсякденного, або "лакуною неповсякденного у повсякденні", оскільки йдеться про простір індивідуального

вибору та свободи, що привносить емоційне, інтелектуальне різноманіття, відкриває вихід в інший світ, сповнений відпочинку, радості та задоволення.

Розмірковуючи про межі повсякденного, варто звернути увагу на діалектику повсякденного та приватного. В історичному "повсякденнознавстві" деякі дослідники розглядали приватне та повсякденне як тотожні сутності. Та варто зауважити, що не весь плин приватного життя є виключно повсякденним, у ньому відбуваються неординарні/знакові події (народження, повноліття, одруження, смерть) та менш значущі, які аж ніяк не належать до світу повсякденного. Повсякденне не вичерпується приватним, як і приватне – повсякденним.

Специфіка повсякденної діяльності, параметри її хронотопу визначаються суб'єктом повсякденності, її творцем та "головним героєм". Таким може бути окремий індивід, мала соціальна група (наприклад сім'я), велика соціальна спільнота (професійна та конфесійна, соціальна верства, народність, нація), соціально-територіальна спільність (населення села, селища, міста, області, регіону, країни тощо). Масштаб суб'єкта повсякденної діяльності задає рівні повсякденності – індивідуальний та колективний, приватний та публічний. Варто зазначити, що зміна масштабу суб'єктності, яка обумовлює щоденну повторюваність, регулярність подій на рівні міста, регіону, держави, не обумовлює інверсію неповсякденного в житті окремого індивіда у факт повсякденності на рівні спільноти. Наприклад: у житті окремого індивіда чи малої соціальної групи будь-яка зміна соціального статусу є неординарною подією і, незважаючи на те, що для територіальної спільноти це є фактом щоденної повторюваності, такі події не набувають статусу повсякденності в масштабованому форматі.

Характер і зміст повсякденної діяльності визначається не лише масштабом її суб'єкта, а також його професійною, соціально-стратифікаційною, статевою та віковою належністю. Професійна діяльність є невід'ємною частиною світу повсякденності, вагомим фрагментом розпорядку дня. Варто наголосити, що творчі професії, хоч і не позбавлені лакун повсякденності, переважно реалізуються у неповсякденному вимірі, що надає їм осо-

бливої значущості та соціальної привабливості. Що стосується соціально-стратифікаційного виміру, то високий соціальний статус не позбавляє від повсякденного, він лише змінює реєстр щоденних справ, їхню просторову локацію та хронометраж повсякденних дій. Повсякденне життя – це життя дорослої людини відповідно до нормативних критеріїв дорослості, які обумовлюються культурно-історичними особливостями.

Дослідження феномену повсякденності потребує конкретизації щодо її фрагментів / структурних елементів / певних складових, які її наповнюють / обумовлюють / визначають / детермінують. У сучасній соціогуманітарній науці немає одностайної думки щодо цієї проблеми. Переважно до "структур повсякденності" (термін Ф. Броделя) насамперед зараховують елементи предметно-речового світу, що забезпечують повсякденні потреби. Досліджуючи повсякденність, науковці вивчають житло (архітектурні особливості, матеріал споруд, принципи зонування, реєстри речей домашнього вжитку, меблі, елементи інтер'єру та особливості його впорядкування тощо), типи поселення (село, селище, місто, технологічні характеристики поселень), харчування (продукти, раціон, технологію приготування та споживання), одяг (техніка виготовлення, соціально-стратифікаційні особливості), тіло (різноманітні тілесні практики, пов'язані з доглядом за тілом, підтримкою здоров'я). У тематичному полі "повсякденнознавства" вагоме місце посідають і нематеріальні елементи життєвого світу людини: взаємовідносини, їхні ціннісні підвалини, типові поведінкові стратегії, звички, форми комунікації, емоційне життя, зокрема спектр переживань (сум, журба), система життєвих орієнтирів (цінності, норми, пріоритети, смаки, уподобання).

Різноманітність структур повсякденності (зауважимо, що наведений перелік не є вичерпним, він може бути доповненим та суттєво деталізованим) свідчить про її неосяжність, що зумовлює проблематичність у визначенні предметного дослідницького поля та ілюструє усю складність наукового осмислення цього феномену. Дослідження повсякденності вимагає враховувати певні її особливості, а саме: 1) повсякденність є продуктом тривалого історичного розвитку, вона розгортається у "довгочасо-

вих тривалостях" (Ф. Бродель)[1] і складається природним шляхом відбору оптимального предметно-речового забезпечення та найбільш прийнятних норм, правил, звичок; 2) їй притаманний інерційний характер, який забезпечує функціонування життєвого світу, навіть за умови радикальних суспільно-політичних чи природних катаклізмів; 3) інерційність протистоїть різноманітним корекціям інституційного характеру, оскільки повсякденність не підвладна розпорядчим директивам чи наказам. Повсякденність – це великий ворог новацій, реформ, це велика скеля, об яку розбиваються нові устремління та прагнення. У темпоральному вимірі повсякденність – це самодостатнє теперішнє, яке орієнтоване на найближче, обчислюване днями минуле і майбутнє (учора, позавчора, завтра, післязавтра). Цьому сприяє наповненість повсякденності поточними, повторюваними день у день турботами й обов'язками.

У контексті викладеного вище постає закономірне питання про значення та функціональну роль повсякденного життя. У сучасних наукових дослідженнях, предметом вивчення яких є феномен повсякденності, негативні конотації щодо її значущості та ролі ("застиглість форми", опір змінам) доповнені обґрунтуванням / визнанням позитивного потенціалу повсякдення. Найперше зазначається її фундаментальне забезпечення неповсякденного і навіть визначення як вищої реальності (П. Бергер, Т. Лукман). Світ повсякденності – це інтерсуб'єктивний світ, який індивід поділяє з іншими людьми і має з ними спільне розуміння повсякденної реальності, на підставі якого здійснюється комунікаційний зв'язок. Повсякденність розглядається як спосіб індивідуального відтворення, як простір соціалізації, набуття базових / життєзабезпечувальних компетентностей, де людина розвиває свої здібності, формує свою особистість, набуває ідентифікаційних визначеностей. Завдяки засвоєнню / успадкуванню / передаванню певних стереотипів, формуванню усталених повсякденних практик реалізується організаційно-впорядковувальний, стабілізаційний потенціал повсякдення. Повсякденність – це універсальна основа культури окремої особистості та соціуму загалом.

---

[1] *Бродель Ф.* Матеріальна цивілізація, економіка і капіталізм, XV–XVIII ст. К., 1997.

На підставі огляду основних поглядів на феномен повсякденності в сучасному соціогуманітарному знанні, фрагментів різних моделей концептуалізації поняття повсякденності, можна пересвідчитися як у складності цього феномену для науково-дослідницьких практик, так і в розмаїтті розуміння його смислової наповнюваності. Ще складнішою виявляється ситуація з концептуалізацією широко вживаного в сучасному "повсякденнознавчому" дискурсі поняття "культура повсякденності". Визначень поняття "культура повсякденності" існує чимало. Дослідники оперують доволі конкретизованими визначеннями культури повсякденності, у яких вона розуміється як *форма організації буденного життя* та *спосіб організації людських взаємин*. Такі визначення спонукають до постановки питання про єдність форми та змісту, адже з плином історичного часу форма організації повсякденного життя могла бути стабільною, а зміст змінювався. Розмірковуючи про способи організації людських взаємин, не можна оминути ціннісних підвалин та нормативних приписів, які визначають зміст та характер цих взаємин. Отож, можна припустити, що культура повсякденності може розглядатися як відповідність певній нормативності, усталеним стандартам, високим зразкам. Таке розуміння повсякденності дещо звужує погляд на все багатство та різноманітність повсякденного плину людського життя. Цей обмежений погляд розширюється у визначеннях культури повсякденності *як усього обсягу культури, актуалізованої у всій людській діяльності сьогоднішнього дня, або культури в усій різноманітності її життєвих проявів, як універсальний спосіб людського існування, як форма організації повсякденного життя та діяльності людини.*

Аналізуючи зміст наведених визначень культури повсякденності, ми не знайдемо вагомої аргументації специфіки смислового наповнення цього поняття, окрім використання багатозначного поняття "культура" та часових меж локалізації людської діяльності ("сьогоднішній день", "повсякденне життя"). Існує також позиція, що культура повсякденності проявляється через особливості діяльності, свідомості та поведінки, а також через світ речей, що оточує людину, конструктивні особливості її мовлення, що це є культура праці та виробництва, дискусій, політична культура, культура спілкування та поведінки. У цих ви-

значеннях є свої суттєві недоліки, оскільки ми говоримо про культуру як таку, як специфічний людський спосіб існування.

На підставі огляду смислового наповнення понять "повсякденність" та "культура повсякденності", можемо стверджувати, що процес їх концептуалізації ще далекий від завершення і потребує хоча б ретельної систематизації їхніх смислових контекстів. Це завдання ускладнюється множинністю "місць наукової реєстрації" феномену повсякденності, яка обумовлює відсутність чіткої міждисциплінарної співпраці. Можна припустити, що специфіка культурологічної оптики дослідження феномену повсякденності могла би полягати в інтегрованому погляді на феномен повсякденності.

Запитання для самоконтролю:

1. У чому полягає специфіка розгляду феномену повсякденності у різних галузях соціогуманітарного знання?
2. Чим обумовлена складність формулювання визначення повсякденності?
3. Чим визначаються межі світу повсякденності?
4. У чому полягає проблема визначення суб'єкта повсякденності?
5. Які типові структури повсякденності існують?
6. У чому полягають особливості та значення світу повсякденності?
7. Чим обумовлена проблематичність концептуалізації поняття "культура повсякденності"?

Список рекомендованої літератури:

1. *Бродель Ф.* Матеріальна цивілізація, економіка і капіталізм, XV–XVIII ст. / Ф. Бродель. – К. : Основи, 1997.
2. *Бергер П.* Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания / П. Бергер, Т. Лукман. – М., 1995.
3. *Вальденфельс Б.* Повседневность как плавильный тигль рациональности / Б. Вальденфельс // Социологос: Социология, антропология, метафизика. – Вып. 1. – М., 1991.
4. *Фуко М.* Історія сексуальності : у 3 т. Т. 3. Плекання себе / М .Фуко. – Харків : ОКО, 2000.
5. *Шюц А.* Структура повседневного мышления / А. Шюц // Социологические исследования. – 1988. – № 2.

1.7. Екологія культури

Екологія культури: до проблеми обґрунтування поняття. У сучасних умовах кризового стану суспільства, способу життя та людини у XXI ст. особливої нагальності набуває екологія культури як актуальне завдання, покликане синтезувати процеси, що існують у контексті екологізації, та забезпечити гармонійне співіснування у системі "природа/людина/суспільство". Адже людина живе природою, представлена в її тілесності, а фізичне та духовне життя людини нерозривно пов'язане з природою, і як невід'ємна частина природи людство пройшло кілька етапів: від повного поклоніння природним силам до ідеї повної влади над Природою.

Екологія – (*oikos* – житло, *logos* – учення) – учення про взаємовідносини організмів з навколишнім середовищем. У 1869 р. німецьким ученим біологом Ернестом Геккелем було запропоновано використовувати термін, що мав на увазі вивчення взаємовідносин між будь-яким біологічним організмом і середовищем його існування. Пройшовши етапи історичного розвитку, межі традиційної опозиції "організм/природа", що були характерні для класичної екології, стали підґрунтям для вивчення "природне/штучне" в контексті "соціальної екології" (Р. Парк, Е. Берджес), тобто об'єктів "другої природи" штучного середовища проживання. Сучасні екологічні дослідження розвиваються за різноманітними напрямами: класична екологія – взаємодія біологічних систем з навколишнім середовищем; глобальна екологія – єдність та цілісність біосфери як глобальної екосистеми; соціальна екологія – це взаємозв'язки в системі "суспільство / навколишнє середовище"; геоекологія – геосистеми та їх антропогенні зміни; екологія людини – середовище проживання, екологічні аспекти здоров'я; прикладна екологія – взаємозв'язок екосистем міст, агросистем, техносфери з навколишнім середовищем; екологічний моніторинг – система спостереження, оцінки, аналізу і прогнозування стану навколишнього середовища.

Звернення до проблем екології в культурології обґрунтовується ще й тим, що сама екологія (Е. Геккель) (як середовище проживання) стала розглядатися як внутрішньокультурний феномен, що сформувався багатовіковим розвитком діяльності

людини. Актуальність сьогоднішніх роздумів пов'язана з тим, що культура, техніка і технології досягли нового якісного стану – можливості впливати як на людей, так і на планету загалом. Ці обставини обумовили освоєння широкого кола концепцій та методології щодо пошуку на їх основі новітніх підходів до розв'язання зазначеної проблеми.

Отже, нагальною проблемою виступає окреслення концептуальних параметрів, предметного поля і потенційних можливостей екології культури як нової культурологічної дисципліни в сучасному соціокультурному просторі.

Культурологічна думка, використовуючи поняття "культури", розкриває сутність людського буття і вивчає не лише культуру загалом, а й різні, доволі специфічні взаємодії з антропологією, етнографією, психологією, соціологією, економічною теорією, лінгвістикою тощо, що віддзеркалюється в існуванні різноманітних підходів та нових напрямів досліджень, таких як: біофілософія, соціобіологія, соціальна екологія, глибинна екологія, екологічна етика, філософія техніки тощо. А отже, зростає роль актуальності філософського та культурологічного осмислення екології культури в контексті аналізу багатопланових проявів: від біологічних – до ідеї охорони пам'ятників традиційної культури як основного підґрунтя у формуванні людини та світу.

Екологія культури розглядається однією з головних проблем людської міри, *основним завданням* якої виступає збереження природних та культурних цінностей.

Екологія культури, як і "моральна екологія", – міждисциплінарна галузь культурологічного знання, що інтегрує соціальне, культурологічне та біологічне знання, спрямовані на захист природи та культури.

Передтечею у розвитку екології культури було її виокремлення американським дослідником Р. Парком[1] у контексті "human ecology", хоча, якщо розглядати її в контексті різноманіт-

[1] *Роберт Парк* (1864–1944) – американський соціолог, що створив підґрунтя екологічних принципів в соціології, є одним із основоположників Чиказької школи соціології. На його думку, соціальна екологія – це новий напрям на межі природознавства та суспільствознавства, джерелом якого є ідея єдності природи та суспільства.

них філософських концепцій, основою яких є "екологічна" свідомість, то підґрунтям виступають дослідження видатних філософів та етнографів, що відображали екологічну свідомість світу (Дж. Вуд, Дж. Фрезер, Л. Леві-Брюль, К. Леві-Стросс, А. Лосєв, М. Моїсєєв, Е. Тайлор, М. Еліаде та ін).

Наукові розвідки стосовно взаємозв'язку людини та природи полягають космогонізмі давньогрецької філософії, в єдності мікро- та макрокосмосу, зороастризмі, даосизмі. У працях Г. Гегеля, І. Гредера, Л. Феєрбаха, І. Фіхте та інших простежується опозиція "природного та культурного", культура як друга природа людини знайшла свою актуалізацію у контексті екологічних проблем у дослідженнях філософів та соціологів кінця XIX – початку XX ст., таких як М. Вебер, Е. Дюркгейм, Г. Зіммель, Г. Спенсер та інших. Потрібно зазначити, що в дослідженнях особливий акцент робиться на екологізмі, екологічній етиці[1].

У західній культурологічній думці виокремилися різноманітні напрями дослідження проблем екології культури: інвайроментальний консерваціонізм, яскравими представниками якого є Дж. Пауел, Дж. Пінчо, Б. Фернау; екологізм (Дж. Марш, О. Леопольд, Е. Іст, Е. Рос); екоцентризм – (М. Ганді, А. Швейцер); глибинна екологія – А. Наес; екологія мови – В. Трампе, А. Філ, П. Фінке; мовна екологія – М. Халлідей тощо.

Теоретичний розгляд проблем екології культури, що сформували низку концепцій, у яких превалювали аксіологічна та етико-філософська складова, представлені в ідеях: панування над Природою (П. Тейлора); ідеї переходу до сталого розвитку (М. Медоуза, А. Печеї); концепції "ноосфери" (Е. Леруа, Т. Шардена, В. Вернадського); "Етика Землі" (О. Леопольда); "етика благоговіння перед життям" (А. Швейцера); принцип відповідальності (Г. Йонаса) і інших.

Ці ідеї надалі знайшли відображення у становленні екології культури та побудові нової соціокультурної картини світу. Тому

[1] Екологічна етика (грец. *oikos* – оселя, середовище і *logos* – слово, учення) – галузь міждисциплінарних знань, предметом якої є моральні та духовні аспекти ставлення людини до живої і неживої природи.

своєрідним поштовхом до становлення екології культури стали саме міждисциплінарні дослідження в 80–90 роках XX ст., що порушували та розглядали питання "природи" та "культури" в контексті першої природи.

Одним із засновників і теоретиків "екології культури" є видатний культуролог XX ст. Дмитро Ліхачов (1906–1999), який пов'язував її з екологією природи, оскільки екологія складається, на його думку, з двох частин: частини охорони природи та охорони культури, а збереження культурного середовища – завдання не менш важливе, аніж стан навколишнього середовища. Якщо природа потрібна людині для її біологічного життя, то культурне середовище також необхідне для духовного, морального життя. Ідеться про збереження як природи, так і культури, адже абсолютно не виключено, що як знищення життя на землі, так і прогресуюче забруднення культурно-духовного середовища може призвести до вихолощення (виродження) людської культури, а разом з нею і людини як духовно наповненої істоти, тому духовна екологічна катастрофа може виникнути набагато раніше, ніж природна екологічна катастрофа. У такій ситуації діє право нерозумного найсильнішого, а відсутність духовної людини, що являє собою "самосвідомість всесвіту", знімає смисл існування не лише людини, а й усього сущого. Тому екологія культури – це збереження традиційної культури та відродження традицій та ідеалів.

Отже, необхідне моральне усвідомлення людиною себе як частини природи та частини культури з огляду на особливу роль моральності саме в сучасному суспільстві, оскільки без неї не будуть діяти закони етики, юриспруденції, історичні. Моральність є тією складовою, що створює впорядковане гармонійне суспільство.

"Екологію культури" слід розуміти як розвиток культури та збереження культурної спадщини відповідно до соціальної природи людини. Її складовими є: екологія середовища (архітектурні рішення, будівлі та споруди, артефакти, що створені людиною), екологія людських взаємовідносин (ціннісне підґрунтя комунікації), екологія мови (збереження рідної мови), екологія душі.

Живильним джерелом у становленні екології культури як галузі знання мають ідеї космізму[1], центральної ідеєю якого було уявлення, що людина є частиною Природи. Ці ідеї потрібно розглядати в єдності, обґрунтовуючи необхідність морального підґрунтя у взаємодії людини з Природою.

Ідеї єдності людини та природи розвиваються у вченні про "Ноосферу" В. Вернадського[2], де через швидке зростання впливу людини на навколишнє середовище можна стверджувати, що людина стане геологічною силою, що формує лик Землі, тобто біосфера перейде в свій новий стан, у сферу розуму – ноосферу. Що, у свою чергу, у контексті роздумів мислителя про сферу культури як певною мірою історичну "біосферу землі", що впливає на біосферу вимагало особливого культурологічного інструментарію.

Особливим підґрунтям для становлення екології культури є американський інвайроменталізм, що склався в другій половині XIX – на початку XX століття в соціології, філософії, економіці, етиці, естетиці тощо. Відстоюючи ідеї єдності природи та людини, самоцінності природних суб'єктів ці ідеї яскраво віддзеркалились у консерваціонізмі (Дж. Пауел, Б. Фернау), екологізмі (Дж. Марш, О. Леопольд, Е. Іст), екоцентризмі (М. Ганді, А. Швейцер). Тому головними складовими екології культури виступають – єдність, культура, природа, екологія, етика, що стали ключовими в багатьох культурологічних, філософських та біологічних працях. Визначаючись як частина філософії культури, екологія культури набуває особливого значення в контексті "співіснування", "співрозвитку" та "захисті" природи та культури.

Перебуваючи на етапах самовизначення та проходячи шлях становлення і розвитку, екологія культури все ж розширювалася і видозмінювалася. Про це свідчать безліч праць як вітчизняних, так і зарубіжних дослідників, що дають своє власне розуміння екології культури (що криється в поєднанні антиномій природ-

[1] Космізм – філософська течія, що сформувалася на поч. XX ст., у якій весь космос розглядається як єдине структурне утворення (живий організм), що перебуває в загальному процесі розвитку.

[2] *Вернадский В. И.* Биосфера и ноосфера. М., 1989. 389 с.

ного і культурного в єдине ціле), що сприяло актуальності нової галузі знання та народженням низки інноваційних термінів – "екологія мови", "екологія душі", "екологія спілкування" тощо.

Сьогодення являє собою **багатовекторність екології культури**, що знаходить своє відображення в таких напрямах, як, наприклад, *культурна екологія*, що вивчає зв'язок між природними умовами і культурою певного регіону або народу, між природою і культурою. Яскравими представниками цього напряму є: Д. Вінер, Л. Гумільов, Г. Ковнц, Ч. Елтон. Серед дослідників проблематики екології культури простежується напрям, що використовує поняття *екологічна культура*, поєднуючи екологію та культуру, характеризуючи загальний рівень культури людини, у тому числі і здатність розумного природокористування, і економічну культуру, що передбачає здатність людини до ефективного здійснення господарсько-економічної діяльності. Екологічна культура вивчає відносини культури і суспільства з навколишнім середовищем (В. Гайденко, Т. Дрідзе, М. Кисельов, В. Крисаченко, М. Моїсеєв). Про екологічну культуру можна говорити за умови, що в суспільстві напрацьовуються та втілюються шляхи збереження та відновлення біологічної рівноваги, бережливого ставлення до Іншого живого.

Ще одним, не менш цікавим, напрямом екології культури, що ставить за необхідність пошук особливої методології та виходить далеко за межі традиційного розгляду природи в мистецтві і пов'язана зі спробами побудови філософської моделі естетики природи і має міждисциплінарний характер, адже ґрунтується на досягненнях філософської, культурологічної, історичної, філологічної, етнографічної та мистецтвознавчої думки, є *екологічна естетика*, що вивчає естетичне сприйняття навколишнього середовища (Т. Біноклі, А. Гермен, Т. Жессон, А. Печеї).

Ці розвідки в дослідженні екології культури активізували процеси самосвідомості культури в контексті глобальних проблем сьогодення передусім на тлі побудови нової свідомості. Потрібно зазначити, що різновекторні наукові дослідження екології культури свідчать про наявність численних проблем, що виникають під час інтерпретації самого розуміння терміна,

цілей, завдань і предмета досліджень молодої галузі культурологічного знання. З одного боку, це свідчить про нагальність дисципліни, а з іншого, про часткове "розмиття" ідей Дмитра Ліхачова, хоча всі об'єднані однією ідеєю – збереження, захист, відповідальність.

Розглянемо основні напрями розвитку екології культури.

Культурна екологія[1] – наука, що вивчає зв'язок між природним середовищем і культурою того чи іншого регіону, намагаючись поєднувати підходи природничих та гуманітарних наук. Центральним ядром виступає теорія середовища, що визнає панівну роль навколишнього середовища на становлення та розвиток культури, що своїми коренями сягає XVI ст. і пов'язана з іменем французького філософа Ж. Бадена, що в подальшому розвитку знайшло свій вияв у культурологічній думці в дослідженнях Д. Стюарта, Ф. Ратцеля, М. Бердяєва, Л. Гумільова, П. Сорокіна й інших, заклавши підґрунтя "місцерозвитку" людського співтовариства, підкреслюючи єдність навколишнього середовища та людини (пейзаж, ландшафт навколишнього середовища – це духовна культура, екологія душі, екологія людини – що являють собою цілісність). Цінним є середовище, створене культурою його предків і нею самою, акцентуючи увагу на різноманітних аспектах адаптації до природнього середовища, де культура розглядається як механізм адаптації.

Наприклад, Д. Вінер у праці "Екологічна ідеологія без міфів"[2] доводить політичну природу екологічних поглядів, виступаючи як охорона природи та як природно-культурна територія (національний пейзаж). від якої і залежать особистісні характеристики, світоглядні установки, художня культура, політика тощо, де природний пейзаж – форма духовної культури, деяка органічна єдність.

Екологічна культура розглядає відношення природи та людини як культурний феномен або відношення культури

[1] Філософська школа, заснована в серед. XX ст. представниками неоеволюціонізму Л. Вайтом і Дж. Стюардом.

[2] *Винер Д.* Экологическая идеология без мифов. *Вопросы философии*. 1995. № 5. URL: https://studfile.net/preview/9614577/page:2/

суспільства і навколишнього середовища. У контексті екології культури це одночасно процес та результат екологічної освіти (ЮНЕСКО, ЮНЕП, ООН та ін.), де основними принципами розвитку екологічної культури є врахування інтересів майбутніх поколінь; екологічна політика; врахування регіональних особливостей (ресурси екосистеми, демографічні, релігійні та культурні традиції, інтелектуальні та духовні ресурси); чинне законодавство в галузі екологічної безпеки; екологічне виховання, освіта та екологічна інформованість. Важливість і необхідність формування екологічної свідомості визнається всією сучасною науковою спільнотою. Отже, екологічна свідомість передбачає вміння охопити об'єкт пізнання у всій його різнобічності, а також екологічно правильне відображення об'єкта передбачає здатність бачити не тільки найближчі наслідки вироблених у природі змін, але й наслідки набагато більш віддалені. Розглядаючи екологічну свідомість із позиції культурологічного підходу, окреслюється розуміння, що екологічна культура базується на прагненні жити у співзвуччі з навколишнім світом, являючи собою не що інше, як матеріалізовану в учинках, словах і справах людей екологічну свідомість.

Панівне місце в контексті екології культури як екологічної культури посідає етика, що акцентує увагу передусім на відповідальності людини "культурної", а не цивілізованої.

Екологічна естетика (*environmental aesthetics* –"естетика довкілля", або "естетика навколишнього середовища") – наука, що вивчає навколишнє середовище через призму естетичного. У цьому контексті виходить за межі традиційного розуміння природи в мистецтві, оскільки робить спробу побудувати філософську модель естетики природи. Важливими є наукові здобутки таких дослідників США, Канади та Фінляндії, як М. Бад, А. Берлеант, Е. Брейді, І. Гаскель, С. Годловітч, А. Карлсон, С. Кемаль, Н. Керролл, Ш. Лінтотт, Г. Парсонс, Д. Портеус, Ю. Сепанмаа, Ю. Сайто, М. Уолліс, Дж. Фішер, Ч. Фостер, Ю. Харгроув, Р. Хепберн.

Особливу роль у становленні і розвитку екологічної естетики відіграли дослідження фінського філософа Ю. Сепанмаа, що

створив фундаментальну концепцію екологічної естетики. Серед сучасних досліджень варто звернути увагу на праці К. Долгова, Т. Любимова, В. Борейко[1] та ін.

Зокрема, екологія культури втілює в собі цінності мистецтва та естетичні цінності навколишнього (як внутрішня краса), що вказують на діалогічність екологічної естетики саме як екології культури. Сягаючи своїм корінням філософського аналізу природи XVIII ст. (Е. Шефстбері, Е. Берк, І. Кант, Ф. Шиллер, Й. В. Гете) екологічна естетика включає досвід естетичного сприйняття природи (А. Карлсон) (від дикої природи до витворів мистецтва, від пустель – до офісних двориків). Зокрема, дослідники Е. Брейді, Ю. Сепанмаа, Р. Хепберн, М. Уолліс наголошують, що твори мистецтва належать до уявного світу, а довкілля – до реального; об'єкт довкілля вимагає мультисенсорного сприйняття, на відміну від арт-об'єкта, що орієнтований на один вид відчуттів; твори мистецтва – обмежені, а довкілля ні. Естетичне розмежування мистецтва та навколишнього середовища має суто онтологічний характер.

Навколишнє середовище як естетичний об'єкт являє собою "єдність чуттєвої та ідеочуттєвої краси", у такому розумінні екологія культури прирівнюється до екології людини[2]. Загалом екологія культури в розумінні екологічної естетики є досить діалогічною дисципліною, що веде постійний діалог між східною та західною естетикою, надаючи все ж перевагу першій – виходячи з ідеї екологічного екуменізму, етики, естетики, мистецтва та науки, естетики та техніки тощо[3].

---

[1] *Борейко В. Є., Пустовіт Н. А.* Екологічна естетика. К., 2012. 72 с.

[2] Екологія людини – міждисциплінарна наука, що вивчає закономірності взаємодії людини й навколишнього середовища, динаміку росту народонаселення, збереження здоров'я, удосконалення фізіологічних і психічних можливостей людини.

[3] Більш детально: *Ляшко Л.* Екологічна естетика: до постановки проблеми. *Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Серія Філософія*. 2013. Вип. 12. С. 210–220. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoafs_2013_12_22

У такому аспекті екологія культури породжує неймовірну кількість зв'язків – екологічне виховання (навколишнє середовище, природа, пейзаж, ландшафт), що в 90-х роках XX ст. зумовлює зміну акцентів у погляді на екологію культури. Тепер вона розглядається як наука, що вивчає та одночасно творить ландшафт як деяку абстрактну модель, яку неможливо просто побачити чи доторкнутися до неї – її потрібно проживати та переживати як єдність простору, речей та смислів. Життя в ландшафті – це один зі способів набуття / відновлення / зростання єдності власного життєвого світу. Тому ландшафт – це цілісна полімасштабна, поліритмічна тканина, просякнута смислами. Ландшафт окультурюється, естетизується, осмислюється і вивчається, тому розуміється як культурна цілісність і як цілісність природи. Можна визначити такі концепти ландшафту: натуралізм, геоморфізм, естетизм, проєктизм, у контексті яких виокремлюються два основних підходи:

1. Ландшафтне переживання (співвідношення з образом навколишнього середовища або способом шляху).

2. Культурно-локальний підхід, що є спробою поєднати абсолютно різні світоглядні позиції, науки, культури, але синтезує в собі ідеї національного ландшафту, екологічної естетики, єдність біологічного та соціального, конкретного та універсального, особистісного та суспільного, семантичного, символічного та тоталітарного[1].

Актуальність екології культури на сучасному етапі пов'язана насамперед з науковими пошуками як у сфері гуманітарних, так і природничих наук та соціокультурною ситуацією. У багатьох сучасних роботах екологія культури тлумачиться як вияв постмодернізму, де екологія культури розуміється як проблема збереження її підґрунтя і людського виміру як практичне завдання, щоб наша життєдіяльність не стала просто діяльністю, щоб потяг до творчості не придушив давньої традиції людини – почуття

[1] Більш детально: *Рихліцька О. Д.* Екологія культури: ландшафтний підхід. *Українські культурологічні студії : зб. наук. праць.* К., 2018. № 1(1). С. 84–87.

смаку до життя. Екологія культури – це проблема захисту її природного та гуманістичного змісту, це культивування традицій.

Екологічні проблеми сучасності – це експансія штучного, витіснення природної реальності, у тому числі і людини як тілесної істоти. Культура розділилася на "живу" і "штучну", "людське" та "постлюдське". Постмодерністська свідомість породжує "штучну абіотичну реальність" як сферу проживання людей, що перестає бути реальністю, оскільки нею стають знаки, символи, тексти та симулякри, що виступають в ролі "можливого світу", де кожен створює культуру, вигідну собі. Інформація та техніка є основою постмодернізму, що із засобів перетворюються на середовище проживання, цей процес дослідник називає "креалістичною революцією". Саме ж поняття *людина* в контексті екології культури як постмодернізму заміщується гомутер (гомо + комп'ютер), що дозволяє розмірковувати про пост-постнекласичну парадигму, де культура перетворюється на Технос або стає тектурою. Цей напрям розуміння екології культури постає як наука про людину як центру культурного простору.

Підсумовуючи короткі характеристики основних напрямів розвитку екології культури, можемо зазначити, що загалом екологія культури проходить у своєму становленні чотири етапи:

1. Класична парадигма (де є суб'єкт, винесений за межі природного світу, і об'єкт (природа).
2. Некласична парадигма – спроба розгляду Землі як єдиного великого організму, центром цієї системи є рефлексуюче "Я" в ландшафті.
3. Постнекласична парадигма, що ґрунтується на середовищному підході – середовищем існування стають соціокультурні середовища; людина не виноситься за межі природного, а органічно входить в нього, зливаючись в єдиному смисловому полі.
4. Пост-постнекласична парадигма, яка виступає за захист культури від техномашинної цивілізації і людини як носія культури.

Таким чином, у самій динаміці підходів до розуміння предмета, цілей і завдань досліджень екології культури відображається поетапна зміна світоглядних, аксіологічних та смислових домінант у контексті соціокультурної парадигми, що постійно змінюється.

Запитання для самоконтролю:

1. У яких основних напрямах виявляється багатовекторність екології культури?
2. Які основні механізми включення людини в культуру?
3. Що таке "екологія культури"?
4. У чому полягає сутність ландшафтного підходу у розвитку екології культури?
5. Які характеристики екології культури як постмодернізму?

Список рекомендованої літератури:

1. *Борейко В.* Філософи дикої природи і природоохорони / В. Борейко. – К. : Київський еколого-культурний центр, 2002. – 160 с.
2. *Вернадский В. И.* Биосфера и ноосфера / В. И. Вернадский. – М. : Академия, 1989. – 389 с.
3. *Гатальська С. М.* Філософія культури / С. М. Гатальська. – К:, 2005. – 328 с.
4. *Киселев М. М.* Мировозрение и экология / М. М. Кисилёв. – К. :1990. – 112 с.
5. *Крисаченко В. С.* Екологічна культура: теорія та практика / В. С. Крисаченко. – К., 1996. – 14 с.
6. Екологія і культура / В. С. Крисаченко, С. Б. Кримський, М. А. Голубець та ін. ; відп. ред. В. С. Крисаченко, В. Л. Храмова. – К., 1991. – 258 с.
7. *Ляшко Л. П.* Модель екологічної естетики в теоретичній розробці Ю. Сепанмаа / Л. П. Ляшко // Гілея: науковий вісник. – 2015. – Вип. 100. – С. 124–128.
8. *Рихліцька О. Д.* Філософсько-культурологічне підґрунтя екології культури / О. Д. Рихліцька // Гілея: науковий вісник. – 2014. – Вип. 90. – С. 284–287.
9. *Рихліцька О. Д.* Екологія культури: ландшафтний підхід / О. Д. Рихліцька // Українські культурологічні студії : зб. наук. праць. – К., 2018. – № 1(1). – С. 84–87.
10. *Соловьёв В.* Оправдание добра: моральная философия / В. Соловьёв. – М. : Республика, 1996. – 479 с.
11. *Юрченко Л. І.* Еколого-естетичне виховання як підстава формування екологічної культури / Л. І. Юрченко // Гуманітарний часопис. – 2008. – № 4. – С. 144–149.

12. *Carlson A.* Environmental Aesthetics [Electronic resource] / A. Carlson // Routledge Encyclopedia of Philosophy. – London : Routledge, 1998, 2011. – Mode of access : http://www.rep.routledge.com/article/M047

13. Ecologism as a Modern Strategy of Human Survival (Regional and Global Dimensions) / Evheniia V. Levcheniuk, Fedir P. Vlasenko, Dmitry A. Tovmash, Oksana Rykhlitska // Journ. Geol. Geograph. Geoecology. 2020. – № 29 (4). – P. 745–754.

14. *Sepanmaa Y.* The Beauty of Environment. A Genera! [Electronic resource] / Y. Sepanmaa // Model for Environmental Aesthetics. – Helsinki, 1993. – 191 p. – Mode of access : https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc52173/

15. *White Leslie A.* The Evolution of Culture: The Development of Civilization to the Fall of Rome / Leslie A White. 1st Ed. – London : Routledge,1997. – P. 400.

1.8. Теорія міфу та міфології

Введення до теорії міфу та міфології. "Щоранку, натискаючи кнопку комп'ютера "увімкнути", ми відновлюємо первісний міф. Поки машина "прокидається" від сну, ми проживаємо/спостерігаємо творення всесвіту… У системі Піфагора всесвіт скріплений "гармонією". Цілком можливо, що ноти, які грають під час запуску комп'ютера "Mac", сприяють унісону планет… Екран загорається, так ніби після фрази "Нехай буде світло", починається тиждень сотворення світу і вступає другий міф – різкий перехід від творення до гріхопадіння людини: доленосно надкушене яблуко", – так Пітер Конрад починає книгу "Міфоманія: казки нашого часу від Apple до ISIS"[1]. То міф живий і нікуди не подівся?!

Свідомість і світосприйняття людини сьогодні, як і тисячі років тому, має в основі своїй міфологічне мислення, механізми

[1] *Conrad Peter*. Mythomania: Tales of our Times, from Apple to ISIS. London, 2016. P. 23.

і конструкти якого починають формуватися від самого початку формування Homo sapiens. "Зрозуміти структуру і функцію міфів в традиційних суспільствах означає не тільки прояснити якийсь етап в історії людської думки, але і краще зрозуміти одну з найважливіших категорій сучасного життя", зазначає Мірче Еліаде в роботі "Аспекти міфу"[1]. Завдання полягає в тому, щоб у багатстві соціокультурних феноменів розгледіти "прафеномени, архетипи буття в їх проявленості… в культурно-історичній дійсності". Міфологічні конструкції, архетипи культури та ідеї-образи інваріантно просякають всю історію людства і задають спектри типових підходів та рішень завдань, що виникають перед людиною на кожному рубежі історичного шляху, вважає С. Б. Кримський[2].

Що ж таке міф, міфосвідомість, міфотворення? Міф лежить у підвалинах ієрархічної піраміди суспільної свідомості та культури, він виступає материнським лоном для народження релігії, мистецтва, політики, права, науки, філософії, і досі міф онтологічно існує як особлива іпостась світогляду, інструмент мислення. Філософський тип мислення народжується з міфопоетичного як відторгнення міфу.

Термін *mythos* (μύθος) грецького походження, він означав оповідь / розповідь / сказання, маючи подвійний сенс: з одного боку – слово, звістка, з іншого – чутка, плітка, казка. *Традиційно міф сприймається як фантастичне оповідання* про нереальний, вигаданий світ "примітивних народів", як описання життя та діянь богів, героїв з надлюдськими можливостями, демонів чи духів. Проте, починаючи з XIX-го, а особливо з початку XX століття, міф вивчається як найдавніший спосіб накопичення досвіду спільнот, особливий спосіб організації і функціонування свідомості, інструмент пізнання й мислення первісної

[1] *Mircea Eliade.* Aspects du mythe. Paris, 1988.
[2] *Крымский С. Б., Павленко Ю. В., Пахомов Ю. Н. и др.* Инварианты цивилизационного процесса. *Цивилизационные модели современности и их исторические корни*. К., 2002.

людини. Міф дійшов до нас не тільки в наративній формі (пісні про Гільгамеша, міфи про Геракла чи перекази про Перуна), але проявляє себе імпліцитно (ніби приховано) – в уявленнях, обрядах, психологічних установках, культурних, побутових і мисленнєвих практиках. Якщо ж ми розглядаємо *міф з філософсько-культурологічного* погляду, то міф створює *смислове поле культури* і являє собою особливу форму побутування семантичних полів предметів і явищ, що отримує прояв чи не в усіх текстах культури, ритуалах, соціальних інститутах, предметах тощо, вважає сучасна дослідниця Н. Лисюк[1]. Міф – "не вигадка, але містить у собі найсуворішу і найпевнішу структуру і є логічно, …діалектично необхідна категорія свідомості і буття взагалі", – пише О. Лосєв в "Діалектиці міфу"[2]. У міфі представлене не трансцендентне, а живе, реальне буття, продовжує філософ, "всі речі, якщо їх брати по-справжньому, як вони насправді існують і сприймаються, суть міфи".

Предметом науки міфологія є дві складові: з одного боку, ми вивчаємо корпуси міфів – первісна чи грецька міфологія, біблійна чи сучасна політична міфологія – і тут міфологія користується археологічними, фольклорно-етнографічними та історико-культурними розвідками, етно-психологічними реконструкціями, дослідженнями у сфері мистецтво- та літературознавства, лінгвістики тощо. З іншого боку, міфологія – це наука про особливе світосприйняття та спосіб мислення, специфічний спосіб організації колективного досвіду, світу, спосіб розуміння, пояснення і описання світу і людини. Міфологія поєднує μύθος (міф) і λόγος (слово) і надає можливості сучасному досліднику вивчати найдавніший і найглибинніший шар людської свідомості, впускає нас із вами в "лабораторію, де народжувалось мислення".

Міфологія як наука має справу з артефактами (витворами людських рук) та ментифактами (продуктами мислення, витворами людського розуму) (термін В. Тернера). Варто брати до

---

[1] *Лисюк Н. А.* Сутність міфу та його функції. К., 2003.

[2] *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа. *Философия. Мифология. Культура*. М., 1991. URL: http://www.psylib.ukrweb.net/books/losew03/txt01.htm.

уваги також факти і явища соціального життя, які дають матеріал для аналізу виявів міфосвідомості. Найдовшу частину своєї історії – від пізнього палеоліту до раннього середньовіччя (а в певному сенсі і дотепер) – людство мислило себе в параметрах і характеристиках міфосвідомості, проіснувало "під крилом" міфу, власне, історію культури можна розглядати як безкінечну історію міфологізації, деміфологізації та історію створення нових міфів.

Міф є форма роз'яснення, перша, загальна теорія всього[1]. Е. Б. Тайлор вважає міфологією первісною філософією, "філософією природи", брутальною, але реальною, серйозною, повною думки. Сучасна дослідниця Р. Демчук підкреслює, що "міф є природною та самоочевидною реальністю для людини, яка живе в культурі цього міфу, її аксіомою, засадою буття. Натомість міф є нісенітницею для людини іншої культури, таким, що не розуміється і не сприймається, бо руйнує власні (її культури) міфи, отже, засади її буття"[2]. Спроба "читати" міфи означає намагання зрозуміти культуру.

Міфи, що створює давня людина – результат її вражень, переживань і намагання пояснити світ в доступних саме їй словах, образах. Якщо, за А. Лосєвим, наука оперує схемами, мистецтво – образами, то *міф оперує символами*. Міф відмежовується від утилітарного сенсу речей, він завжди насичений емоціями і обирає рідкісні, одиничні феномени, які справляють враження на людину. Відрізняючись від науки, мистецтва, релігії, міф уособлює абсолютний вплив на свідомість та життя давньої людини, має "ірраціонально-бентежну силу впливу на розум", він стійкий не попри, а завдяки своїй ілюзорності та неспростовності. К. Юнг підкреслює, що міф є "тотальною ідеологією".

Зміст міфу – не сама природа, а людська взаємодія з нею (О. Лосєв), міф є синтезом суб'єкта та об'єкта. Міф завжди пере-

---

[1] *Barrow John.* The Quest of Ultimate Explanation. London, 1992. 223 p.

[2] *Демчук Р.* Метаморфози міфологічного. *Магістеріум*. 2017. Вип. 68. Культурологія. URL: http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/12330/Demchuk_Metamorfozy_mifolohichnoho.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

дає досвід конкретної спільноти чи людини, він не має на увазі події чи явища як такі, але те, що пережив/відчув/запам'ятав /зрозумів і зміг описати "колективний суб'єкт". Міф – перша форма емоційно-раціонального осягнення світу, його образно-символічного відтворення та пояснення, що втілюється в жорстке регулювання діяльності. Створюючи і переказуючи історії про походження і устрій землі і неба, про життя і смерть, про настанови богів та подвиги героїв, людина створювала картину або модель світу, намагаючись зрозуміти/описати світ і свою присутність у ньому, передати ці уявлення/знання наступникам. Первісній спільноті важливо "навести порядок", аби зорієнтуватися і вижити, і саме міф "перетворював хаос на космос", створював можливість осягнення світу як організованого за певними правилами цілого, що відтворювало його в простій схемі, яка перетворювалася на магічну дію як засіб підкорення незбагненного. Будь-яка міфологічна розповідь є першим дискурсом (Р. Барт), текстом, що містить відбиток особистості автора та діяльності, у яку цей текст включений.

Міфосвідомість – *історично перший тип* суспільної свідомості, давня міфологія корениться у колективному світосприйнятті і не має авторства, працює з образами-символами. У міфі представлене найбільш реальне, живе, "чуттєве буття" (за О. Лосєвим). Філософія разом з наукою, мистецтвом та мораллю осмислює дійсність раціонально-світським шляхом, міфологія та релігія, окрім осмислення, реалізує ту чи іншу конструкцію, умовивід фактично[1].

Історико-культурний аналіз давніх міфологій дозволив з'ясувати, що існує набір ключових тем та мотивів, певний *міфологічний репертуар*, що властивий тою чи іншою мірою всім міфосистемам світу[2]. До найдавніших міфів належать *міфи про тварин*, їх походження від людей або навпаки. З цією

[1] *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа. *Философия. Мифология. Культура*. М., 1991. URL: http://www.psylib.ukrweb.net/books/losew03/txt01.htm.
[2] *Токарев С. А., Мелетинский Е. М.* Мифология. *Мифы народов мира. Энциклопедия* : в 2 т. М., 2000. Т. 1. С. 11.

групою тісно пов'язані тотемічні уявлення. Зооморфні риси богів ми будемо зустрічати не тільки в давньоєгипетській (боги з антропоморфними тілами та головами тварин чи птахів) чи давньокитайській (прародителька Нюй-Ва – напівжінка, напівзмія) міфологіях, але і в більш пізній грецькій міфології (совині очі в Афіни тощо). Давніми і поширеними є *солярні, лунарні, астральні міфи* – історії про походження небесних світил, найпотужнішу групу становлять *космо- та антропогенетичні міфи* – розповіді про походження всесвіту та людини. Світ може створюватися богами чи першопредками, може "народитися" з первозданного хаосу, часто – водяної сутності, мороку або яйця. Людина може "вирости із землі", може бути створена богами з першоелементів, наприклад, зліплена з глини (шумеро-аккадська міфологія). До міфів про появу людини доєднуються *міфи про смерть* і, зрештою, *есхатологічні міфи* – історії про кінець світу (майя, ацтеки, давньоіранська, германо-скандинавська міфології). Значущі і промовисті історії про культурних героїв, що приносять людям культурні блага (Прометей з вогнем), учать писати (легендарний Цан Цзє при дворі Хуан Ді) чи встановлюють правила життя. До міфів про культурного героя долучаються *близнючні міфи* – образ "роздвоюється", і його половини несуть протилежні риси, так осмислюється бінарність світу, діалектична єдність і боротьба протилежностей як фундаментальний закон розвитку. У всіх землеробських культурах ми зустрічаємо міфи про *божество, яке вмирає і воскресає*, яке уособлює землеробський цикл, народження і вмирання природи (Осиріс в Єгипті, Таммузі в Месопотамії, Діоніс у Греції, сонячне божество у слов'ян). Такі міфи фіксують уявлення про циклічний час. На порозі класових розвинених суспільств міфи ускладнюються, розгалужуються, переплітаються між собою, утворюючи цикли. Це вже не окремі прості розповіді, такі цикли створюють міфологічну картину світу, торкаючись глибоких світоглядних питань, вони виступають основою кожної культури, цивілізації.

Послідовне і цілісне викладення *характерних рис міфологічної свідомості* знаходимо в С. Токарєва та Е. Мелетинського[1]. По-перше, первісна людина не виокремлювала себе з навколишнього середовища, світ для неї був живим, одухотвореним, антропоморфним (часто зустрічаємо мотив творення світу з тіла бога або першопредка – індійський Брахма, китайський Пань-Гу, скандинавський Імір). Усе, що людина знає про себе, вона переносить на світ, описує природне і соціальне в термінах людського існування, приписує природі людські почуття, якості і вчинки – так відбувається "метафоричне" зіставлення природних та культурних об'єктів. Первісне мислення нерозчленоване, не відокремлене від емоційної, афективно-моторної сфери. Міфологічні образи являють собою символічне інобуття того, що вони моделюють, адже "форма тотожна змісту, а не є її алегорією, ілюстрацією". Усе специфічно людське, соціальне, духовне в міфологічному світобаченні дорівнює природному, "становить лише його магічну еманацію", добра і зла в міфі немає, етика міфосвідомості є етикою космічної рівноваги сил, підкреслює С. Авєрінцев[2].

Наступна важлива риса – *символізм*. Символи (символ дорівнює знак плюс значення) як умовні позначення сутностей допомагають первісній людині позначати предмети, процеси, явища, "упаковувати" їх в зрозумілі їй формати і ефективно передавати від покоління до покоління. Конкретні предмети, зберігаючи конкретність, можуть ставати символами інших, символічно заміщаючи їх, допомагаючи таким чином через зрозуміле чи знайоме збагнути нове, незрозуміле. У первісному, міфологічному мисленні існує нерозділеність суб'єкта й об'єкта, предмета й знака, істоти та її імені, одиничного та множинного, початку та принципу, походження та сутності.

Характерним для міфу є *заміна причинно-наслідкових зв'язків прецедентом*: не знаючи справжніх причин процесів і явищ, давня людина пояснює світ, виходячи зі свого наявного досвіду,

---

[1] *Токарев С. А., Мелетинский Е. М.* Мифология. *Мифы народов мира. Энциклопедия* : в 2 т. М., 2000. Т. 1. С. 12–13.

[2] *Аверінцев С. С.* Язичество. *Софія – Логос. Словарь.* К., 2007.

з конкретного прецеденту-випадку, свідком якого вона була. Крім того, походження предмета видається за його сутність, устрій чогось пояснюється через спосіб виготовлення, а сутність людини, спільноти чи всього світу – через походження.

Міф завжди розмежовує *сакральний (священний) та профанний (буденний)* час. Колись, у "золотому віці", все почало створюватись – і воно було парадигмою, ідеальним зразком. Міфологічне минуле – особлива епоха першотворення, першопредметів та першодій: перший вогонь, перший спис, перший шлюб, які стають зразком для відтворення. Міф завжди поєднує розповідь про минуле (діахронічний аспект) та засіб пояснення сучасного чи майбутнього (синхронічний аспект). Усе постає як розгортання первинного прецеденту, парадигми. З цим пов'язаний також *етіологізм міфу* – спроба пояснення явища чи події – "як це було?", "як чи чому це зроблено?". Уламками міфу вважають архаїчні "чарівні казки", де ключова доблесть героя, що винагороджується – чітке слідування правилам, стереотипам, виробленим нормам, а ніяк не ініціатива чи особиста воля.

Зміст міфу мислиться як *вища реальність, колективне осмислення* наявної дійсності. Колективний досвід, закріплений у міфі, виступає "правдою", лише він – осереддя мудрості, тому що є виробленою і закріпленою традицією. Осягнення світу – питання віри, яка не піддається і не потребує перевірки, отже міфосвідомість – "тотальний" тип свідомості.

Такі особливості первісного міфологічного мислення, як "нездатність провести різницю між природнім та надприроднім, байдужість до протиріччя, слабкий розвиток абстрактних понять, чуттєво-конкретний характер, метафоричність, емоційність", перетворюють міф на своєрідну символічну (знакову) систему, у термінах якої сприймався та описувався світ, підсумовують дослідники[1].

Міфосвідомість як історично перший і найбільш глибинний тип суспільної свідомості виконує значну функціональну роботу. Дослідники вирізняють *гностичні (когнітивні) та комуніка-*

[1] *Токарев С. А., Мелетинский Е. М.* Мифология. *Мифы народов мира. Энциклопедия* : в 2 т. М., 2000. Т. 1. С. 13.

тивні функції міфу[1]. Саме в лоні міфологічного мислення давня людина вчиться номінувати, надавати імена предметам, процесам і явищам навколишнього світу. Із цього виростає інтелектуальна операція "кодування-дешифрування" – людина подвоює природу в словах і символах, створює мову культурних шифрів. Далі ці імена-назви класифікуються, відбувається така собі "інвентаризація" світу, людина вчиться розрізняти і ототожнювати предмети, людей, явища через систему ознак / атрибутів, а далі виробляє здатність до "міфокомплектування", створення таких комплексів у мисленні, що допомагають їй упорядкувати взаємини зі світом, зробити процес прийняття рішень швидким і більш ефективним. Саме в міфі вибудовуються упорядкувальні схеми – лінійні, кумулятивні, циклічні (пори року, день і ніч). Найпоширенішими стануть ієрархічні схеми, яким властиве ціннісне навантаження – виокремлення "найстаршого, найголовнішого". Однією з ключових функцій міфу є моделювальна – створення моделі світу, що описує і внормовує світ навколо людини, визначає її місце і роль, робить успішною щоденну "операційну" діяльність та, власне, виживання. Моделювання світу – суто людський спосіб подолання хаосу, ключова культурна стратегія формування ускладнених життєвих сценаріїв.

Комунікативні функції міфу залежать від того, з ким, власне, будується спілкування – зі спільнотою, з богами, із самим собою. Міф задає культурну норму, він стає джерелом племінної ідеології, він – через приписи, табу, настанови предків – регулює суспільне життя, визначає поведінкові та церемоніальні кодекси правил. Міф учить долати конфлікт між вищими і нижчими прошарками племені чи спільноти – через ритуал. Відтворюючи асоціальні моделі поведінки (Зевс не тільки законотворець, але і брутальний, гнівливий, розпусний), міф виконує соціально-психотерапевтичні функції. Божество приймає на себе ті асоціальні бажання чи способи поведінки, яких людині треба позбутися. Міфічні боги та герої перебирають на себе колективні асоціальні бажання і реалізують їх у вигляді надприродних подвигів. Міф – механізм соціалізації (вікової, соціально-статевої,

[1] *Лисюк Н. А.* Сутність міфу та його функції. К., 2003.

дидактичної тощо) через обряд ініціації, у якому суміщаються фізіологічні та соціальні аспекти, людина здійснює перехід до нового стану чи статусу. Установлюється співпричетність молодих членів сакральному осереддю соціуму, обмежується індивідуалізм. Спілкування з богами здійснюється за допомогою магії, мантики та офіри, ця ритуальна / символічна діяльність дозволяє, з погляду міфологічної людини, встановити контакти з потойбічним, прогнозувати майбутнє і покращувати його. Зрештою, міф завжди виконує консервативну і етно-демаркаційну функції. У вигляді переказів та приписів міф зберігає і передає від покоління до покоління життєво важливу інформацію, а також створює основу для розрізнення "своїх та чужих".

Міфологія, релігія, мистецтво, творчість виникли як засіб саморегуляції "відкритої нелінійної системи", становлять способи упорядкованості системи на рівні психіки для виду *Homo*. Творчість, гра, "безкорислива активність" людини "недоцільні" з погляду виживання чи пристосування до довкілля, проте формують нові шари психіки і поведінки. Виникнення цілеспрямованої діяльності та знакового опосередкування (зокрема, писемності) – наріжне каміння людської історії. Л. Виготський пов'язує культурний розвиток з освоєнням прийомів поведінки, що ґрунтуються на використанні знаків як засобів здійснення будь-якої психічної операції (мова, письмо, числення). Мислення є "системою внутрішньої організації досвіду", а психічні процеси виступають продуктами діяльності людини як суспільної істоти.

Як визначити мислення у первісних суспільствах? К. Леві-Стросс у книзі "Первісне мислення"[1] пише, що примітивним народам властиве щонайменше практичне розв'язання проблем, якими в подальшому розвитку людства та культури опікується філософія. Первісне мислення – певний інший тип мислення, конкретне метафоричне мислення на чуттєвому рівні. Це ані розум (*ratio*), ані дологічна ментальність, – мислення первісних спільнот є первісним мисленням, першоосновою усіх подальших форм. Такому мисленню властиві позачасовість та водночас прагнення осягнути світ як синхронну та діахронну ціліс-

[1] *Леві-Стросс Клод.* Первісне мислення. К., 2000.

ність, елементи міфологічної рефлексії, пов'язані з чуттєвими образами (персент) та поняттями (концепт). Чуттєві образи неможливо відокремити від конкретної ситуації виникнення, тоді як визрівання понять потребує оперування абстракціями. Образ та поняття поєднуються посередником – знаком. У цьому сенсі первісне мислення виступає логічним, коли пізнає одночасно фізичні та семантичні якості.

Найдавніші спроби осмислити та відтворити буття на символічному рівні належать до часів верхнього палеоліту. С. Б. Кримський зазначає, що "первісність у межах верхнього палеоліту може бути схарактеризована як соціальне розкриття людського буття (екзистенції). …людина могла відокремитися від тварного світу лише абсолютним чином, тобто через утвердження всієї сітки координат людяності, хоч і заданої спочатку потенційно. Подальший хід історичного процесу лише актуалізував у певній послідовності ці координати"[1].

Отже, міфології властиві початкова нерозколотість світу, відсутність суб'єкт-об'єктної опозиції. Міфологічний всесвіт антропоморфний: він наділений якостями, що визначають буття людини та її взаємозв'язки з іншими. Міфологічні образи – субстанціональні, реально сутні для свідомості давньої людини. Символічна уява продукує образи, що сприймаються як частина дійсності. Міф – спосіб зняття соціокультурних суперечностей, їх подолання. Народжуючись на стадії панування архаїчної свідомості, міф не йде зі сцени історії: антропоморфне бачення дійсності постійно відтворюється в культурі, апелюючи до масової свідомості, особливо в часи соціокультурних криз.

Міф як знаково-символічний всесвіт задає вектори розвитку та архетипи кожної культури, відповідно, дискурс міфу допомагає "намацати" інтелектуальні інваріанти, матричні свідомісні/духовні конструкції, які акумулюють минуле, сучасне і майбутнє. "Існують межові ситуації, такі як війна, страждання, смерть, почуття провини тощо, за яких суспільство чи індивід переживає найсильнішу екзистенціальну кризу. У такі моменти

---

[1] *Кримський С.* Панорамне бачення всесвітньої історії. *Павленко Ю. В. Історія світової цивілізації: Соціокультурний розвиток людства : навч. посіб*. К., 1999.

все суспільство піддається випробовуванню, оскільки під загрозою знищення ззовні чи зсередини змушене *звернутися до свого глибинного коріння, до тієї мітологічної мови, що формує і живить його* [виділено мною. – Н. К]. Несподівану кризу не можна розв'язати суто політичними чи технічними засобами; необхідне усвідомлення самим суспільством своїх кінцевих цілей і походження. Звідки ми? Куди йдемо? Відповідаючи на ці запитання, суспільство може зрозуміти причини свого перебування на землі, свої особливості і свої можливості"[1].

Запитання для самоконтролю:

1. Що таке міф?
2. Що таке міфосвідомість?
3. Яким є міфологічний репертуар найдавніших культур?
4. У чому полягають характерні риси міфологічної свідомості?
5. У чому полягає суб'єкт-об'єктна діалектика міфу, за О. Лосєвим?
6. Що таке когнітивні та комунікативні функції міфу?
7. У чому полягає актуальність дослідження міфосвідомості?

Список рекомендованої літератури:

1. *Аверінцев С. С.* Язичество / С. С. Аверінцев // Софія – Логос. Словарь. – К. : Дух і Літера, 2007 – 656 с.

2. *Барт Р.* Мифологии / Р. Барт ; пер. с фр. С. Зенкина. – М. : Академический проект, 2008. – 351 с. – (Философские технологии).

3. *Голосовкер Я. Э.* Логика мифа / Я. Э. Голосовкер. – М. : Наука, 1987.

4. *Демчук Р.* Метаморфози міфологічного [Електронний ресурс] / Р. Демчук // Магістеріум. Культурология. – 2017. – Вип. 68. – С. 14–21. – Режим доступу : http://ekmair.ukma.edu.ua /bitstream/ handle/123456789/12330/Demchuk_Metamorfozy_mifolohichnoho.pdf?sequence=1&isAllowed=y

5. *Кривда Н. Ю.* Міфологічна свідомість праукраїнців як підгрунтя вітчизняної філософії / Н. Ю. Кривда // Історія філософії України : підручник. – К. : Академвидав, 2008. – С. 38–71.

[1] *Рікер Поль*. Міт як посланець інших світів. (Розмова Річарда Керні з Полем Рікером.) *Часопис "Ї"*. 2003. № 30. URL: http://www.ji.lviv.ua /n30texts/riker.htm

6. *Кримський С.* Панорамне бачення всесвітньої історії / С. Кримський // Павленко Ю. В. Історія світової цивілізації: Соціокультурний розвиток людства : навч. посібник. – Вид 2-ге. – К. : Либідь, 1999.

7. *Кэмбел Дж.* Мифы, в которых нам жить / Дж. Кэмбел. – К. ; М., 2002.

8. *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа [Електронний ресурс] / А. Ф. Лосев // Философия. Мифология. Культура. – М., 1991. – Режим доступу : http://www.psylib.ukrweb.net/books/losew03 /index.htm

9. *Лисюк Н. А.* Сутність міфу та його функції / Н. А. Лисюк. – К. : Вид-во Укр. фітосоціологічного центру, 2003.

10. *Попович М.* Міфологічний простір слов'янського язичництва. Релігія, міфологія і культи / М. Попович // Нариси історії культури України. – К. : "АртЕк", 1998. – С. 32–55.

11. *Рікер Поль*. Міт як посланець інших світів. (Розмова Річарда Керні з Полем Рікером) // Часопис "Ї". – № 30. – 2003. – Режим доступу : http://www.ji.lviv.ua/n30texts /riker.htm

12. *Тайлор Э. Б.* Миф и обряд в первобытной культуре / Э. Б. Тайлор. – Смоленск, 2000.

13. *Токарев С. А.* Мифология / С. А. Токарев, Е. М. Мелетинский // Мифы народов мира. Энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – М. : НИ "Большая российская энциклопедия", 2000. – Т. 1.

14. *Элиаде М.* Аспекты мифа [Електронный ресурс] / М. Элиаде. – М., 1994. – Режим доступа : http://yanko.lib.ru /books/cultur /eliade-aspektu_mifa-l.pdf

1.9. Прикладна культурологія

Особливості становлення прикладної культурології. Сучасний розвиток культурології в багатьох моментах пов'язаний з усвідомленням складності і суперечності процесів соціокультурного життя суспільства. У цьому контексті постає питання про прикладну культурологію як специфічну галузь наукового знання, у межах якої є можливим поглиблене вивчення внутрішніх механізмів, які визначають функціонування різних сфер соціокультурного простору.

Однак важливою методологічною проблемою є розмежування теоретичної, історичної та прикладної культурології як сфер єдиного наукового знання. Адже теоретична культурологія досліджує загальні закономірності розвитку культури, розкриваючи основи буття людини у світі культури і буття культури, взаємовідношення культури та суспільства; формує систему принципів, методології та методи пізнання, систематизує та аналізує явище культури; історична ж культурологія розкриває сутність культури як феномену, аналізує окремі історичні епохи, виявляючи культурні домінанти[1]. Методологічні підґрунтя культурології, її теоретичні та історичні основи, джерела, ідеї розроблено ще в XVII–XX ст. видатними мислителями Дж. Віко, І. Кантом, Г. В. Ф. Гегелем, І. Гердером, Е. Тейлором, Дж. Фрейзером, М. Данилевським, О. Шпенглером, Е. Кассірером, А. Тойнбі – аж до Ф. Боаса, Б. Маліновського, Л. Уайта, Т. Парсонса, К. Леві-Стросса, Е. Фромма, К. Ясперса, М. Бахтіна, А. Швейцера, Ю. Лотмана. Загальновідомо, що в культурологічній літературі переважають авторські підходи до конструювання культури: за способами передавання культурного досвіду (М. Мід), динаміки культури (М. Мангейм), цінностей (М. Вебер, П. Сорокін) тощо[2], де феномени культури виявили інші смисли культури (культурно-історичні типи соціокультурної організації, етнічні та регіональні субкультури, побутову, масову та народну культуру).

Складність визначення проблематики прикладної культурології полягає у специфічності культурологічного знання як інтегративного, цілісного та багатовекторного (*media studies, urban stadies*, гендерних досліджень, педагогічної культурології тощо) обґрунтування досліджень та прикладного використання в соціокультурній діяльності. Об'єктивні потреби та не-

---

[1] *Кассирер Э.* Лекции по философии и культуре. *Культурология. XX век.* М., 1995. С. 104–162; *Флоренский П.* Столп и утверждение истины: в 2 т. М., 1990; *Кондаков И. В.* История культурологической мысли. *Культурология. XX век : энциклопедия*. URL: http://www.philosophy.ru/ edu/ref/enc/.

[2] *Тайлор Э.* Первобытная культура. М., 1989. URL: http://www.gumer.info /bibliotek_Buks/History/Tail/01.php ; Філософський енциклопедичний словник / В. І. Шинкарук (гол. редкол.) та ін. Київ, 2002. С. 383.

обхідність вирішення дискусійних питань ставить наголос на прикладній культурології як на дієвому засобі розв'язання проблем, де сама прикладна культурологія перебуває в центрі, оскільки займається саморефлексією та самовизначенням, що пов'язано насамперед зі складністю визначення її методологічних та предметних особливостей.

Прикладна культурологія: предмет, об'єкт, завдання. У сучасному науковому дискурсі виокремлюють кілька основних позицій, які визначають методологічні підходи, цілі та завдання прикладної культурології як галузі знання. Зокрема, наголошується на межовості та "глокальності" прикладної культурології, на що вказує використання методів соціології, економіки, політології, менеджменту та цілісність глобального культурологічного знання з конкретною соціокультурною проблемою (ситуацією). Відповідно, прикладна культурологія є самостійною галуззю культурологічного знання, яка досліджує прогнозування, проєктування та регулювання культурних процесів, спеціальних культурних технологій, способів трансляції культурного досвіду, механізмів здійснення різноманітних форм соціокультурної практики.

Для розуміння основних цілей і завдань прикладної культурології треба використовувати підхід, орієнтований на практику. З позиції взаємозв'язку з теоретичною та історичною культурологією, вона ґрунтується на напрацьованих принципах та методах, закономірностях розвитку культури, зосереджена на механізмах функціонування культури в контексті завдань збереження, трансляції та управління культурними цінностями та практиками.

Основні механізми та напрями прикладної культурології. Прикладна культурологія (*applied cultural studies*) – особлива сфера наукового знання, що має теоретичну базу і сферу практичних досліджень у сучасному соціокультурному просторі. Вона розкриває механізми включення людини в культуру, що виробляється самою культурою і соціумом. Основною метою є вивчення технологій культури і її інститутів, що спрямовані насамперед на управління культурними процесами та їх прогнозування. Тому

прикладна культурологія є посередником між культурою та людиною, включеним у культурну діяльність, адже пріоритетним є не лише найкращі зразки художньої культури, музики, літератури тощо, а й об'єктивні реальні ситуації конкретного історико-культурного процесу. Іншими словами, це перемоги та поразки, створення та освоєння, збереження та поширення цінностей культури, це високе й буденне (праця, побут, спілкування, пізнання, дозвілля тощо) цілісного осягнення культури.

Методологічною основою прикладної культурології в сучасному світі в умовах девальвації традиційних цінностей, нігілізму щодо ідеалів культури виступає принцип "благоговіння перед життям" А. Швейцера[1] як загальний для людської культури. Оскільки сучасні тенденції фрагментації, калейдоскопічності соціокультурного життя ускладнюють процеси сприйняття та оновлення культурних цінностей, то головним виступає холістичний підхід у розумінні та дослідженні культури.

Головним завданням прикладної культурології є розробка та втілення технологій включення людини у світ культури, що сприятимуть збереженню та подальшому розвитку культурних традицій, та прийняття цінностей культури.

Об'єктом прикладної культурології є індивіди, соціальні співтовариства, соціокультурні інститути в процесі їх перетворення на суб'єкти культури.

Прикладна культурологія акцентує увагу передусім на складних процесах формування людини як суб'єкта культури та її перетворення з людини вмілої (що володіє технікою та технологіями) на людину творчу, людину-художника, яка реалізує культуру в життєдіяльності. Тому *предметом* прикладної культурології є процеси формування культурного середовища; технології його освоєння, задоволення та розвитку духовних і практичних інтересів та потреб людини; способи включення особистості у світ культури, у соціокультурну творчість.

Використовуючи обґрунтовані теоретичною культурологією класифікації культури (Г. Спенсера, Е. Дюркгейма, Т. Парсонса)

[1] *Швейцер А.* Благоговения перед жизнью. М., 1992. 576 с.

і тих напрямів соціокультурної діяльності, що ґрунтуються на концепціях еволюціонізму (С. Тайлор, Ф. Морган, Л. Уайт), диффузіонізму (Ф. Боас, Ф. Ратцель), функціоналізму (Б. Маліновський, А. Редкліфф-Браун), принципах соціодинаміки культури (М. Вебер, П. Сорокін), на теорії типів культурно-історичних цивілізацій (М. Данилевський, О. Шпенглер, А. Тойнбі), на концепціях збереження духовної спадщини (Дж. Гонігман, М. Герсковіц, Д. Ліхачов), ігрових форм соціокультурної діяльності (Й. Гейзінга, Е. Берн), святково-обрядових форм діяльності (Е. Кассірер, М. Бахтін, Ю. Лотман), на засадах культурних досліджень (Р. Гоґґарт, С. Голл), прикладна культурологія формується як методологічне підґрунтя інтеграції різноманітних методів та технологій включення людини в світ культури.

Незаперечним є те, що поза культурою майбутнє утрачає будь-який сенс, тому розвиток культури відбувається через хаос до гармонії, через просвітлення смислу, через удосконалення культурного середовища, що формує людину, збільшення особистісного, гуманістичного "сектору свободи", роль мови як підґрунтя цілісності національно-культурного світу і збереження навколишнього середовища тощо. Обґрунтування та реалізація методів, механізмів, технологій включення людини у світ сучасної культури зосереджується на пошуках розв'язків проблем, які полягають у кризі взаємовідносин "природа – людина – культура", домінанті технократичних цінностей, проблемах самоідентифікації.

Тому пріоритетними завданнями прикладної культурології є:

1) виявлення механізмів, методів та форм створення, збереження і трансляції, освоєння культурних цінностей і норм у всіх сферах культури;

2) узагальнення наявних знань про закономірність формування і розвитку суб'єктів культури (особистість, спільнота, етнос, нація тощо) та пошук механізмів регулювання соціокультурних процесів на цих рівнях;

3) дослідження механізмів формування та управління культурними практиками;

4) дослідження соціокультурних потреб задля формування напрямів та механізмів культурної політики;

5) аналіз напрямів діяльності соціокультурних інститутів та їхньої ролі в процесах гуманізації, соціалізації, інкультурації, що сприяють саморозвитку особистості;

6) напрацювання методологічних підходів до регуляції професійної соціокультурної сфери.

7) взаємодія з розвідками теоретичної культурології, а також з практикою та інструментарієм візуальної антропології.

Таким чином, прикладна культурологія – це галузь культурології, що розкриває закономірності, принципи, засоби, методи та форми включення людини у світ культури, визначаючи механізми створення культурного середовища, обґрунтовуючи технології реалізації духовно-творчих та практичних сил людини, що знаходить свій вияв у соціокультурній активності.

Основними напрямами розвитку прикладної культурології є: традиційна (народна) культура, культурна політика, соціокультурне проєктування, охорона культурної спадщини, соціологія культури, культура дозвілля, педагогічна культурологія, соціокультурна діяльність, культурні інститути, екологія культури, культурна аналітика та експертиза, екологія культури, менеджмент у сфері культури, менеджмент соціокультурної діяльності, менеджмент культурних проектів.

Спеціалісти в галузі прикладної культурології здійснюють професійну оцінку небезпеки сучасних загроз, пов'язаних з експансією цінностей інших культур; аналізують сучасні модернізаційні процеси, що містять небезпеку руйнації культурного холізму шляхами насильницького втілення культурно неприйнятних моделей економічного та політичного устрою; напрацьовують перспективи культурної політики, вивчають культурні об'єкти та явища (а саме – знаки, символи, міфи, вірування, архетипи, культурні коди та тексти); культурні патерни (образи, норми та цінності – вітальні та матеріальні, релігійні, моральні, ідеологічні зразки, правила, стандарти, канони, традиції, стилі, моду); культурні інститути (заклади культури й дозвілля, освіти, творчі організації, пам'ятки культурної спадщини). Також у сфері уваги прикладної культурології залишаються нові форми культурних практик, зокрема сучасні міські перформенси, театралізації, флешмоби, інсталяції, виставки, ярмарки, а також вплив медіакультури як інфраструктури сучасного способу життя.

Запитання для самоконтролю:

1. Яка основна мета прикладної культурології?
2. У чому полягає специфіка прикладної культурології як самостійної галузі знання?
3. Який напрям прикладної культурології відображає просвітницьку діяльність?
4. Які визначення прикладної культурології існують у сучасних дослідженнях?
5. Що таке "культурна політика"?

Список рекомендованої літератури:

1. *Дзюба І.* До концепції розвитку української культури / І. Дзюба // Між культурою і політикою : зб. праць. – К. : Сфера, 1998. – С. 28–37.
2. Культурна політика в Україні: аналітичний огляд / О. А. Гриценко, Г. О. Андрес, І. С. Булкіна та ін. ; ред.-упоряд. О. А. Гриценко. – К. : УЦКД, 2007. – 160 с.
3. Культурологія / за ред. А. Є. Конверського – К., 2013.
4. *Тарасенко Н. Ф.* Природа, технология, культура. Философско-мировоззренческий анализ / Н. Ф. Тарасенко. – К. : Наукова думка, 1985. – 255 с.
5. Маркетинг у сфері культури : навчально-методичний комплекс для студентів спеціальності "Культурологія" / упоряд. С. Г. Фірсова, М. В. Ситницький. – К. : ВПЦ "Київський університет", 2015. – 80 с.
6. *Шульга О. М.* Українське суспільство як поле боротьби символічних універсумів / О. М. Шульга // Вектори змін українського суспільства. – К. : Інститут соціології НАН України, 2014. – С. 309–326.
7. *Стріха М.* Українська держава і культура : спроба пошуків взаємодії на тлі світового довіду / М. Стріха // Розбудова держави. – 1996. – № 11. – С. 50–53.
8. *Parsons T.* The concept of society : the components and their interrelations / T. Parsons // Politics and social structure. – New York : Free Press – 1969. – P. 5–33.

1.10. Історія моральнісної культури

1.10.1. Історичні системи моральності як напрям етичних досліджень

Дисципліна "Історія моральнісної культури" акцентує увагу на такому важливому аспекті сучасних етичних досліджень, як вивчення різних типів історичних систем моральності, які сформувалися в історії людської культури. Ці сталі способи відтворення моральності аналізуються завдяки використанню концепту "історична система моральності".

Мораль кожної історичної системи моральності регулює соціальні і міжособистісні відносини, орієнтуючись не на прагматику поточних завдань. Мораль задає ідеальну перспективу, створює передумови того, що особлива історична система моральності постає у зв'язках з усіма іншими варіантами моральнісного життя. Для виконання цієї ідеалотворчої і інтегрувальної функції мораль формулює свої вимоги максимально узагальнено.

У повсякденному житті люди стикаються не з "сутнісною" мораллю, а з її соціальною аплікацією, обмеженою певним історичним періодом.

Ми живемо не "мораллю взагалі", а певною мораллю, що належить історичній системі моральності, динаміка якої визначається різними факторами. Загальна логіка моральної свідомості реалізується живими людьми на основі наявної психіки і в конкретних історичних умовах. Мораль – не трансцендентна частина, а цілісний вияв історичної системи моральності (ІСМ) в аспекті моралі. За феноменами моралі варто визнати самостійну цінність і розглянути їх модифікації в контексті історичних систем моральності.

У термінах моральності, притаманних епосі ІСМ, система цінностей і спосіб регуляції забезпечують виконання певних обов'язків. Саме для описання нормативних установлень і ціннісних уявлень конкретних суспільств використовується термін "моральність". Вона охоплює той аспект ІСМ, який пов'язує її з усіма іншими історичними явищами.

Кожна соціальна спільнота практично створює систему регуляції і набір цінностей, що відповідають поточним завданням самоорганізації. Ті спільноти, які не впорались із відтворенням моральнісних структур, припинили своє існування як людські.

Об'єкт дослідження – моральність, конституйована в межах певної теоретичної моделі, а предмет – її історична динаміка, експлікована через концепт "історична система моральності".

Історія моральності розглядається через призму концепту "історична система моральності". Така система характеризується конкретно-історичною єдністю способу регуляції поведінки і системи цінностей.

У найзагальніших рисах окреслюються риси історичних систем моральності й умовно поділяються на такі періоди:

- архаїчна доморальна регуляція;
- традиційна моральність;
- релігійно-традиційна моральність у контексті світових релігій;
- моральність епохи модерніті;
- моральнісна культура в епоху глобалізації (постіндустріального, інформаційного, постмодерного суспільства).

У дослідженні ІСМ значущим виявляється вплив різних факторів, непов'язаних безпосередньо з мораллю. Соціальний устрій, економічні відносини, релігійні вірування тощо впливають на динаміку людської моральності. Самі собою ці чинники не створюють ніякої моралі і виступають не причинами, а передумовами моральнісних змін. На противагу "абсолютності" й ідеалізму моралі моральність завжди відносна й обтяжена соціальними обставинами. При цьому "вічні цінності моралі" постають як досить чіткі вимоги й оцінки, поширені в певному середовищі. На відміну від моралі, моральність функціонує як соціальний феномен. "Неінституційність" можна вважати специфічною ознакою моральної регуляції, але всі філософи, що роздумували про моральність, використовували термін "інститути моральності". Такими, що наділяються цим статусом, визнаються сім'я, держава, громадянське суспільство, церква. Вони мають багато функцій, які не зводяться до моральних, а то й таких, що суперечать їм. Проте їхнє моральнісне значення не заперечувалося майже ніким. Моральна критика соціальних інститутів здійсню-

валась на будь-якому етапі. Часто вона засновувалась на тому, що наявні сім'я, держава і церква не відповідають тим моральним критеріям, які закладаються в їхню основу. Критика ґрунтувалась на тому, що моральнісні інстанції повинні вибудовуватися на тих же засадах, що й моральний світогляд. Водночас, навіть усвідомлюючи моральну недосконалість соціальних інститутів, буденна свідомість продовжує вважати їхнє існування запорукою моральності особистості і суспільства. Хороша людина – це людина з "хорошої сім'ї" чи "створила хорошу сім'ю"; це "вірний син Вітчизни"; це "правовірний" (що має міцні духовні переконання); це людина, вписана в соціальні й ментальні зв'язки свого часу.

Найрізноманітніші соціальні феномени (держава, економіка, релігія, сім'я тощо) виступають не стільки причинами існування тих чи інших моральнісних форм, скільки саме факторами, у присутності яких моральність, що має власні джерела саморуху, набуває певного вигляду.

Моральність є самоочевидним, емпірично спостережуваним об'єктом. Проте в теоретичному аналізі виявити специфічний предмет історико-моральнісного дослідження нелегко. Насамперед тому, що моральна регуляція має всепроникний характер, будь-які факти і події можуть набувати моральну інтерпретацію. Матеріал історії моральності, її феномени переплітаються з явищами права, політики, звичаю, релігії і просто побуту.

Ще одна особливість предмета історії моральності – це багатогранність феномену, що вивчається. Етичному аналізу історії моральності повинне передувати теоретичне визначення сутності моралі і факторів, що детермінують її розвиток. Прагнучи вивчати моральність як "справжню реальність", етико-філософське знання з необхідністю конституює цю реальність за допомоги власних концептуальних схем. Неможливо досягти того, щоб теоретичний інструментарій не змінював природу досліджуваного об'єкта, та цього й не потрібно ("чистий" об'єкт залишається "річчю-в-собі" і не стає пізнаним), але необхідно розуміти, з яких теоретико-методологічних засад здійснюється історичний розгляд.

Запитання для самоконтролю:

1. Що таке "історична система моральності"?
2. У чому полягають відмінності між поняттями "мораль", "моральність"?
3. Що є об'єктом дослідження "Історії моральнісної культури"?
4. Які особливості предмета історії моральності?

Список рекомендованої літератури:

1. *Адорно Теодор В.* Проблемы философии морали / Теодор В. Адорно ; пер. с нем. М. Л. Хорькова. – М. : Республика, 2000. – С. 17–28, 77–88.
2. Етика. Естетика : навч. посіб. / за наук. ред. В. І. Панченко. – К. : "Центр учбової літератури", 2014. – С. 31–40.
3. *Малахов В. А.* Етика: курс лекцій: навч. посібник / В. А. Малахов. – К. : Либідь, 1996. – С. 35–49.
4. *Маслікова І. І.* У пошуках спільного блага: етичні колізії соціальних практик : монографія / І. І. Маслікова. – К. : Міленіум, 2018. – С. 12–55.

1.10.2. Історія і сутність вивчення моральнісної культури

Історичне осмислення моральності – методологічний прийом філософії модерніті. Спроба охопити всю історію людства спільною теоретичною конструкцією, породжена просвітницькою парадигмою розширення пізнавальних горизонтів, попри всі позитивні здобутки, сприяла поширенню логіцизму і схематизації моральних явищ. Саме логіка приписує вибудовувати будь-які об'єкти за формальними критеріями: від простого до складного, від абстрактного до конкретного, але головне – від гіршого до кращого.

У надрах практично всіх культур в історії людства спостерігаємо формування різних типів моральнісних культур. Історичний розвиток моральності в такому розумінні виступає або як послідовна зміна систем цінностей, або як історичні варіації на тему "вічних цінностей".

Відомості про них черпаються із самосвідомості носіїв цих цінностей. У різних культурах зустрічається певний пласт відповідних пам'яток. Серед багатьох текстів, присвячених, наприклад, моральнісній культурі Давньої Греції, немає явних критеріїв, за якими певні цінності належать до моральних. Проте на інтуїтивному рівні відтворюється той набір "основних тем моралі", що становить її "змістове ядро".

Хоча Арістотель описував і обґрунтовував чесноти певного афінського полісу, йому вдалося виокремити ключові феномени особистого й суспільного життя, у яких переважно виявляється моральність[1]. З того часу в культурі визначилася низка тем, які інтуїтивно належать до моральності, хоча для теорії моралі вони не є специфічними. Це статеві відносини, сім'я, відносини людей, ставлення особистості до соціальної спільноти, до якої вона належить, релігія, держава, власність тощо. "Ядро моралі можна узагальнити в трьох категоріях: у зобов'язаннях щодо правди, стосовно договору і в соціальних обов'язках"[2].

В історії культури всі вони стали самоочевидними константами, утворивши тематичні архетипи моральності, моделі, за якими вибудовує роздуми звичайна моральна свідомість. Усі названі об'єкти виступають як самоочевидні блага людського життя, саме стосовно них у людини виникають основні моральні зобов'язання. Утворюючи необхідну передумову життя індивіда, вони не перевіряються на моральність за деякими зовнішніми критеріями, а самі виступають джерелом і мірою моральності. За такого розуміння моральність людини визначається "історично правильним", "благим для певного суспільства" ставленням до означених об'єктів. Хороше ставлення до родичів, традиційна (в різних традиціях – різна) статева поведінка, доброзичливе ставлення до навколишніх людей і спільноти, до якої належиш, а також повага до ідеальних засад моральних заповідей (релігійних чи філософських) – ось що становить аксіоматичний набір моральних уявлень "усіх часів і народів".

---

[1] *Аристотель.* Никомахова этика. *Сочинения*. В 4 т. М., 1983. Т. 4. С. 53–294.

[2] *Беккер В.* Религия и мораль. *Религия. Магия. Миф*. М., 1997. С. 92.

В етиці сформувалися й існують дві "лінії" розуміння особливостей моральної культури, що усталюються у двох основних історичних формах: традиційній і "модерній". Добро й обов'язок утворюють пару фундаментальних категорій, динамічний баланс яких проявляється в історії домінуванням то однієї, то іншої.

"Лінія Арістотеля" в етиці аналізує й обґрунтовує той тип моральності, який і був панівним з часів Арістотеля, – моральність традиційних суспільств. Поки традиційна моральність залишалась головним сектором панорами морального життя, "етика цінностей" була поза конкуренцією.

"Лінія Арістотеля", розкриваючи сутність моралі через специфічну моральну цінність (добро), зберігає зв'язок із більш загальною категорією блага. Це дозволяє зробити мораль привабливою для індивіда, який зможе побачити в моральній поведінці і способі думок власне благо. Мораль, що тлумачиться як добро, виявляється розчиненою в усіх формах соціальної практики, і реалізація її норм підвищується.

Для "етики цінностей" історичний розвиток моральності постає або як поступове спотворення ідеального зразка, або як варіації на тему ідеального зразка, або як втілення в історичному розвитку заданого ідеалу. У будь-якому разі історія проявляє добро, але не створює його, є ареною здійснення моралі, але не середовищем, у якому мораль виникає. "Етика цінностей" інтерпретує мораль статично.

Її слабкість виявилась тоді, коли самі цінності традиційної моральності було піддано сумніву. Коли підтримувати значущість моралі шляхом апеляції до авторитету традиційних структур (сім'я, релігія, держава) стало складно, етичне обґрунтування моральності модерніті було здійснено за рахунок акцентування її регулятивних аспектів.

Для "етики цінностей" добро вважається вічним, а тому воно не потребує "походження". На противагу цьому "лінія Канта", яка вважає специфічним для моралі обов'язок, пов'язує походження моралі з виникненням цього феномену. За такої поста-

новки проблеми можна на історичному матеріалі показати, що розуміння різниці між сущим і повинним не притаманне раннім формам людської культури.

З позицій моралі "етики обов'язку" історичний розвиток моральності постає як формування специфічного способу регуляції, який і становить сутність моралі. Таким чином, зміст моральних правил може змінюватися до нескінченності, загальною залишається лише форма постановки вимог.

Історію моральності можна інтерпретувати як поступове конституювання специфічної моральної регуляції. Поступово збільшується різниця між сущим і повинним, рух від простих норм (табу) до принципів і ідеалів, поширення моральних оцінок на нові сфери життя, перехід від регуляції за допомогою громадської думки до особистої саморегуляції, підвищення міри загальності моральних вимог, тобто включення до рівноправних суб'єктів моралі людей інших племен, держав, віри тощо, становлення незалежного індивіда як суб'єкта моралі.

Запитання для самоконтролю:

1. Які ідеї покладаються в основу "лінії Арістотеля" щодо розуміння особливостей моральнісної культури?
2. Якими є основні ідеї, покладені в основу "лінії Канта" стосовно розуміння особливостей моральнісної культури?

Список рекомендованої літератури:

1. Аристотель. Никомахова этика / Аристотель // Соч. : в 4 т. – М. : Мысль, 1983. – Т. 4. – С. 53–294.
2. *Беккер В.* Религия и мораль / В. Беккер // Религия. Магия. Миф. – М., 1997. – С. 92.
3. *Беляева Е. В.* Метаморфозы нравственности: динамика исторических систем нравственности / Е. В. Беляева. – Минск : Экономпресс, 2007. – С. 29–54.
4. *Кант И.* Основы метафизики нравственности / И. Кант // Критика практического разума. – СПб. : Наука, 1995. – С. 53–120.

1.10.3. Способи осмислення й концептуалізації історико-моральнісного процесу

У класичній етиці існує кілька способів осмислення і концептуалізації історико-моральнісного процесу. Перший варіант побудови історії моральності ґрунтується на тому, що моральний розвиток обумовлений причинами, детермінований впливом певних факторів, які і повинне виявляти етичне дослідження (натуралістичні концепції, у яких передбачалось, що слідом за розвитком природи людини відбувається і розвиток її моральнісних якостей (етика Г. Спенсера, П. А. Кропоткіна та ін.).

Теорії соціологічного плану акцентували увагу на виявленні соціального фактора, який детермінує моральнісні процеси найбільшою мірою: економіка (спосіб виробництва в марксистській теорії суспільно-економічних формацій), політика (моральність залежить від характеру правління), релігія (вважалася джерелом будь-якої нормативності).

Як натуралістичні, так і соціологічні теорії абсолютизували деяку причину моральнісного розвитку як єдину, що неминуче призводило до схематизації історії, огрубіння фактичної основи дослідження.

Інший варіант розуміння історії моральності полягає в обґрунтуванні мети моральнісного розвитку. Такі концепції претендували на пізнання трансцендентної сутності моралі й інтерпретували історію моральності як послідовне розгортання цієї незмінної сутності в ході історії. Метою моральнісного процесу вважалось досягнення "справжньої моральності", абсолютної моральної системи. Уся історія виявлялася шляхом до неї, послідовними ступенями її досягнення, варіаціями чи відхиленнями від абсолюту.

Подібна телеологічна орієнтація притаманна релігійним і об'єктивно-ідеалістичним концепціям. У них земна мораль уявлялась в принципі недосконалою, її історія бачилась як черга гріхопадінь чи, в найкращому разі, як шлях до осягнення божественного замислу. Гегелівська система об'єктивного ідеалізму розглядала історію моральності як саморозгортання абсолютної ідеї, демонструвала її саморух з потенційно "згорнутого" стану

до розгорнутих форм. Усі такого штибу теорії абсолютизували деяку єдину систему моральності (яку поділяв автор). Її ціннісні орієнтації поставали самоочевидними, причиною моральнісного розвитку визнавався єдиний фактор, історична дійсність приводилась у відповідність із теорією.

Незалежно від визнання переваги концепту причини чи концепту мети в питанні про детермінацію моральності, філософів об'єднувало класичне переконання про наявність в історії об'єктивних закономірностей, які піддаються виявленню й однозначній інтерпретації. Таке методологічне спрямування можна означити як монодетермінізм. З позицій останнього, історичний процес можна охопити єдиною логічною конструкцією, а будь-який елемент моральнісної історії можна зрозуміти з погляду її "загального задуму".

Класичному мисленню притаманне інтуїтивне відчуття, що моральність взагалі не змінюється, що, по суті, вона завжди одна й та сама, тому історичні перипетії моральнісної культури не є значущим об'єктом вивчення. До деякої міри сама природа моральності сприяє позаісторичному погляду на речі. Моральна свідомість оперує поняттями (добро, обов'язок, совість, справедливість), що утворюють деякий константний набір, який можна умовно вважати позачасовою основою моральності.

У загальних рисах людство має досить чіткі уявлення про "моральність як таку". Порівняно з нею реальна історія людства є історією аморалізму і здається, що в історичній реальності моральність неможлива. Мораль може мислитися тільки як ідеальний проєкт, з позицій якого вічно недосконале історичне "суще" підлягає критиці.

Загалом класична етика вважала своїм основним завданням обґрунтування сталої моралі, закріплення значущості усталених в культурі моральних приписів за рахунок теоретичної аргументації. Тому вивчення історичної реальності, "життєвого світу", "структур повсякденності" не було актуальною етичною проблемою.

Необхідність зміни методологічної парадигми в етиці обумовлена як динамікою загальнофілософських установок, так і змінами, що сталися в моральнісному житті людства за останні століття.

Уже "некласичні" етичні концепції піддали критиці попередню традицію за систематичне нав'язування історії метафізичних схем і явне ігнорування "неприємних" історичних фактів (виведена Ф. Ніцше генеалогія моралі стала шоком для класичної моральної свідомості, до того ж емпірична база цього екскурсу відзначається історичною достовірністю). Проте спроба О. Конта зробити знання про моральність "позитивним" здійснювалась, по суті, в межах класичної етичної методології. Ідея К. Маркса про те, що розвиток моральності визначається динамікою способів виробництва, також вписується в монодетерміністську парадигму.

Етика ж XX ст. через метаетику, релігійні чи феноменологоекзистенціалістські концепції не стільки вивчала історію моральності, скільки реагувала на неї. Найбільш значні, що справили вплив на суспільну свідомість, етичні роботи цього періоду були присвячені критиці того, що відбувалося у сфері моральнісної культури. Якщо етичні твори XIX ст. осмислювали "прогрес", що відбувається, то наступні тексти були присвячені "сутінкам", "кризі", "краху", "деструкції" і "деконструкції".

Незважаючи на очевидні новації в етичній теорії, що відбулися у XX ст., більшість класичних методологічних установок зберегли своє значення, що сприяє постановці питання: а чи можлива зміна методології в етиці взагалі?

Той напрям у філософії, який позиціонує себе як постмодернізм, сформулював такі критерії створення інтелектуального тексту, в межах яких моральні проблеми взагалі не можуть бути поставлені. Постмодернізму навіть немає потреби констатувати "смерть етики" (поруч зі "смертю філософії", "смертю суб'єкта" тощо), оскільки для нього етика ніколи й не існувала.

Проте не варто вважати французький постструктуралізм монополістом у питанні щодо філософських наступників модерну. З одного боку, існує "інший постмодернізм" – деякі автори, що піддають критиці модерн-проєкт і вважають, що з породженої ним кризи можна вийти завдяки поверненню до класичних цінностей на принципово новому рівні (П. Козловські[1]

[1] *Козловски П.* Культура постмодерна. М., 1997.

й А. Макінтайр[1], пропонують як основу для сучасного філософствування ідеї Арістотеля).

Проте народжена в лоні природничих наук синергетика набирає популярності і заявляє про себе як про нову методологічну парадигму. Її плідність підтвердиться в тому разі, якщо в найрізноманітніших сферах знання синергетичний підхід дозволить розв'язати назрілі проблеми. Звичайно, пряме перенесення у сферу етики понять і прийомів, розроблених фізиками, недоцільне, але власна логіка етичного дослідження часто виявляє закономірності, подібні до принципів синергетики. Зокрема, доречно розглядати розвиток моральності як нелінійний процес.

Те, що мораль є "відкритою системою", не потребує ніяких доказів, її функціонування як форми духу і як форми соціальної практики забезпечується завдяки "обміну із середовищем", взаємодією з іншими елементами "життєвого світу". Виходячи із розуміння нелінійності як наявності в системі стаціонарних станів, різноспрямованих на варіативні моделі поведінки, всередині неї можна очікувати, що система такого типу буде розвиватися нелінійно.

Такі тенденції сприяють формуванню нових пізнавальних установок стосовно нерозв'язної проблеми існування багатьох різних систем моральності, кожна з яких може бути обґрунтована як значуща. Моральність, не втрачаючи своєї ідентичності, історично може набувати різних форм, що володіють внутрішньою законовідповідністю. Жодна система моральних уявлень не може розглядатися як "єдиновірна", "об'єктивно необхідна", а повинна отримувати історично конкретне обґрунтування своєї значущості.

Усі класичні етичні теорії виходили з існування єдиної "істинної моралі", а тому розвиток моральності вважався переходом від "примітивних" її форм до високорозвинутих (прогрес) чи як послідовний рух від "золотої доби" до "занепаду моральності" (регрес), а все, що не вписувалося в цю

[1] *Макинтайр А.* После добродетели. М., 2000.

схему, відкидалося як випадкове. У будь-якому варіанті розвиток моральності розглядався за аналогією із динамікою механічних систем як послідовна зміна стадій, що ведуть процес до його логічного завершення. Принцип єдності історичного і логічного, сформульований Г. В. Ф. Гегелем, неявно поділявся і всіма попередніми теоріями: історія сприймалась як арена реалізації єдино можливого типу моралі. Такий підхід мав не тільки чудові пояснювальні можливості, але й чіткі ціннісні критерії, що дозволяли вирішувати, яка історична форма моральності "краща", а яка "гірша".

Класичні теорії описували "мораль, якою вона повинна бути", деяке ідеальне становище, відповідно до якого повинна вибудовуватися дійсність. Синергетичне бачення у цьому плані сприймає моральність як реальність, що дозволяє розглядати її перспективи у світлі конкретних можливостей самоорганізації. Класична етика вважала прийнятним не просто передбачати, але й визначати майбутнє моралі і нічого не досягла в цьому. Напевне, відмова від стовідсоткової впевненості у перспективах моральнісного розвитку парадоксальним чином призведе до того, що вірогіднісні прогнози почнуть збуватися.

Узагалі можна говорити про кілька самодостатніх варіантів "проєктів моралі", кожен із яких сприяв виконанню завдання із історичної самоорганізації соціуму.

До варіантів такого типу можна зарахувати два великих історичних типи моральності, які умовно позначаються як "традиційна моральність" і "моральність модерніті", мораль аграрного і мораль індустріального суспільства.

Вивчення закономірностей, на основі яких побудовані ці історичні системи моральності, дозволяє заново осмислити поняття моралі. Вона більше не може сприйматися як логічна константа, але повинна містити в собі історію своїх змін, їх контекстів і інтерпретацій. Фактично пов'язані в історії моральні феномени логічно не випливають один з одного.

Моральність, як і будь-яка відкрита система, пройшла у своєму розвитку низку циклів самоорганізації, кожен раз уточнюючи

власні визначення. Вона "кристалізується" з будь-якої соціальної практики тією мірою, якою ця практика взагалі є людською.

Розгляд моралі як відкритої системи, за всієї її релятивності, дозволяє встановити, що не є моральним за жодних обставин. Таким чином позитивний зміст моральних уявлень може бути досить різноманітним, загальними ж у всіх системах моральності виявляються деякі фундаментальні заборони. У сучасних дослідженнях все частіше таким "мінімумом моралі" називається принцип ненасилля. Насилля виникає як нетерпимість до різноманітності, а ненасилля засновується на вмінні спиратися на розмаїття як на інструмент розв'язання проблем. Тому очевидно, що синергетика з її обґрунтуванням поліваріантності розвитку і етика, що здавна висувала ідею ненасилля, є методологічними союзниками. І це лише один з аспектів можливого розгортання багатогранних варіацій моральнісної практики в сучасному плинному світі.

Запитання для самоконтролю:

1. Які існують основні способи осмислення й концептуалізації історико-моральнісного процесу, сформовані класичною етикою?
2. Якими були причини зміни методологічної парадигми в етиці другої половини XX – початку XXI ст.?
3. Які основні цінності типу традиційної моральності ви можете назвати?
4. Які основні цінності типу моральності модерніті?

Список рекомендованої літератури:

1. *Бауман З.* Индивидуализированное общество / З. Бауман. – М. : Логос, 2002.
2. *Бек У.* Общество риска. На пути к другому модерну / У. Бек. – М. : Прогресс-Традиция, 2000.
3. *Бергер П.* Культурная динамика глобализации / П. Бергер // Многоликая глобализация. – М. : Аспект-пресс, 2004. – С. 8–24.

1.11. Університет як культурна практика

Культурна практика утворює основу, що зазвичай не експлікується, її можна схопити через описання процедур. Описуючи *університет як культурну практику*, ми будемо говорити про сукупність способів взаємодії членів університетської спільноти, форм організації роботи в ньому на кожному етапі його розвитку. Осягнути сенс освітнього процесу і зміст університету як культурної практики можливо, лише піднявшись над повсякденністю університетського життя й описавши звичаї і процедури в динаміці культурно-історичного процесу, побачивши університетські інваріанти і унікальні для кожного етапу його розвитку елементи.

На певному історичному етапі ми бачимо конкретний університет, який втілює ті способи діяльності і взаємодії своїх членів, які можна визначити як модельні – такі, що відтворюються в інших навчальних закладах доби.

Середньовічний університет. Початки університету як явища європейської культури сягають Середньовіччя, коли в 1088 р. у Болоньї було засновано перший університет. Він відрізнявся від давньогрецьких освітніх закладів, зосереджених на особі вчителя (Академія Платона, Ліцей Арістотеля). Дослідники вбачають певну подібність перших європейських університетів до освітніх установ арабо-мусульманського культурного регіону. Там у Каїрі в 969–970 рр. було засновано медресе при мечеті Аль-Азхар, у якому навчалися студенти з різних земель. Навчання проходило у дворі мечеті, а жили студенти у спеціально побудованих приміщеннях. Вивчали там богослов'я, історію, філософію, математику, астрономію. При медресе існувала бібліотека. Найталановитіші учні отримували стипендію. Така організація освіти поширювалася в Європі якнайближче до ісламського світу і поступово розповсюджувалася на північ[1].

Як зазначають дослідники, європейські університети багато запозичили від організації навчання в медресе. Наприклад, "кафедра" – місце, де в медресе учні сиділи навколо вчителя. Було

[1] *Goddard H.* A History of Christian-Muslim Relations. Edinburg, 2000. P. 200.

поширене "читання предмета", проголошення інавгураційної лекції, вдягання академічного вбрання, присудження академічних ступенів, захист дисертацій, і навіть наявність академічної свободи[1]. Але європейські університети відрізнялися від медресе організаційно. Ідеться про те, що в Європі університети виникли як світські самоорганізовані об'єднання, тоді як медресе – духовні навчальні заклади.

Організаційно університет – корпорація. У XI–XII ст. корпорації (союзи/гільдії) були поширені в Європі. Корпорація – це об'єднання представників професії/ремесла на основі угоди, договору з метою взаємодопомоги, професійної та економічної співпраці. Початково словом *universitas* називали будь-яку корпорацію ремісників. Це була спільна назва для товариства, члени якого є рівними між собою і пов'язані взаємними зобов'язаннями, закріпленими клятвою. Надалі університетами називали лише освітні об'єднання.

Принципи утворення університетів корпораціями у двох провідних середньовічних освітніх центрах різнилися між собою, що мало вирішальне значення для формування університету як культурної практики. Перший університет – Болонський (1088 р.) – було сформовано на базі світської правознавчої школи як центр юриспруденції. Провідну роль в Болоньї відігравала корпорація студентів. Студенти "наймали" собі викладачів, лекції яких бажали слухати, обирали з-поміж себе ректора. А професори мали підпорядковуватися корпоративним рішенням. Натомість Паризький університет (близько 1200 р.) було створено на основі кафедральної школи при Нотр-Дам і монастирських шкіл абатства св. Женев'єви і св. Віктора як центр богослов'я з потужною школою вільних мистецтв. Самоврядні посади були закриті для студентів; університетом керувала корпорація професорів на засадах самоорганізації, без втручання світської чи церковної влади. У перші століття існування університети на півдні Європи наслідувати організаційну модель Болоньї, а на півночі – Парижа, але надалі навчальні заклади переймали переважно

[1] *Makdisi G.* The Rise of Colleges: Institutions of Learning in Islam and the West. Edinburg, 1981. P. 154–159.

паризьку модель, а болонська не витримала випробування часом і зрештою зникла з освітнього простору Європи.

В університеті існували три факультети (теологічний, юридичний і медичний), а також пропедевтичний факультет вільних мистецтв (філософський), на якому було запроваджено такий порядок викладання дисциплін: тривіум (граматика, риторика, логіка) і квадрівіум (арифметика, геометрія, астрономія, музика), який відбивав порядок знань семи вільних мистецтв. Цей порядок тягнули від Арістотеля, який визначав принцип поділу згідно з природою предмета дослідження. "Об'єднувальним началом середньовічного університету виступає теодицея, але вона розташовується в іншій площині, лише втручаючись як зовнішній цензор, який повіряє мінливе духовним"[1].

Середньовічному університету була притаманна надтериторіальність – на початку університетські корпорації не були прив'язані до міст, у яких винаймали приміщення, були незалежні від місцевої влади, і легко могли переміститися в іншу місцевість (наприклад, через незгоду з муніципальною владою Болоньї частина університету перемістилася в Падую). Так само і студенти з різних куточків Європи могли навчатися в будь-якому університеті за власним бажанням, без територіальних обмежень, маючи основні привілеї, права і свободи. Єдність університетської спільноти була символічною за характером, вимагалася університетським статутом і скріплювалася клятвою. У статутах фіксувалися основні привілеї корпорацій: автономія, право на страйк, монополія на присвоєння університетських ступенів. Також у статуті було визначено засади регулювання університету та основи навчальної діяльності.

Призначенням університету було викладання. Зображення Ж. Ле Гоффом у праці "Інтелектуали у Середні віки" метра, який з головою занурився у викладання, оточений учнями, котрі сидять на лавах чи тісняться в аудиторії, було покликане підкреслити відмінність університетського викладача від інтелектуала-відлюдника Раннього Середньовіччя, який був орієн-

[1] *Ридингс Б.* Университет в руинах. М., 2010. С. 32.

тований на кількісне накопичення знання і книг як його матеріального втілення[1].

У добу високого Середньовіччя викладач не лише накопичував знання, але й поширював, "пускав їх в оборот". Цей момент є ключовим для розуміння зв'язку між наукою і викладанням: накопичене знання – незмінне, зафіксоване у працях авторитетів; істина встановлена, а її осягнення можливе шляхом навчання учнів. Відповідно, були винайдені і опрацьовані методи навчання. Викладачі лекції читали у прямому сенсі – зачитували праці авторитетів і давали про них роз'яснення. Для закріплення лекційного матеріалу слугували диспути і репетиції. Диспут – це словесна битва, у якій студент чи група студентів опонували один одному, використовуючи доктринальні аргументи чи винаходячи власні, спираючись на логіку, діалектику, риторику. На репетиції зазвичай відбувалося повторення лекційного матеріалу у формі діалогу вчителя з учнями. Навчання завершувалося екзаменом і отриманням офіційного ступеня.

Ж. Ле Гофф повсякчас підкреслював ремісницький характер праці університетського інтелектуала. Таке позиціонування обумовлювало певні вимоги, передусім в оплаті праці. Якщо навчання – це товар, то за нього слід вносити плату на користь викладачів. Викладач приймав гроші чи їх товарний еквівалент (відрізи тканин, фляги вина тощо). Професор як ремісник міг отримувати платню за свою працю від учнів або від міської влади, або від мецената, воліючи отримувати її від учнів, щоб залишатися вільним щодо можновладців. Однак в університетського викладача був ще один шлях – жити з ренти бенефіція, що закріплений за певною церковною посадою. Якщо викладач був найманим працівником, він отримував платню за свою роботу. А якщо він отримував дохід від посади, прямо не пов'язаної з викладацькою діяльністю, то в університеті він був вільним інтелектуалом, присвячуючи викладанню своє дозвілля.

У Середньовіччі відбулася дискусія щодо припустимості стягнення платні за навчання. Позиція Церкви була однозначною – плата є гріхом симонії. Тому папська курія почала про-

[1] *Ле Гофф Ж.* Интеллектуалы в Средние века. СПб., 2003. 160 с.

сувати ідею безкоштовної освіти. Ця програма мотивувалася необхідністю забезпечити доступність освіти для всіх верств середньовічного суспільства. Церква наполегливо заявляла, що навчання – це складова служіння клірика, і грішно знімати оплату за служіння. Таким чином, ремісницький характер викладацької діяльності поступово заміщувався клерикальним служінням. Університетські посади відкривалися переважно канонікам, а також інтелектуалам, які прийняли матеріальну і духовну залежність від церкви.

Отже, на час своєї появи університет був прогресивним закладом – світське об'єднання інтелектуалів на засадах самоорганізації, без впливу світської чи церковної влади. Але поступово Церква взяла університет під свій контроль. Це мало вирішальне значення для подальшої долі інституції. Якщо спершу викладачами ставали найобдарованіші учні, які блискуче захистили свої дисертації і стали магістрами, то надалі Церква активно заохочувала продаж посад і передачу їх у спадок. Тому все менше викладачів працювали за покликанням, а відтак якість викладання знижувалася. В університеті активно практикувався метод, що отримав назву схоластичного. У ньому думка підпорядкована авторитету догмату. Священне Писання (і коментарі отців Церкви на нього), а також антична філософія (Платон і особливо Арістотель) в обробці арабських і пізньоантичних філософів виступали на правах грандіозного нормативного надтексту. Одночасно природниче знання черпалися із досить вільних від конфесійно-релігійної мотивації авторитетів – тих же Платона, Арістотеля, а також Птолемея, Аверроеса. Споглядання і опертя на авторитет замінювали експеримент.

Таким чином, на злеті Середньовіччя університет потрапив під патронат Церкви, світська складова навчання була зведена до мінімуму, цінності автономії, інтелектуальної свободи втрачено. Соціально-політичні процеси в Європі тяжіли до сегментації простору, й університет поступово втратив статус загальноєвропейського освітнього центру, стаючи освітнім закладом місцевості свого розташування. З передової суспільно значущої інституції він перетворюється на периферійний, на певний час поступаючись місцем закладу іншого типу – академії.

Університет у Ранньому модерні (1500–1800). Перш ніж описувати університет як культурну практику в Ранньому Модерні, потрібно коротко окреслити діяльність інституції, що перебрала на себе інтелектуальну першість на межі Середньовіччя і Модерну.

У 1462 р. у Флоренції за прикладом школи Платона в садах Академа було засновано Платонівську академію, яка стала центром нової гуманістичної культури. На віллі М. Фічино в Кореджі збиралися літератори і філософи, займалися *Studia humanitatis*, новою наукою, що охоплювала вивчення давніх мов, історію, граматику, літературу, філософію та етику; вели диспути, обговорювали тексти Платона і неоплатоніків, герметичний корпус. Цих інтелектуалів називали гуманістами. Вони отримали освіту в університетах, але підкреслено дистанціювалися від схоластичної традиції і середньовічного арістотелізму, які там викладалися. Члени Платонівської академії, збираючись для обговорення своїх відкриттів, досліджень, перекладів позиціонували себе вченим товариством нового типу, у якому можливий вільний розвиток думки, звернення до різних філософських традицій. Вони виступали проти університетського корпоративізму, сприяли поширенню гуманізму як фактора вдосконалення людини і суспільства. Гуманізм – це педагогічна програма з чітким гуманітарним ухилом, однак її активісти не претендували на зміну середньовічної системи університетської освіти. По суті своїй, Платонівська академія – не навчальний заклад, а духовний союз однодумців.

У 1460-ті роки було засновано ще дві гуманістичні академії – у Римі та Неаполі. А вже 200 років потому, у 1600-ті роки, в Європі створювалися наукові товариства нового типу – Королівське товариство в Англії (1660 р.), Французька академія наук (1666 р.) тощо. У колі їхніх інтересів були природознавство, експериментальна наука, робота в лабораторіях. В академіях наук європейських країн сотні активних учених підтримували взаємодію через публікації і розвиток листування. Наукова допитливість ще не потрапила в систему освіти, але

культивувалася в академічних структурах, які зазвичай патронувалися державою.

У цей час університет як середньовічна корпорація, члени якої зберегли старовинні традиції і привілеї під патронатом Церкви, починає дрейф до нового джерела влади, що намітився на початок Модерну, – до держави. Регіональний характер університету посилюється за рахунок особливостей, яких набуває університет, вибудовуючи стосунки з національною державою. Ще один важіль впливу Модерну – Просвітництво – в особі своїх представників закликає переглянути середньовічні уявлення про авторитет і відкинути забобони, що заважають рухатись вперед. Університет стає осередком, покликаним реалізувати просвітницькі ідеї. У низці європейських країн було створено специфічні моделі взаємодії університету і держави під патронатом Просвітництва.

У Франції до XVI ст. престиж університету впав, він втратив автономію і став суцільно залежним від держави. "Французи намагаються легітимізувати державу, апелюючи до універсального розуму і тому їхня університетська система ставиться на службу національній культурі, але при цьому її ідентичність продовжує осмислюватися в термінах боротьби між забобонами і просвітництвом"[1]. У XVIII ст. було створено нові державні навчальні заклади (Королівський коледж, медичні, військові, мистецькі школи), які стали альтернативою університету. А після революції університет як навчальний заклад з особливим статусом було ліквідовано.

Англійські університети Оксфорд і Кембридж, що утворилися на початку XIII ст. на базі монастирських шкіл, на початок Раннього Модерну у своїй структурі мали дві корпорації – студентів і професорів, серед яких лише останні мали юридично закріплені повноваження. Особливістю англійської моделі була система спільного проживання учнів. Університетський комплекс разом із землями і будівлями для проживання і навчання називався коледжем (*collegia*). Протягом Раннього Модерну "тут

[1] *Ридингс Б.* Университет в руинах. М., 2010. С. 101.

продовжував існувати середньовічний університет, що перебував під управлінням церкви, це виявлялося у чернечому способі життя (*college system*) і відсутності принципового визнання свободи науки"[1]. Природничі дослідження проводилися Королівським товариством, а в університеті оформилася специфічна програма навчання – виховання "освіченого джентльмена". Розширення меж імперії за рахунок колоній поставило питання про підготовку управлінців англійськими територіями у найвіддаленіших куточках землі. У системі освіти мали поєднатися цінності нації, держави і сучасності. Ішлося про формування характеру англійця, його духу в результаті навчання в університеті і багаторічного читання класиків. Оскільки університет був підпорядкований Церкві, яка, у свою чергу, була підпорядкована державі, то англійські освітні інституції уникнули "просвітницької історії про емансипацію як тріумф раціональної держави над сповненої забобонів церквою"[2].

Німецькі університети до середини XVIII ст. поступово перетворилися на державні інституції. У них найраніше відбулися зміни в навчальних програмах: було відкинуто схоластику і взято курс на раціоналістичну філософію, математику і природознавство; внесено зміни у протікання навчального процесу, було знято диспути і запроваджено семінари – заняття, на яких студенти разом з викладачем обговорювали опрацьовані самостійно джерела. Професори почали читати лекції за власними конспектами, а не за доктринальним підручниками. Там вперше в Європі "було усвідомлено, що нова епоха вимагає не стільки викладення і тлумачення визначень вже відомої істини, скільки пошуку такої істини. Такий підхід потребував і відповідної зміни парадигми навчання"[3].

Змінити парадигму запропонував І. Кант, "Суперечка факультетів" (1798 р.) якого і стала підсумком інтелектуальних по-

---

[1] *Шнедельбах Г.* Университет Гумбольдта. *Логос*. 2002. № 5–6(35). С. 3.
[2] *Ридингс Б.* Университет в руинах. М., 2010. С. 101.
[3] *Поляков, Н. В., Савчук, В. С.* Классический университет: от идей античности к идеям Болонского процесса. Днепропетровск, 2007. С. 76.

шуків доби в розбудові університету на нових засадах. І. Кант зрозумів, що середньовічна структура з трьома старшими факультетами і підготовчим філософським не відповідає порядку денному епохи. Має змінитися система першості факультетів. Саме філософський факультет з пропедевтичного об'єктивно перетворюється на провідний. Він інтегрує в систему знання інших факультетів, надає їм системної єдності, оскільки легітимована розумом філософія є автономною, виносить судження вільно і самостійно, даючи метод теологічному, юридичному і медичному факультетам. Піднімаючи роль і значення філософського факультету, І. Кант обґрунтовує автономію університету. Заснована на автономії розуму, що набувається шляхом самокритики, автономія університету забороняє пряме втручання держави в роботу університету.

Університет Модерну як інституція культури. Модель університету, що повною мірою відповідала запитам Модерну, була представлена в Гумбольдтівському університеті.

Берлінський університет було засновано в 1810 р., а з 1828 р. він мав назву університету Фрідріха Вільгельма. У ньому було закладено якісно нову програму організації навчального процесу, розроблену таємним державним радником В. фон Гумбольдтом на основі просвітницьких ідей у галузі вищої освіти Ф. В. Й. Шеллінга, Й. Г. Фіхте, Ф. Д. Шляєрмахера та інших мислителів. Новаторськими стали ціннісні засади університету та його структура.

Ішлося про необхідність єднання німецької нації навколо держави через освітній процес. Як зазначав Й. Г. Фіхте у своєму університетському проєкті, слід реалізувати сутність народу шляхом розкриття його природи у формі національної держави. Клеєм, що має об'єднати націю, стала культура. Гумбольдтіський університет називають інституцією культури. Він поширював цінності національної культури і здійснював підготовку кадрів для державного апарату, став наглядачем за життям громадян національної держави. У ньому поєднано розкриття ідеї культури і розвиток особистості.

Ідея університету, що хвилювала німецьких мислителів, була акумульована В. Гумбольдтом в низці програмних статей,

інтелектуальні і ціннісні змісти яких покладено в основу Берлінського університету. В. Гумбольдт був переконаний, що університетське навчання – це духовна і моральна діяльність, у процесі якої поєднуються об'єктивне знання і суб'єктивна освіта: "Загальна освіта… є процесом самостійного розвитку всіх сил індивіда, у тому числі і моральних, і тому освіта через науку є… водночас і вихованням моральності людини: від самостійного філософського мислення істини в її загальності очікується, що вона визначить правильне місце і людській дії"[1]. Університет – це не тільки і не стільки осередок навчання, це місце, де людський дух, що прагне пізнання, шляхом наполегливої інтелектуальної діяльності сягає вершин розуміння і моральної досконалості.

В. Гумбольдт у записці "Про внутрішню і зовнішню організацію вищих наукових закладів у Берліні" підкреслював необхідність руху наукового знання засобом викладання, переклавши завдання розвитку науки з Академії наук на університет: "Рух науки в університеті, де вона безупинно обертається у великій кількості сильних, бадьорих і юних голів, безумовно, є більш стрімким і жвавим. Узагалі не можна по-справжньому викладати науку як науку, не осягаючи її кожного разу заново власними зусиллями, – і було б дивно, якби досить часто це не приводило до нових відкриттів. Викладання в університеті – не така втомна справа, щоб сприймати її як перерву у наукових заняттях, а не як допоміжний засіб для них"[2].

В університеті було запроваджено єдність дослідження і викладання, що забезпечувалася новою організацією навчального процесу. Ключовою фігурою став професор, який перестав бути транслятором готових істин, викладених у чужих книгах. Навколо нього організовувалася навчальна спеціалізація (школа) у формі інституту чи семінару ("розсадники науки"), до якої входили студенти, лектори й молодші професори. Університет че-

[1] *Шнедельбах Г.* Университет Гумбольдта. *Логос*. 2002. № 5–6(35). С. 9.
[2] *Гумбольдт В. фон.* О внутренней и внешней организации высших научных заведений в Берлине. *Неприкосновенный запас*. 2002. № 2(22). URL: http://magazines.russ.ru/nz/2002/22/gumb.html

рез професуру підтримував тісні зв'язки з Академією наук та іншими дослідницькими інститутами, які виникали у формі університетських інститутів. Професор, який керував спеціалізацією, безпосередньо домовлявся з міністерствами про фінансування своєї школи. Отже, єдність дослідження і викладання була можлива завдяки професору, який мав пробуджувати наукову допитливість своїх студентів шляхом щоденного їх ознайомлення з новими науковими досягненнями.

Такий стан речей в університеті покладався на по-новому осмислену ідею академічної свободи, що розумілася гранично ясно: свобода професорів викладати, що вони вважають за потрібне, а студентів – обирати професорів, лекції яких вони бажають слухати. Університет мав статус автономного навчального закладу під правовим і певною мірою фінансовим патронатом держави. Він самостійно вів господарство, здійснював комплектацію посад і присвоєння звань. Останнє стосувалося передусім надання права читати лекції і присвоювати звання приват-доцента. Приват-доцент, на відміну від професора за посадою, не отримував платні від держави, а забезпечувався із коштів, які вносили студенти за відвідування лекцій. Чим популярнішим був курс, тим більше приват-доцент міг розраховувати на оплату своєї праці. Держава в особі міністра мала вирішальний голос у призначенні на посади професорів кафедр, які утримувалися державним коштом.

Водночас роль держави у виборі напряму діяльності університету була достатньо опосередкованою. В. Гумбольдт у своїх програмних записках підкреслював, що держава не повинна вимагати від університету безпосереднього підпорядкування своїм потребам, але водночас "зберігати внутрішню переконаність в тому, що коли вони [університети] досягнуть своєї кінцевої мети, вони виконають і її [держави] завдання, притому в набагато масштабнішій перспективі, з більшою широтою охоплення"[1].

---

[1] *Гумбольдт В. фон.* О внутренней и внешней организации высших научных заведений в Берлине... URL: http://magazines.russ.ru/nz/2002/22/gumb.html

Уже століття по тому М. Вебер нарікав на вихолощування гумбольдтівського духу з німецького університету, однак надалі ця інституція розвивалася у фарватері, прокладеному В. Гумбольдтом. Модель Гумбольдтівського університету була запозичена і поширилася по всьому світу, з певними видозмінами, модифікаціями, відповідно до запитів доби.

Університет у добу Постмодерну. Глобалізаційні процеси Постмодерну відкривають кордони між державами і континентами, інтегрують досягнення різних культур в єдину культуру, часто уніфікуючи унікальні процеси. Очевидно, що сьогодні й університет як інституція Модерну опинився в епіцентрі трансформацій. Б. Рідінгс підставу для трансформацій убачає в руйнації національно-культурної місії, що відбулася в добу Постмодерну. Нині університет відділений від ідеї національної держави, на посилення і розвиток якої шляхом плекання і поширення національної культури він працював в часи Модерну. Глобалізація відсуває національну державу на задній план, тому національно-культурна місія університету стає надлишковою, і він змушений шукати нові джерела для свого розвитку. Найповніше таким запитам відповідає ґрунт американської культури, й американський університет, зокрема такий провідний науково-дослідний заклад, як Університет Джонса Гопкінса, стає модельним. Сучасний культурний простір глобалізованого світу гомологічний культурному простору США, котрий засновується не на етнічній належності людей, а на їхньому громадянському стані. Громадянський стан задається певним суспільним договором, дотримання якого є запорукою суспільного успіху. Університет в таких умовах є інституцією, яка має на меті не розкриття змісту культури чи втілення в життя духу нації, а виконання договору, суспільної обіцянки. Ідеться про інституцію, улаштування якої зумовлене певним договірним вибором, заданим культурним каноном, сукупністю правил, які завжди доступні перегляду. Тому сучасний університет використовує освітні форми, закладені в середньовічному університеті і розвинені в Гумбольдтівському університеті, але вони не мають внутрішнього змісту – вони порожні. "Глобальна американізація сьогодні… означає не домінування американської нації, а глобальну реалі-

зацію беззмістовної американської національної ідеї, яка у своїй беззмістовності нагадує грошові відносини і досконалість"[1].

Університет в добу Постмодерну називають університетом досконалості. Досконалість, по суті, – порожнє поняття. Щодо нього немає одностайності уявлень, а їх множина задає дискурс, у якому заговорюється мета університету, а на перший план виходить його самоцінне адміністрування. "Досконалість означає лише момент саморефлексії технології", – зазначав Б. Рідінгс, назвавши університет досконалості симулякром ідеї університету[2].

Університет стає автономною бюрократичною споживацько орієнтованою корпорацію. Ніколи не втрачаючи корпоративного духу, сьогодні він його об'єктивно нарощує. Традиційно корпоративний дух розумівся як єдність представників університетської спільноти навколо реалізації його місії. Викладачі, дослідники, студенти, допоміжний склад, адміністрація об'єднувалися на основі спільних цінностей. Натомість сьогодні університет як корпорація є комерційною організацією з надання освітніх послуг. Він відмовляється від свого символічного капіталу на користь "балансового" обліку. Його діяльність виходить на сфери бізнесу, управління, маркетингу, обслуговування. Сьогодні це багаторівнева і багатофункціональна організація, повноправний суб'єкт господарювання, орієнтований на надання освітніх послуг і виконання робіт/замовлень від державної та місцевої влади, бізнесу, а також структур громадянського суспільства.

Як до бізнес-структури до університету висуваються вимоги соціальної відповідальності. Університетська спільнота разом з громадськістю широко обговорює можливості університету бути корисним суспільству, реагувати на його запити. Ще на межі 1990-х років ректор Єльського університету Я. Пелікан міг констатувати: "Один із найголовніших недоліків університету, що водночас є, безперечно, однією з найпривабливіших його рис, полягає в химерній схильності занурюватися в себе й ігнорувати суспільство, у якому він живе і без якого не може існува-

[1] *Ридингс Б.* Университет в руинах. М., 2010. С. 62.
[2] Там же.

ти"[1]. Він закликав до переорієнтації університету на служіння суспільству. А вже сьогодні університет повною мірою орієнтується на активну співпрацю з центральною і місцевою владою, громадськими організаціями і громадськими активістами у питаннях створення і реалізації спільних соціальних, економічних, культурних проєктів, як-от надання додаткових освітніх послуг, професійне консультування, проведення експертизи и тому подібні акції. Це знаходить нормативне обґрунтування у "Бухарестській декларації по етичним цінностям і принципам вищої освіти в європейському регіоні". У преамбулі Декларації зазначається: "Сьогодні університети й інші вищі навчальні заклади відіграють центральну роль у розвитку суспільства, економіки і культури на всіх рівнях – глобальному, регіональному, національному і місцевому. У суспільстві знань, що зароджується, університети більше не є просто відповідальними за породження і збереження фундаментальної науки і освіченості; вони також беруть участь у тлумаченні, розповсюдженні і використанні нового знання"[2]. Тут фіксується керівна роль університету в розвитку економіки і культури в суспільстві.

В університеті все більшу питому вагу набирають функції планування і управління. Це пов'язано з його перетворенням з елітарного закладу на інституцію, у якій навчаються масові контингенти студентів[3]. Організація навчального процесу для мас студентів, а також виконання суспільно орієнтованої діяльності зумовлюють збільшення частки адміністрування в структурі університету.

Перетворення університету на комерційну організацію з надання освітніх послуг задає сприйняття студентами себе як споживачів, що об'єктивно розмиває відчуття їхньої належності до університетської спільноти. Відтак виникає потреба в якісно нових важелях впливу на них. У пригоді стають традиційні ети-

---

[1] *Пелікан Я.* Ідея Університету. К., 2009. С. 228.

[2] Бухарестская декларация по этическим ценностям и принципам высшего образования в Европейском регионе (2004). Бухарест, 2004 URL : https://new.iqaa.kz/images/doc/Bologna/Бухарестская%20декларация%20(2004).pdf

[3] Там же.

чні кодекси університету, у яких на сучасному етапі фіксуються цінності, що мають узалежнити навчання і дослідження в умовах недієвості модерної системи координат. У кодексах прописують принципи *академічної свободи* – самостійності, незалежності членів університетської спільноти у здобуванні і поширюванні знань та інформації, проведенні наукових досліджень і застосуванні їх результатів; *академічної доброчесності*, яка визначається в термінах чесності, справедливості, поваги, відповідальності, тобто дотримання етичних принципів та визначених законом правил у навчанні, викладанні, у науковій (творчій) діяльності для утвердження довіри до результатів навчання та/або наукових (творчих) досягнень[1]. Дієвість цих принципів забезпечується етичними комісіями /комітетами, покликаними розглядати порушення членами університетської спільноти етичних принципів і норм діяльності університету. Також в університеті широко обговорюється запровадження практики сигналізаторства – інформування про негідну поведінку члена університетської спільноти, "повідомлення відповідній особі про негідні дії інших осіб"[2].

Таким чином, сучасний університет досконалості як симулякр ідеї університету може бути представлено як інституцію в руїнах, а може – як новий етап нелінійного розвитку освітнього закладу в західній культурі, у якому забезпечуються його автономія в організації, освітній і науковий процес як зміст його діяльності, а місія коригується відповідно до запитів доби.

Запитання для самоконтролю:

1. Що таке університет як культурна практика?
2. У чому полягає основна відмінність середньовічних навчальних закладів в європейському та арабо-мусульманському культурному регіонах?

[1] Етичний кодекс університетської спільноти : ухвалений на Конференції трудового колективу Київського національного університету імені Тараса Шевченка, протокол № 2 від 27.12.2017 р. С. 2–3.
[2] *Де Джордж Р.* Деловая этика : в 2 т. СПб., 2001. Т. 1. С. 409.

3. Чим відрізнялися моделі Болонського і Паризького університетів?

4. Чим відрізняється новаторський підхід Платонівської академії?

5. З чим пов'язана регіональна специфіка університетів в Ранньому Модерні?

6. Які новаторські форми організації навчального процесу були запроваджені в Берлінському університеті В. фон Гумбольдтом?

7. Які нові підходи до організації з'явилися в університеті досконалості?

Список рекомендованої літератури:

1. Академічна чесність як основа сталого розвитку університету / за заг. ред. Т. В. Фінікова, А. Є. Артюхова. – К. : Таксон, 2016. – 234 с.

2. *Ле Гофф Ж.* Интеллектуалы в Средние века / Ж. Ле Гофф. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 2003. – 160 с.

3. *Поляков Н. В., Савчук В. С.* Классический университет: от идей античности к идеям Болонского процесса / Н. В. Поляков, В. С. Савчук. – Днепропетровск : Изд-во ДНУ, 2007. – 596 с.

4. *Ридингс Б.* Университет в руинах / Б. Ридингс. – М. : Изд. дом Гос. ун-та Высшая школа экономики, 2010. – 304 с.

5. *Рогожа М. М.* Місія університету в західноєвропейській культурі (етичні та соціологічні аспекти) / М. М. Рогожа, С. В. Курбатов // Філософія освіти. Philosophy of Education: науковий журнал. – 2017. – № 2(21). – С. 29–45; 2020. – № 1(26). – С. 113–130. – Частини I і II.

6. *Рогожа М. М.* Сигнализаторство в университетской среде (этический анализ случая) / М. М. Рогожа // Университетская этика: актуальная повестка дня. Ведомости прикладной этики. Вып. 47. – Тюмень : НИИ ПЭ, 2015. – С. 95–109.

7. *Шнедельбах Г.* Университет Гумбольдта / Г. Шнедельбах // Логос. – 2002. – № 5–6(35). – С. 1–14.

8. *Scott J. C.* The Mission of the University: Medieval to Postmodern Transformations / J. C. Scott // The Journal of Higher Education. – 2006. – Vol. 77. – № 1 (January/ February). – P. 1–39.

1.12. Становлення поля урбаністичних студій

Ранні міста виникли в низці регіонів світу і розвивались в наслідок зростання продуктивності сільського господарства та економічних масштабів суспільного виробництва. Найперші протоміста виникли в Месопотамії внаслідок неолітичної революції близько 8 тис. років до н. е. Вважається, що сільське господарство було необхідною умовою для виникнення міст, які акумулювали надлишки виробництва. З появою міст зменшились транспортні витрати на пересування товарів, людей та ідей, об'єднаних в одному місці.

Міста аграрних цивілізацій мали важливі економічні, культурні та релігійні функції і еволюціонували у бік політичних утворень. Такі міста були протодержавними одиницями. Вони забезпечували правителю та навіть частково громаді свободу від участі у сільськогосподарському виробництві.

На початку нашої ери великі столиці отримали вигоду від нових торгових шляхів і зросли ще більше, тоді як міста-держави, або поліси, Середземного та Балтійського морів занепадали з XVI ст., більші столиці Європи отримали вигоду від зростання торгівлі після появи атлантичної торгівлі.

В індустріальну епоху міста швидко ставали центрами концентрації населення та виробництва. Але це спричинило проблеми: міста промислової епохи були сповнені небезпеки для здоров'я. Погана санітарія та інфекційні хвороби були одними з найбільших причин смертності серед міського населення робітничого класу. У XIX ст. покращення санітарії привело до поліпшення стану здоров'я міських жителів.

Процес урбанізації – це переміщення населення із сільських районів у міста, мотивований економічними факторами. Урбанізація може бути зумовлена місцевими та глобальними економічними та соціальними змінами, і зазвичай це – продукт модернізації, що має економічні та екологічні наслідки. Зокрема, урбанізація призводить до зростання вартості життя в місті, особливо нерухомості, що може змусити жителів переїхати в гірші квартали. В екологічному контексті урбанізація спричиняє пов-

ву так званих "островів тепла", де брак рослинності та відкритого ґрунту підвищує міську температуру на 2–10 градусів.

Міське зростання зумовлене коаліцією груп інтересів, котрі отримують вигоду від постійного зростання та розширення. Структура міста – це порядок використання земель, що пояснюється за допомогою різних моделей. У сітковій моделі міст земля поділяється на вулиці, які проходять під прямим кутом одна до одної, утворюючи сітку. Крім цієї, доволі поширеними є модель концентричного кола, галузева модель, багатоядерна модель та модель нерегулярного візерунка.

Таким чином, зростання міст – явище соціальне. Коли міста неконтрольовано розширяються на міські околиці й села та руйнують наявні транспортні і пішоході мережі, вони породжують соціальні конфлікти. Критики міського життя часто зосереджуються на агресивності міського середовища: яскравим прикладом такої критики є теорія розбитих вікон.

Останнім часом у розвинених країнах соціологи спостерігають наявність таких процесів, як субурбанізація, антиурбанізація та джентрифікація, або від'їзд від міст, який може бути зумовлений транспортною інфраструктурою або соціальними факторами, такими як дискримінація за тією чи іншою ознакою. *Субурбанізація* – це зростання територій на околицях великих міст; одна з багатьох причин розширення міст. *Антиурбанізація* – демографічний та соціальний процес, у межах якого люди переселяються з міських районів у сільські. *Джентрифікація* – переїзд більш заможних мешканців до оновлених просторів, що не були раніше привабливими й отримали внаслідок реконструкції новий статус. У результаті поширення цих процесів з'являються новий урбанізм і рух розумного зростання міст. Вони намагаються поліпшити міське життя, підтримуючи його в людиновимірному масштабі. Також актуалізується галузь дослідження міста з метою осмислення та перетворення соціальних процесів усередині нього.

Урбаністичні студії – відносно недавня галузь дослідження, проте міста є одними з найдавніших артефактів цивілізованого життя. Причина полягає в тому, що до промислової революції більшість соціальних мислителів розглядали місто як образ са-

мого суспільства, а не якусь особливу, унікальну форму соціального життя. В античному світі таке ототожнення було в працях Платона, Арістотеля та Августіна. У добу Відродження таке розуміння знайшло відображення у працях Н. Макіавеллі. У XVIII ст. ця концепція тотожності міста і суспільства була обґрунтована в соціальній теорії Ж.-Ж. Руссо.

Як зазначає дослідник Р. Сеннетт, таке ототожнення суспільства та міста трансформувалося під час Промислової революції останніх двох століть, оскільки змінилися й самі міста. Вони стали значно більшими за всі, що були відомі з часів Римської імперії, а їх зростання відбулося не за рахунок збільшення самого населення міста, а в результаті притоку сільських мешканців, які або заохочувались, або – меншою мірою – були змушені до переселення в міста.

Ця людська міграція, складна сама по собі, була поєднана з новим способом виробництва, завдяки якому переживання часу, руху та людських стосунків змінилися. Життя у промислових містах стало принципово новим і породило безліч проблем, розв'язання яких вимагало наукового розуміння, тобто те, що слід пояснити як проблему, те, що неможливо зрозуміти за допомогою кількох попередніх понять чи категорій – це стало завданням, яке поставили перед собою науковці як дослідники міста.

Класичні напрями в дослідженні міста представлені двома науковими школами. Першою була німецька школа з центром у Гейдельберзі та Берліні; її членами були Макс Вебер, Георг Зіммель, а трохи пізніше Освальд Шпенглер. Усі розробки належать до першої чверті двадцятого століття. Друга школа сформувалась у Чиказькому університеті в 1920-х роках, де більшість її членів активно працювали до Другої світової війни. Керівниками Чиказької школи були Роберт Парк, Луїс Вірт та Ернест Берджесс.

Першою сучасною спробою в галузі урбаністичних студій стала робота "Місто" Макса Вебера (1905). Предметом дослідження М. Вебера була історія міста, що стала підставою критики ним сучасної моделі міського життя. Ключ до веберівського поняття міста полягає у слові "космополітичний". Людське поселення називається космополітичним, якщо там існують різно-

манітні стилі життя та різні типи людей. М. Вебер переніс це визначення на природу самого міста – це та соціальна форма, яка допускає найбільший ступінь індивідуальності та унікальності. Місто, за М. Вебером, це набір соціальних структур, що підтримують соціальну індивідуальність та інноваційність, і тому воно є засобом історичних змін[1].

Г. Зіммель, як і М. Вебер, вважав, що місто можна описати в "ідеально-типовій" формі, але елементи цього описання будуть психологічними, а не структурними. Г. Зіммель визначив характеристики сучасного міського життя: знеособленість, безлика бюрократія, раціональні ринкові процеси[2]. Але він вважав, що ці риси були продуктом міського стилю життя, що мав соціально-психологічний характер, тоді як М. Вебер вважав, що вони є наслідком злиття економічних та неекономічних сил, які називаються сучасним капіталізмом.

Робота Освальда Шпенглера "Присмерк Європи"[3] отримала свою назву з переконання філософа, що західна культура на початку XX ст. досягла зрілості. Водночас, на думку О. Шпенглера, цикл урбанізму в розвитку цивілізації можна застосовувати до аналізу інших, не західних культур. Адже в усіх випадках міста певного розміру корумпували б своїх мешканців, надмірно інституалізуючи процеси людського обміну, роблячи їх рутинними та неемоційними. Це також була можливість, яку передбачив Г. Зіммель у розвитку дуже великих міст; але поняття корупції О. Шпенглера було найближчим до характеристики сучасного міста.

Представники першої хвилі Чиказької школи порушували питання про внутрішній характер міста, про те, як різні частини міста функціонували одна щодо одної, про різні види досвіду, який слід мати в тому самому місті в той самий момент часу. Це покоління урбаністів сприймало місто як світ сам по собі і прагнуло визначити, яким воно було у плані відносин усередині, між частинами цього світу. Їхні зусилля, таким чином, були новим відступом від Берлінської школи урбанізму, оскільки на ранніх

---

[1] *Вебер М.* Город. М., 2017.

[2] *Зиммель Г.* Большие города и духовная жизнь. М., 2002. № 3–4. С. 20–48.

[3] *Шпенглер О.* Закат Европы. М., 1993. 632 с.

етапах Чиказької школи не було зроблено жодної спроби зрозуміти місто через його стосунок до соціальних форм, що лежали за його межами.

Лише Роберт Редфілд[1], представник пізнього покоління Чиказької школи, поєднав ідеї німецьких дослідників щодо міста як соціальної форми та ідеї ранніх представників Чиказької школи щодо внутрішньої роботи міста.

Ці теми поділяються на дві великі групи: 1) які неекономічні сили працюють над створенням "культури" міста; 2) які можливості вільного вибору та інновацій у культурі міста. Роберт Редфілд, працюючи спільно з Мілтоном Сінгером, знайшов новий спосіб описати еволюцію міст, яка розв'язала плутанину, що панувала як у німецьких, так і в "попередніх авторів Чиказької школи" щодо природи трансформацій міста.

Починаючи з 1960-х років в історії урбанізму розпочинається так званий "критичний поворот", яскравими представниками якого є Л. Мамфорд, А. Лефевр, М. Фуко, Е. Соджа, С. Сассен та інші. Льюіс Мамфорд у роботі "Місто в історії" ("The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects", 1961), суворо критикуючи розростання міст, стверджує, що структура сучасних міст частково відповідає за багато соціальних проблем, що спостерігаються в західному суспільстві. Містобудування, на думку дослідника, має підкреслити органічні стосунки між людьми та їхніми житловими приміщеннями. Л. Мамфорд пропонує середньовічну модель як приклад "ідеального міста" і стверджує, що сучасний стан є загрозливо близьким до римської ситуації (розлогий мегаполіс), що закінчилася крахом. Якщо сучасне місто буде продовжувати в тому ж ключі, стверджує Л. Мамфорд, то його спіткає така сама доля, що і Рим.

Анрі Лефевр у творі "Право на місто"[2] (1968) як марксистський мислитель досліджував повсякденне життя, сучасні значення та наслідки постійного розширення міського середовища в західному світі протягом XX ст. Концепція права на місто неодноразово згадувалася з моменту публікації однойменної книги

[1] *Redfield R.* The Folk Society. *American Journal of Sociology*. 1947. LII, January. P. 292–308.

[2] *Lefebvre H*. Le droit à la ville. 3e éd. Paris, 2009. 136 p.

А. Лефевра як заклик до дії громадських рухів і низових організацій. Його гасло "своє право на місто" часто використовується для місцевих мобілізацій у всьому світі, що зазвичай закликають до боротьби за соціальну справедливість та гідний доступ до міського життя та протистоять зростаючій міській нерівності (особливо в мегаполісах).

Едвард Соджа розробив теорію третього простору ("Thirdspace", 1996)[1], у якій демонструє міське середовище як логіку просторової організації. "Третій простір" передбачає інший спосіб розуміння та дії у просторі людського життя, чіткий спосіб критичного просторового усвідомлення, який відповідає новому обсягу та значенню міста, що ґрунтується на збалансованій тріалектиці просторовості – історичності – соціальності.

Саскія Сассен досліджує наслідки глобалізації, такі як економічні трансформації, а також як рух робочої сили та капіталу впливає на життя міст. Вона визначила і описала феномен глобального міста. Її книга 1991 р. з такою назвою зробила її дуже цитованим автором концепції глобалізації. На початку 2000-х років С. Сассен зосередилася на проблемах імміграції та глобалізації разом із проєктами "денаціоналізації" та "транснаціоналізму"[2].

У 1990-х роках Чарльз Лендрі ("The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators")[3] засновує концепцію "креативного міста". Згідно з нею основою економічного та соціального розвитку сучасного міста є використання уяви та креативу в державних, приватних і суспільних сферах. Він обґрунтовує необхідність створення банку ідей і потенційних розв'язків будь-якої міської проблеми. За Ч. Лендрі, місто є сполученням твердої та м'якої інфраструктур, і творчі міста розвивають саме свою м'яку інфраструктуру. Творче середовище – це місце, яке містить необхідні вимоги до твердої і м'якої інфраструктур і яке таким чином творить потік ідей та винаходів. Такими середовищами можуть бути локації, будівлі, вулиці району, частини міста чи регіону.

---

[1] *Soja E. W.* Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places. Oxford, 1996.

[2] *Sassen S.* The Global City: New York, London, Tokyo. Princeton, 2013.

[3] *Landry C.* The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators. London, 2000.

Запитання для самоконтролю:

1. Що таке місто?
2. Які основні етапи становлення міста?
3. Які ключові характеристики процесу урбарнізації?
4. Які дві засадничі школи урбаністичних студій? У чому полягає розбіжність між ними?
5. Які ключові тези і автори міських студій другої половини XX століття?
6. У чому полягає основна ідея концепції креативного міста?

Список рекомендованої літератури:

1. *Боброва А.* Що таке урбаністика? Коротка історія і шість визначень [Електронний ресурс] / А. Боброва, І. Вербицький // MistoSite. – 2018, 18 жовтня. – Режим доступу : https://mistosite.org.ua/articles/shcho-take-urbanistyka-korotka-istoriia-i-shist-vyznachen?locale=uk
2. *Зиммель Г.* Большие города и духовная жизнь / Г. Зиммель. – М. : Логос, 2002. – № 3–4. – С. 20–48.
3. *Препотенська М. П.* Homo urbanus: феномен людини мегаполісу: монографія / М. П. Препотенська. – Дніпропетровськ : Вид. Середняк Т. К., 2014. – 420 с.
4. *Lefebvre H*. Le droit à la ville / H. Lefebvre. – 3e éd. – Paris, 2009. – 136 p.
5. *Mumford Lewis*. The City in History: Its Origins, Its Transformations, and its Prospects / Lewis Mumford. – New York : Harcourt, Brace and World, 1961.
6. *Sassen S.* The Global City: New York, London, Tokyo / S. Sassen. – Princeton, 2013.
7. *Sennett Richard*. Classic essays on the culture of cities / Richard Sennett. – New York : Appleton-Century-Crofts, 1969.
8. *Soja E. W.* Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places / E. W. Soja. – Oxford : Basil Blackwell, 1996.

1.13. Культурологічне експертне знання і формування сучасного міського середовища

Соціокультурний простір на сучасному етапі свого розвитку характеризується ситуацією девальвації цінностей, ускладненням і контроверсійністю тих перетворень, які відбуваються в сучасному українському суспільстві.

Динамізація трансформаційних процесів, які відбуваються в сучасному суспільстві і, як результат, формування префігуративної культури, принципово змінюють комунікативну систему обміну досвідом, логіку інформаційної спадкоємності. У результаті – попередній досвід (як власний, особистий, так і попередніх поколінь) перестає бути беззаперечно цінним для наступних акторів – суб'єктів – творців культурного простору міста. Процеси, які відбуваються у сучасному місті, засвідчують наявність глибокого дисбалансу не тільки між інтересами теперішніх і майбутніх поколінь, але й – усередині самих поколінь. Дисбаланс у можливостях містян створювати і споживати якісний культурний продукт – є не менш серйозною загрозою для міста, ніж зміна кліматичних умов, забруднення навколишнього середовища, проблеми мобільності міського населення.

Непродуктивне, інколи – катастрофічно хижацьке використання ресурсів міської культури, збайдужіння до їхньої цінності поряд із ситуацією глобалізації, коли відбувається згладжування культурних відмінностей, розмиваються границі між "своїм" та "чужим", жорстка ідентифікація конкретної людини з єдиним (власним) культурним колом або цілою культурою і, як наслідок, – ускладнення взаєморозуміння і взаємодії соціальних груп: усе це потребує об'єктивного знання шляхів оптимізації використання культурного капіталу міста, його розвитку.

Якщо місто розглядати як складну багатофункціональну відкриту систему з цілою низкою проблем, які постійно осучас-

нюються (оновлюються), то розв'язання цих проблем неможливе без об'єктивної інформації, яка надавала би знання щодо:

- ступеня врахування, під час будь-якого втручання в організацію міського предметно-просторового середовища, "людського фактора";
- того, наскільки ці зміни, відповідаючи на нові потреби й уявлення про комфортне життя нових мешканців міста, кардинально впливають на ціннісну якість цього життя;
- того, наскільки задіяні нові технології "працюють" не тільки на економічну ефективність, на створення сприятливих умов для ведення бізнесу, але й корелюються як гармонійний елемент з інтересами людського розвитку на довгострокову перспективу.

Суспільство потребує відповіді на запитання: по-перше, як виміряти збиток від культурних практик, що залишилися в минулому, від продуктів, які не створені; по-друге, зіставити втрачене з тим, що створено, виміряти глибину падіння моралі, смаків, зокрема смаку до якісних душевних зусиль, особистих "витрат" на якісне культурне виробництво і споживання?

Специфіка культурологічної експертизи саме і полягає у тому, щоб, крім ідентифікації об'єкта, його класифікації, збільшити передбачуваність кінцевих результатів людської активності в різних сферах життєдіяльності. Оцінюються не стільки конкретні явища, процеси, предмет як такий (це є компетенцією, наприклад, мистецтвознавчих наук), але ефекти, що ними породжуються, їхній культурний смисл.

Саме *нарощування культурного (людського) капіталу має бути головним критерієм ефективності всіх без винятку напрямів розвитку сучасного міста*, бо саме цей капітал і є головним джерелом і необхідною умовою цього розвитку.

Результатом культурологічної експертизи має бути врахування символічних витрат (емоційних, психологічних, морально-етичних, естетичних тощо) на виробництво та обіг товарів і послуг у будь-якій сфері вибудовування та існування міського простору.

Урізноманітнення соціокультурних практик спричинило відповідне розмаїття експертної діяльності. *Місто як об'єкт куль-*

турологічного експертного аналізу передбачає комплексність характеру систематизації відповідних знань.

Експерти з питань культури надають свої оцінки і рекомендації, максимально враховуючі всі аспекти функціонування і розвитку міської культури, на основі знань про:

- тенденції постіндустріальної цивілізації;
- специфіку культурного обличчя (міського, регіонального, національного);
- "мову" міського простору;
- візуальні практики організації сприйняття міського середовища;
- його семантику;
- просторову композицію міста, її елементів;
- дизайн-форми;
- проблеми охорони культурної спадщини та культурних цінностей;
- історично-архітектурний контекст міського середовища.

При цьому, хоч якої сфери культурного виробництва та споживання стосуватиметься культурологічна експертиза – від супроводу законодавчої і нормотворчої діяльності у сфері культурної політики, іміджевого супроводу влади до участі в плануванні міського простору, його різноманітних елементів ландшафту, у вирішенні питань будь-якого втручання в організацію міського предметно-просторового середовища, створенні інформаційного, мистецького та інших просторів міста, – центром уваги залишається їхній гуманістичний вектор, максимальне врахування людського фактора.

Функціонування і розвиток міської культури характеризуються формуванням широкого спектра об'єктів та проблем, які можуть (і потребують) бути предметом уваги експертної діяльності в сфері культури.

По-перше, для сучасного міста актуальною залишається проблема співіснування різних культурних просторів, напруженість, навіть конфліктність якого з часом збільшується. Кожний простір характеризується: панівним стилем споживання культури, звичкою до певних видів культурних практик, характерним сприйняттям трансформацій, які відбуваються в місті.

Міські околиці і центральні райони концентрують свою колективну пам'ять. Вона прихована за естетикою повсякденного життя їхніх мешканців, за способами їх самовиявлення, затребуваністю певних образно-символічних форм фіксації культурного досвіду.

Одним із рішень цього конфлікту досвідів для створення продуктивного способу розмивання соціальних і культурних границь, яке є необхідним для взаємодії різних типів культур, сучасні урбаністи (Е. Аміном, Е. Гірш та ін.) вважають трансформаційну роботу з публічними просторами. Саме тут насамперед створюються, на їхню думку, умови для організації нових зв'язків між носіями різних типів культурної активності. Зараз рекреація старих депресивних індустріальних просторів, створення на їхньому місці екологічних парків, освітніх, культурних центрів стає популярним і перспективним способом зустрічі – комунікації людей різного соціального і культурного рівня, яка дозволяє не розглядати незнайомця як ворога, але вступати з ним в контакт, створювати нові зв'язки. Завдяки різноформатності культурних і мистецьких практик, представлених у цих просторах, створюються умови для об'єднання різних за соціальним і культурним рівнем людей, які готові виявляти і сприймати нове, переглядати свої уявлення. Це, у свою чергу, сприяє виникненню нової культури спілкування і взаємодії людей.

По-друге, характерний для сучасного суспільства високий рівень нерівності в різних сферах – від доходів, соціально-економічної та гендерної нерівності до диспропорції у розподілі культурних благ, незважаючи на загальний соціально-економічний прогрес, безпосередньо впливає на якість культурних та соціальних інститутів, на рівень і якість згуртованості міського соціуму. Забезпечення інклюзивного стійкого розвитку міста безпосередньо пов'язано з формуванням такого культурного простору, у якому забезпечення рівності доступу до соціально-економічних благ (освіта, медицина, трудова зайнятість, природні ресурси тощо) співіснувало з розширенням можливостей міського населення безпосередньо

брати участь у формуванні культурних факторів, які визначають їхнє життя, отримувати необхідне досвідне знання для повноцінного життя.

По-третє, сучасні реалії урбаністичного життя пов'язані з активізацією великої кількості різноманітних культурних практик (серед яких панівними залишаються візуальні), які наповнили культурний простір сучасних міст, особливо мегаполісів. Вони створюють специфічну інформаційну систему збереження і трансформації культурно-історичної пам'яті. Міський простір наповнюється новими акторами, новими враженнями, ціннісними уявленнями, "виконавчими технологіями", які репрезентовані у всіх фрагментах (матеріальних і нематеріальних) міського середовища поряд з об'єктами, у яких зафіксовано багатоаспектний минулий досвід, історія його отримання.

У зв'язку з цим буде актуальним з'ясувати:

- наскільки поява і розміщення тих чи інших об'єктів сприяє соціальній інтеграції, інкультурації міських мешканців, підштовхує їх до діалогу і, таким чином, розриває пута ізоляції як міжособистісної, так і соціально-культурної?
- наскільки ці дії забезпечують та інтенсифікують ефективне функціонування людського (тобто культурного) капіталу як продуктивного важеля розвитку міського простору?
- наскільки дії, якими керують тимчасові меркантильні інтереси, далекі від орієнтації на справжнє підвищення якості життя? Чи тут усе ж таки є ініціативи, які розширюють суб'єктність кожного мешканця міста, покращують його можливості культурного вибору?

По-четверте, одна з найважливіших проблем сучасного міста, його культурного простору, у якому місце культурологічного експертного знання є беззаперечним – проблема містобудівництва, екологія його планування, візуальна зокрема. Сучасні матеріали, конструкції, технології поряд з великими, часто – елементарними об'ємами архітектурних форм, неодночасність і некомплексність реалізації архітектурного плану міста (якщо він взагалі наявний), відсутність цілісного архітектурного бачення візуального обличчя міста – це лише частина "айсберга", який створює простір, відчужений від людини.

Усе це (відсутність індивідуалізації цілого житлового комплексу, району, а не окремих будинків, субординації його частин) – не просто технічні моменти розбудови міста. Плани розширення міського простору переважно ігнорують важливість стилеутворювальних факторів сучасної міської культури, які, у свою чергу, не є лише художніми забаганками невеликої творчої частини мешканців. Відсутність гармонійної виразної композиції міста, геометрії форм простору житлових об'ємів зазвичай є супутньою ланкою відсутності містобудівного задуму, у якому був би функціональний поділ території на зони ділової та суспільної активності, відносно спокійного життя, включення в природне середовище разом з організацією сприйняття мешканцями довколишнього середовища (світлових, геометричних та інших контрастів і доповнень).

Подібне освоєння території міста залишає людину в ситуації, коли немає того рівня облаштування її власної території, де вона не обмежувалася б лише квартирою. Розбудова і перебудова міста не повинна порушувати його ідентичність, власну історію, яка втілена в історичних будівлях, природних ландшафтах. У кінцевому підсумку це загрожує знеособленням як самого міста, так і його мешканців, які потрапляють у зону відчуження, де неможливо досягти справжнього благополуччя і особистого процвітання, де немає того знаково-символічного простору, у якому кожний відчуває себе гармонійною частиною соціуму.

По-п'яте, в ідеалі одним із головних завдань міської влади є сприяння збагаченню культурного середовища, розвитку художніх практик та турбота про збереження культурної спадщини. Відповідно, постає проблема визначення пріоритетних вкладень (матеріальних, інформаційних тощо) у ті чи інші естетичні, художні та інші інновації. Але, на жаль, простір сучасного міста переважно формується відповідно до економічної доцільності і правил ринку, який стає все більш агресивним. В умовах постійної міграції населення продукція стандартизується, уніфікується, відбувається демаркація еталонів. Якість культурного продукту і відповідні культурні блага важко виміряти, і тому вона часто залишається поза увагою. Так

само проблематичним є об'єктивне "вимірювання" і зіставлення збитків і отримання нового якісного "капіталу", коли відбуваються зміни культурних практик.

Ця проблема є типовою для багатьох міст, особливо для мегаполісів, де посилюються запити на чітке бачення перспектив, бажання отримати такі ж чіткі сигнали про якість. *Саме експертні фільтри* допомагають захистити цю сферу від малопрофесійних ентузіастів і агентів, які, використовуючи вищезгадану природу і "неявну якість" культурних продуктів, граючі на некомпетентності споживачів, різноманітті їхніх смаків, наповнюють культурний простір товарами низької якості. Небезпека посилюються тим, що, якщо ця тенденція буде продовжуватися, то люди взагалі загублять вміння розрізнювати якість і, як наслідок, потребувати її. *Культурологічна експертиза* і може стати одним з інструментів протидії такому перебігу подій за умови, що вона буде функціонувати як незалежна інстанція, яка повинна бути неупередженою щодо лобіювання тимчасових корисних інтересів певних суб'єктів господарчої, економічної, соціально-політичної, художньої та інших сфер діяльності.

Отже, зростання соціальної мобільності супроводжується проблематизацією процесів самоідентифікації, інкультурації і самопозиціювання людини в нових середовищах і спільнотах. Орієнтирами для впізнавання "свого" та "чужого" слугують предмети, речі, якими люди себе оточують. Система кодів, їхня символічна мова, засвоюючись масами, перетворюються на імітаційні стратегії, які дозволяють створити виграшний образ. Наочність, стереотипність стають більш пріоритетними цінностями, ніж справжнє, яке вимагає зусиль для освоєння. ***Культурологічна експертиза*** *може бути індикатором культурної якості продукту, соціально-економічної та художньої активності, елементом підтримки сфери якісного культурного виробництва і споживання.*

Дієвим механізмом креативізації одноманітного міського середовища стали **сучасні візуальні практики**, вуличне мистецтво зокрема. Монументальні розписи (мурали), різноманіття графіті та медіаформ, світлодіодне мистецтво, зелений стріт-арт, паб-

лік-арт пропонують мешканцям міста нову мову взаємодії. Здійснюючі інтервенцію щодо традиційних звичних візуальних форм комунікації, вони стають не тільки способами творчого самовираження, але організовують і пропонують нові місця для звучання нових своїх та інших "голосів".

Неповторне обличчя міста розкривається лише за наявності цілісного сприйняття організації його простору. Міська архітектура, як окремі будівлі, так і цілі комплекси, в будь-якому випадку (чи то типові безликі забудови, чи креативний, унікальний, "живий" простір) завжди є репрезентантом пам'яті відповідних культур, пам'яті на естетичні взірці. Цінність тієї чи іншої інновації як елементу образної системи формування картини світу може бути набагато більшою, аніж її як окремої одиниці, акту активності. Виявлення такого смислового навантаження можливе завдяки наявності *перспективного бачення у експерта*. Це перспективне бачення передбачає виявлення наявності або відсутності відповідного культурного контексту для певної активності, її вписаності в мовне (знакове-символічне) середовище і перспективність щодо новітніх технологій комунікації з увагою до ступеня збігу інституціональних, групових та особистих цілей.

Питання культурологічного експертного знання полягає в оптимізації використання культурного капіталу міста, зняття обмежень доступу до його ресурсів. Ціннісні наслідки цих дій, проєктів, практик виявляться лише з часом. Тому кінцевим "бенефіціаром" культурологічної експертизи, хоч би чого вона стосувалася, є наступні покоління, їхні інтереси, наявність в них того ступеня людського в людині, які часто не враховуються сучасним ринком, що формує міський простір.

Запитання до самоконтролю:

1. Які питання використання ресурсів сучасної міської культури є проблемними?
2. У чому полягає специфіка культурологічної експертизи?
3. Що становить предмет уваги експертної діяльності в сфері міської культури?

Список рекомендованої літератури:

1. *Бітаєв В. А.* Методичні засади експертного дослідження культурних цінностей / В. А. Бітаєв, В. Д. Шульгіна, С. Ю. Шман : навч.-метод. посіб. – К. : НАКККІМ, 2010. – 128 с.

2. *Індутний В. В.* Оцінка культурних цінностей / В. В. Індутний, Е. В. Чернявська, С. Н. Шкляр. – К. : Аякс Прінт, 2006. – 608 с.

3. *Панченко В. І.* Культурологічна експертиза культурних ресурсів / В. І. Панченко // Українські культурологічні студії. – 2018. – № 1(2). – С. 78–81.

4. *Платонов Б. О.* Основи оціночної діяльності : підручник / Б. О. Платонов. – К. : НАКККіМ, 2013. – 227 с.

5. *Стародубцева Л.* Архітектура постмодернізму. Історія. Теорія. Практика / Л. В. Стародубцева – К. : Спалах, 1998. – 207 с.

6. *Фесенко Г.* Естетика публічного простору міста в контексті філософії суб'єкта творчості [Електронний ресурс] / Г. Г. Фесенко // Актуальні проблеми філософії та соціології. – 2016.– Вип. 10. – С. 157–160. – Режим доступу : http://apfs.onua.edu.ua /index.php/APFS/article/view/394

7. *Landry C.* The creative city: a toolkit for urban innovators / C. Landry. – London : Comedia, 2000. – 302 p.

1.14. Українська культура та регіоналістика

Історія української культури – широке дослідницьке поле, а отже, існують різні варіанти його вивчення. Один із можливих підходів – регіональний, надто що просторові дослідження привертають все більше уваги вчених-гуманітаріїв.

Важливим при цьому є те, що регіоналізм все менше розглядають як загрозу цілісності держави і прояв сепаратизму. Узагальнивши висновки сучасних наукових досліджень, нідерландський дослідник Ерік Сторм зазначає, що "...людина може мати різноманітні ідентичності. Територіальні ідентичності – локальні, регіональні, національні чи субнаціональні – не обов'язково мають конфліктувати між собою; навпаки, люди мають різні

пласти ідентичності, які доповнюють один одного"[1]. Змінюється й ставлення до діяльності місцевих еліт – частіше звертають увагу на їхню активну роль у різних процесах національного будівництва. До того ж усе частіше регіоналізм розглядається як інтегральна частина культурного розвитку і стає символом культурного різноманіття[2].

Ідея саме культурного регіоналізму з'явилася ще в другій половині XIX ст. у Франції. У 1854 р. у Провансі Фредерік Містраль заснував асоціацію літераторів Фелібри, члени якої за головну мету ставили популяризацію провансько літератури і культури. Намагаючись протистояти культурному домінуванню Парижа, вони окреслювали свою діяльність як регіоналізм, відкидаючи такі поняття, як провінціоналізм (адже цей термін асоціювався з неповноцінністю та культурою нижчого рівня), федералізм чи децентралізм (оскільки намагались уникнути будь-яких асоціацій з ідеологією або політичним рухом)[3]. Загалом термін "регіоналізм" набував все більше значень, чому сприяло вивчення цього явища в межах різних дисциплін.

Початки регіоналістики як окремого наукового напряму лежать у дослідженнях, які здійснювали в XIX ст. Тоді регіони в Європі вивчали майже виключно члени різних товариств і асоціацій, які досліджували історичні, археологічні, етнографічні, географічні та інші дані про певний обшир та розкривали його значення для загальнодержавного розвитку[4]. На українських землях у цей час також створювались наукові товариства (у Харкові, Одесі, Києві, Львові), які займались вивченням і описанням спочатку окремих населених пунктів, а потім і регіонів. До того ж в межах історичної науки повставали школи, зорієнтовані на локальні дослідження, як, наприклад, земельно-обласна школа

---

[1] *Storm Eric*. Regionalism in History, 1890–1945: The Cultural Approach. *European History Quarterly*. 2003. Vol. 33, Issue 2. P. 252. URL: https://library.fes.de/libalt/journals/swetsfulltext/17283247.pdf

[2] Ibid.

[3] *Grad Jan*. Współczesny sens regionalizmu. *Sensus Historiae*. 2010. Vol. 1. S. 55.

[4] *Storm Eric*. Regionalism in History, 1890–1945: The Cultural Approach... P. 253.

Володимира Антоновича[1]. Підґрунтям для просторових історико-культурних досліджень XIX ст. стали традиції землеописань, котрі сучасна українська дослідниця Ярослава Верменич називає інформаційною базою історичної регіоналістики. Вона виокремлює в цьому процесі три етапи: стихійно-описовий – від найдавніших часів до XVI ст.; цілеспрямовано-описовий або історико-географічний – XVI–XVIII ст.; економіко-географічний – кінець XVIII–XIX ст.[2].

З кінця XIX ст. регіоналізм у Європі, завдяки діяльності освічених місцевих еліт, переростає в масовий рух, зокрема й культурний – популярними стають фестивалі та святкування, створюються локальні музеї, видається регіональна періодика, стимулюється туризм. При цьому укріплення регіональної ідентичності населення здійснювалося з використанням етнографічних особливостей тієї чи іншої місцевості (фольклору, промислів, народної архітектури)[3]. Краєзнавчий рух розвивався і в Україні. Крім того, саме ця форма регіональних досліджень була можливою й за радянської влади. Коли суспільні науки вже базувались на формаційному підході, просторові дослідження не вітались. Виняток становило саме краєзнавство, головне завдання якого в 1927 р. визначалося як "всебічна допомога радянському будівництву шляхом виявлення та наукового оброблювання даних, що стосуються продуктивних сил округи (району) в широкому розумінні цього поняття; поширення відповідних відомостей про свій край; збудження інтересу до вивчення його"[4]. Хоча навіть діячі краєзнавчого руху в 1930-х роках зазнали репресій, проте після Другої світової війни краєзнавство продовжувало розвиватися.

---

[1] *Ясь О. В.* Наукові напрями, школи, течії, гуртки. *Енциклопедія історії України*. Т. 7: Мі – О / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. К., 2010. С. 214–221.

[2] *Верменич Я. В.* Історична регіоналістика : навч. посіб. К., 2014. С. 81–91.

[3] *Storm Eric*. Regionalism in History, 1890–1945: The Cultural Approach... P. 254–255.

[4] *Голубко В., Качараба С., Середяк А.* Історичне краєзнавство : навч. посіб. Львів, 2005. С. 89. Ч. І.

У першій половині XX ст. у межах географічної науки як самостійний науковий напрям формується культурна географія, засновником якої вважається американський географ Карл Зауер[1]. Основою для його концепції стали ідеї німецького дослідника Альфреда Геттнера про хорологію, його теорія заповнення географічного простору культурою, та представників французької школи географії людини, зокрема Поля Відаля де ла Блаша, Жана Брюна, які культурні феномени розглядали у зв'язку з природними та соціальними явищами, на основі чого й формувався індивідуальний вигляд регіону. Територія цікавила К. Зауера в контексті людського буття. Дослідник "повертав" культуру в ландшафтні дослідження, акцентуючи увагу на "видимих" елементах культури, які можна зафіксувати та інтерпретувати, співвіднести з рівнем розвитку суспільства. На думку вченого, ландшафт стає культурним, якщо він пов'язаний з історичними подіями, повсякденною діяльністю, втілює національні, історичні, естетичні цінності. За предметними проявами культури можна дослідити культурну еволюцію в часі та просторі (розглянувши перетин історичних шарів та культурних ареалів), а культурний ландшафт, як він уважав, стає своєрідною "матрицею ідентичності" та відтворює свідомість мешканців регіону чи держави. Дослідження певної території пропонувалось здійснювати шляхом вивчення географічних символів, пам'ятників, топонімів тощо, які маркували її. У результаті розвиток отримав підхід про районування культури, а не районування території. Культурні райони сприймались прихильникам цієї концепції передусім як територіальні спільноти людей.

До наукового обігу поняття регіоналістика (регіональна наука) ввели представники школи просторового аналізу, зокрема американський економіст та географ Уолтер Айзард, англійські географи Річард Дж. Чорлі та Пітер Хаггетт. Вони в середині XX ст. виокремили регіоналістику з регіональної економіки,

[1] *Sauer Carl O.* The Morphology of Landscape. University of California Publications in Geography. Berkeley, California, 1925. Vol. II. № 2. P. 19–54.

розширивши дослідницьке поле останньої[1]. І хоча на початку основна увага приділялась саме економічним і географічним аспектам регіоналізму, із залученням до аналізу даних про соціально-політичні та екологічні особливості регіонів, у другій половині XX ст. напрям став міждисциплінарним.

Особливо активно займалися дослідженням регіоналізму в межах політичних наук. Сформувався окремий напрям – політична регіоналістика, у межах якої вивчають, по-перше, проблеми регіональної структури держави і суспільства, регіонального розвитку та міжрегіональної взаємодії, взаємодії центру і периферії, специфіку регіонального управління та регіональної політики; а по-друге – політичне середовище на рівні регіонів, динаміку політичних процесів та інститутів у регіоні[2].

Здійснення регіональних досліджень інтенсифікували також у межах історії, демографії, соціології, культурології[3]. При цьому культурний регіоналізм розглядають, з одного боку, як комбінацію культурних характеристик, притаманних тій чи іншій території, які надають їй своєрідності чи унікальності; а з іншого – як уявлення людей про своєрідність чи унікальність тієї чи іншої території і, відповідно, про свою ідентичність.

Вивчаючи регіоналізм саме як культурний феномен, необхідно визначити ключові показники, за якими регіони виділятимуться. Регіоналізацію, тобто поділ території на регіони, можна здійснювати або за окремою ознакою чи компонентом культури, характерним для певної території (у цьому разі виокремлюються компонентні регіони), або за унікальним поєднанням на певній

---

[1] *Мартусенко І. В.* Регіональна економіка : підруч. Тернопіль, 2015. 626 с.

[2] *Марчук В., Голуб'як Н.* Регіоналістика політична. *Новітня політична лексика (неологізми, оказіоналізми та інші новотвори).* Львів, 2015. С. 332–333.

[3] *Малиновський В. Я.* Українська політична регіоналістика в контексті сучасних суспільно-політичних викликів. *Вісник НЮУ імені Ярослава Мудрого. Серія: Філософія, філософія права, політологія, соціологія.* 2017. № 2(33). С. 95–104; *Панченко Т. В.* Політична регіоналістика в системі регіональних і політичних дисциплін: огляд концептуальних підходів. *Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України.* 2009. Вип. 44. С. 47–56.

території різних ознак і компонентів культури (виокремлюються інтегральні, комплексні регіони)[1]. У будь-якому разі регіон являє собою культурну цілісність.

Найголовнішими показниками для виокремлення регіонів у контексті дослідження історії української культури виступають регіональні особливості матеріальної та духовної культури, зокрема різноманітні артефакти, створені людьми, духовні традиції, образи та символи, характерні для певної соціокультурної локальної спільноти. При цьому слід враховувати такі фактори, як заселеність регіонів, структуру їхніх поселень та наявний адміністративно-територіальний устрій. Особливу увагу слід звернути на урбанізаційні процеси на певній території та на співвіднесення сільського та міського населення, а також на специфіку ведення господарства.

Етнічна гомогенність чи гетерогенність регіональної спільноти також є окремим показником, адже в певні історичні періоди кордони культурних регіонів проходили саме по межах розселення тих чи інших етнічних груп. У разі поліетнічності культурного регіону, важливим є вивчення співвіднесення етнічних груп в його межах, дослідження культурного конгломерату, який у результаті взаємодії різних етносів утворився в регіоні. Доповненням до цього виступає мовна система регіону, яка включає також діалектичні особливості і топоніми.

Не менше значення має такий показник, як конфесійна структура спільноти регіону та формування пов'язаних із релігійною сферою соціокультурних норм. Важливо простежити взаємодію релігій чи конфесій у межах регіону, ступінь їх відособленості та особливості функціонування. Необхідно також проаналізувати вплив релігійного фактора на територіальну організацію суспільства, на політичне та економічне життя спільноти.

Культурна самобутність регіону та етнічна, лінгвістична і конфесійна гомогенність чи гетерогенність спільноти часто

[1] *Топчієв О. Г., Мальчикова Д. С., Яворська В. В.* Регіоналістика: географічні основи регіонального розвитку і регіональної політики : навч. посіб. Херсон, 2015. 372 с.

має прояв у регіональній самосвідомості населення, що є наступним показником для виділення культурного регіону. Дослідження територіальної ідентичності здійснюють шляхом опитувань населення, за допомогою обробки статистичних баз даних, аналізу поширення артефактів, що мають символічне значення, святкувань і коммеморативних практик, вивчення топоніміки. Додатково можна залучати також описи територій (як історичні, так і сучасні, наприклад путівники), аналізувати художні тести, у яких ідеться про певну територію, праці етнографів і лінгвістів.

Вивчення регіональної самосвідомості безпосередньо пов'язане з теорією про колективну і культурну пам'ять населення. Засновником досліджень колективної пам'яті вважають Моріса Альбвакса, який, розвиваючи ідеї Анрі Бергсона та Еміля Дюркгейма, підкреслював взаємозв'язок простору, часу і колективної пам'яті[1]. Образи минулого, за М. Альбваксом, створюються під впливом історичної епохи та ідей, які домінували на тому етапі в суспільстві. Упродовж XX ст. учені продовжували досліджувати колективну пам'ять – займались цим, зокрема, представники різних поколінь школи "Аналів", вивчаючи колективну пам'ять і в межах "нової культурної історії"[2]. При цьому, що важливо, і далі доводилась теза про взаємозв'язок пам'яті і простору, як, наприклад, у роботі англійської дослідниці Френсіс Єйтс "Мистецтво пам'яті" (1966)[3]. А досліджуючи культурну пам'ять, Ян Ассман говорить і про культурну ідентичність, яку він виводить з колективної ідентичності та характеризує як рефлексію щодо причетності до тієї чи іншої культури[4].

Досліджуючи розвиток культури на території України, на кожному історичному етапі можна виокремити на основі за-

---

[1] *Halbwachs M.* On Collective Memory. Chicago, 1992. 256 p.

[2] *Васірук І.* Феномен історичної пам'яті: історіографічний аспект. *Україна – Європа – Світ. Міжнародний збірник наукових праць. Серія: Історія, міжнародні відносини.* 2012. Вип. 9. С. 311–316.

[3] *Yates Frances A.* The Art of Memory. London, 2014. 448 p.

[4] *Assmann Ja.* Cultural Memory and Early Civilization: Writing, remembrance, and political imagination. Cambridge, 2011.

пропонованих критеріїв – особливостей матеріальної та духовної культури; заселеності регіону, структури поселень та адміністративно-територіального устрою; етнічної, лінгвістичної і конфесіональної гомогенності чи гетерогенності спільноти; самосвідомості населення – як компонентні, так і комплексні культурні регіони. Аналіз територіального розміщення різних типів культурних регіонів в ретроспективі, їх нашарування та еволюції, даватиме пояснення унікальності культури різних частин сучасної України та водночас демонструватиме формування культурної цілісності України.

Запитання для самоконтролю:

1. Що було основою для виникнення регіоналістики і зокрема історико-культурної регіоналістики як наукового напряму?
2. Які складові має культурний регіоналізм?
3. Які існують підходи до виділення культурних регіонів?
4. За якими індикаторами (показниками) виокремлюють культурні регіони?
5. Яким чином можна досліджувати регіональну ідентичність?

Список рекомендованої літератури:

1. *Верменич Я. В.* Історична регіоналістика : навч. посіб. / Я. В. Верменич ; відп. ред. В. А. Смолій. – К. : Інститут історії України НАН України, 2014. – 412 с.
2. *Верменич Я. В.* Теоретико-методологічні проблеми історичної регіоналістики в Україні / Я. В. Верменич. – К. : Інститут історії України НАН України, 2003. – 516 с.
3. *Горбик В. О.* До питання районування України / В. О. Горбик, П. І. Скрипник // Український історичний журнал – 1995. – № 1. – С. 3–12; № 2. – С. 17–27.
4. *Дем'янчук Г.* Українське краєзнавство: сторінки історії / Г. Дем'янчук, А. Дем'янчук, Б. Дем'янчук. – К. : Просвіта, 2006. – 296 с.
5. Історія української культури : у 5 т., 9 кн. / редкол. : Б. Є. Патон та ін. – К. : Наукова думка, 2001–2013.
6. *Нагорна Л. П.* Регіональна ідентичність: український контекст / Л. П. Нагорна. – К. : ІПіЕНД імені І. Ф. Кураса НАН України, 2008. – 405 с.

7. *Панченко Т. В.* Політична регіоналістика: навч. посіб. / Т. В. Панченко. – Х. : ХНУ, 2011. – 187 с.

8. *Applegate C. A* Europe of Regions: Reflections on the Historiography of Sub-National Places in Modern Times / C. A. Applegate // The American Historical Review. – 1999. – Vol. 104, Issue 4. – P. 1157–1182.

9. *Assman A.* Cultural Memory and Western Civilization: Functions, media, archives / Aleida Assmann. – Cambridge : Cambridge University Press, 2011. – 424 p.

10. *Assmann Jan.* Cultural Memory and Early Civilization: Writing, remembrance, and political imagination / Jan Assmann. – Cambridge : Cambridge University Press, 2011. – 296 p.

11. *Halbwachs M.* On Collective Memory / M. Halbwachs ; Ed., transl., and with an introduction by Lewis A. Coser. – Chicago : The University Of Chicago Press, 1992. – 256 p.

12. Regionalism and Modern Europe: Identity Construction and Movements from 1890 to the Present Day / X. M Núñez Seixas., H. J. Storm (Eds.) – London: Bloomsbury, 2018. – 384 p.

13. *Storm Eric*. Regionalism in History, 1890–1945: The Cultural Approach / Eric Storm // European History Quarterly. – 2003. – Vol. 33. Issue 2. – P. 251–265.

14. *Yates Frances A.* The Art of Memory / Frances Amelia Yates. – London : The Bodley Head, 2014. – 448 p.

Розділ 2
ВІЗУАЛЬНІ ДОСЛІДЖЕННЯ: ТЕОРЕТИЧНІ ПРОЄКЦІЇ

2.1. Основні методологічні підходи візуальних досліджень

Візуальні дослідження – сучасна міждисциплінарна галузь гуманітарного знання, яка динамічно розвивається і спирається на досвід у сфері культурології, етнографії, соціології, історії, феноменології культури, феноменології релігії, соціальної психології, естетики й семіотики. Предметом візуальних досліджень є сукупність візуальних практик у їх різноманітності та підходів до їх вивчення. У поле інтересів потрапляють усі доступні візуальні фіксації та трансляції форми вираження соціокультурних смислів: від базових світоглядних установок до елементарних побутових навичок і навіть автоматичних звичок. Серед теоретиків, які аналізують різні сфери сучасної культури, існує тенденція поєднання візуальних досліджень із кінознавством, психоаналізом, гендерними дослідженнями. Предметом досліджень стають фотографія, кіно, відеоігри, комікси, реклама, інтернет. Візуальні практики, які вивчаються за логікою дедеференціації постсучасної культури, стають предметом вивчення субдисципліни поля візуальних досліджень – візуальної культури. Постає питання про те, що можна зарахувати до візуальної культури. Наприклад, сучасний американський дослідник, професор кафедри медіа, культури та комунікації Нью-Йоркського університету Ніколас Мірзоєфф (Nicholas Mirzoeff) вважає належними до візуальної культури візуальні події, у яких інформація, значення або задоволення відшукуються споживачем у інтерфейсі візуальних технологій. Під візуальними технологіями він розуміє будь-яку форму апаратів, призначених для перегляду або покращення природного бачення, починаючи від живопису до телебачення та інтернету.

Важливим поняттям для сфери візуальних досліджень є поняття *візуальна практика*. П. Бурдьє у роботі "Практичний глузд" дає таке визначення: "практика розгортається у часі і володіє всіма відповідними характеристиками, такими як незворотність, яка руйнується при синхронізації ... Практика цілком іманентна тривалості, а тому йде рука об руку з часом – не тільки тому, що вона розгортається в часі, але й тому, що в самій її стратегії закладено обігравання часу і особливо темпу"[1]. Візуальні практики стають ефектом взаємодії візуального і соціального як поєднання модусу "візуального конструювання соціальності" модусу "соціального конструювання візуальності" (У. Мітчел)[2].

Більшість сучасних дослідників, що працюють у сфері культурології та антропології, вказують на перенесення уваги на проблеми і способи функціонування образу в комунікативному середовищі, так званий "дискурс про образи". Культура як така має комунікативну природу і загалом являє собою, по суті, не що інше, як складну динамічну систему значеннєвих комунікацій. Візуальні дослідження стають однією із галузей, що здатна досліджувати специфічний соціокультурний тренд, характерний для кінця XX – початку XXI ст., який дослідники визначають як "the pictorial turn" – іконічний, *візуальний поворот*. Цей візуальний поворот можна визначити як відхід у засобах комунікації від вербального способу до візуального, відтепер значуща інформація кодується переважно через візуальні (ті, що оптично сприймаються) форми і стійко асоціюється з ними. Простіше кажучи, відтепер інтерес науковців стосується практично всіх візуальних проявів культури, які постають як провідний носій комунікативного начала. Розглянемо це твердження детальніше.

В умовах візуального повороту змінюється статус мистецтва. Мистецтво більше не є привілейованою формою візуальних практик (до яких поряд із мистецтвом ми зараховуємо архітектуру, громадське мистецтво, фотографію, рекламу, кіно), а мис-

---

[1] *Бурдьє П.* Практичний глузд. К., 2003. С. 189.

[2] *Mitchell W. J. T.* Showing Seeing: a Critique of Visual Culture. *Journal of Visual Culture*. 2002. № 1(2). P. 170.

тецтвознавство вже не розглядається як панівний теоретичний дискурс. Сучасні дослідники визначають, що сутність повороту полягає у трансформації самої соціокультурної реальності, причому мається на увазі не лише імагінізація соціальної сфери, що прогресує, зростання ролі зображення у виробництві та трансляції знання, а насамперед те, що образ перестає сприйматися окремо від реальності як її "презентації", але сам починає включатися в реальність, зливатися з нею, "виробляти" її. Значущість проблеми дослідження багатовимірних проявів візуального визначається тим, що візуальність (фотографія, кіно, візуальні медійні образи) в умовах сьогодення є не доповненням до тексту та вербальних форм репрезентації світу, а стає базовим модусом існування сучасної соціальності, культури. Характерна особливість сучасних суспільств полягає і в тому, що візуальні конструкти поступово витісняють позавізуальні-інтелектуальні. Н. Покровський згадує, що книга і власне читання поступаються місцем споживанню візуальних іміджів-образів ("картинки" будь-якого ґатунку, плакат-реклама, телесеріал тощо). При цьому йдеться не про тимчасову флуктуацію ринку культурних продуктів, а про зміну вектора розвитку культури як такої.

Варто згадати про те, що змінюється статус візуального в сучасному світі. Як писав французький соціолог П'єр Бурдьє, сьогодні немає такої культурної людини, яка не знала б, що будь-яка реальність – мотузка, кругляк, жебрак у лахмітті – може стати предметом твору мистецтва. Звісно, ця реальність сприймається в умовах візуальних досліджень не як предмет мистецтва, а як джерело інформації, а отже, і комунікації.

Проте зазначимо, що соціологія мистецтва та візуальні дослідження мають і дещо спільне, насамперед те, що розгляд візуального об'єкта в площині соціальних можливостей допомагає зробити інтелігібельним. У цьому сенсі варто згадати П'єра Бурдьє, який у своїй роботі "Історичний генезис чистого мистецтва" ставить запитання: "Завдяки чому витвір мистецтва є витвором мистецтва, а не об'єктом світу або простим інструментом? Що робить художника саме художником, а не ремісником або аматором малювання? Завдяки чому виставлений у музеї пісуар або

сушарка для пляшок стає художнім об'єктом?"[1]. Він переконаний, що за допомогою історичного та соціального аналізу ми можемо раціонально пояснювати "видимість універсальності досвіду витвору мистецтва".

Становлення примату візуальних досліджень здатне порушити той традиційний підхід до вивчення мистецьких практик, який не враховував безліч осіб, причетних до створення мистецтва, та закріплював цю відсутність або цю невидимість у вигляді природного як норми художньої творчості (проти традиційного підходу виступають феміністські теоретики Лінда Нохлін, Грізельда Поллок).

Соціальність мистецтва визначається тоді такими факторами: 1) мистецтво відсилає нас до різних аспектів культурного виробництва, від яких воно залежне (технологічні передумови, естетичні коди і жанри, реклама, освіта глядача тощо); 2) роль соціальних інститутів виявляється як у навчанні митців, так і у системі їх покровительства, фінансування, ролі агентів та видавців; 3) система посередництва також є важливим фактором – наприклад, художня критика, масмедіа або дилери (виставкові зали, галереї, музеї, журнали). Отже, підхід, який відкривається в межах візуальних досліджень, надає більше можливостей, адже відтепер усі візуальні практики прирівнюються до мистецтва, або, точніше, мистецтво постає на одному рівні з іншими видами креативної діяльності.

Розуміння візуального безпосередньо пов'язане з баченням. М. Мерло-Понті вважав, що бачити – це не поміщати світ перед собою, але опинятися поза самим собою, збігатися з навколишнім світом. "Існує бачення – предмет моєї рефлексії, і я не можу мислити його інакше, як модус мислення, інспекцію розуму, судження, читання законів. І існує бачення, що володіє місцем, яке лише вважається мисленням, мисленням за назвою. Це бачення злите з тілом, що бачить, його ідею можна отримати, лише здійснюючи його на ділі, і воно вводить між простором

[1] *Bourdieu P.* The Historical Genesis of a Pure Aesthetic. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1987. Vol. 46. P. 202.

і мисленням автономний порядок, утворений нерозчленованою сумішшю душі та тіла"[1].

Отже, сприйняття різноманітних форм і практик візуальних презентацій виступає як комунікація. Зокрема, на думку У. Еко, всі явища культури – суть системи знаків і що, відповідно, культура – це переважно комунікація. У. Еко виокремлює такі феномени візуальної комунікації, як живопис, скульптура, малюнок, візуальна сигналізація, кіно чи фотографія. Проте семіологія візуальної комунікації, на його думку, могла б послужити трампліном для дослідження таких культурних сфер, як архітектура і дизайн, у яких "візуальні повідомлення одночасно є предметами користування"[2]. "Іконічні знаки не "володіють властивостями об'єкта, який вони представляють", але радше відтворюють деякі загальні умови сприйняття на базі звичайних кодів сприйняття, відкидаючи одні стимули і відбираючи інші, ті, що здатні сформувати якусь структуру сприйняття, яка мала б – завдяки сформованому дослідним шляхом кодом те саме "значення", що і об'єкт іконічного зображення"[3]. Причому для У. Еко вихідним поняттям комунікації є не знання коду, а його відсутність.

Візуальні дослідження є інтегративними, на їх основі формуються фундаментальні моделі діагностики актуальних соціокультурних трансформацій. Можна констатувати чергову зміну панівного типу фіксації та передавання інформації (точніше, трансляції культурно значущих смислів): вербальний і текстуальний (письмовий) типи поступаються місцем візуальному. Відтепер показати за нинішнього розвитку технічних засобів виявляється набагато простіше, ніж розповісти.

Слово починає поступатися місцем наочному образу, візуальні форми комунікації як дещо оптичні дані не потребують складних систем декодування, різко скорочуючи процес між повідомленням та його сприйняттям. Новітність підходу до візуального полягає насамперед у тому, що візуальний образ

---

[1] *Мерло-Понти М.* Око и дух. М., 1992. С. 35.

[2] *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семіологію. СПб., 1998. С. 121.

[3] Там же.

у сучасній культурі постає як самодостатній і саморепрезентативний. Відтепер візуальне перестає бути зображенням чогось. Фактично можна спостерігати остаточну загибель теорії візуального, що має міметичний характер. Візуальне стало самодостатнім, яке відсилає тільки до самого себе, а не до якоїсь надвізуальної реальності, яку мало б позначати. Не тільки вся реальність може бути зображена, але і немає ніякої іншої реальності, крім зображеної. Починає зникати питання про правильність, достовірність, істинність зображення, яке відтепер оцінюється не за точністю відтворення реальності, а за ефективністю впливу на того, хто його сприймає. Відома американська письменниця Сьюзен Зонтаг визначала, що суспільство стає сучасним тоді, коли його однією із головних дій стає вироблення та споживання образів.

Процес розвитку культури людства можна розділити на кілька етапів, для кожного з яких існував провідний принцип, що ставав основою у сфері комунікації – передаванні інформації. Польський дослідник П. Штомпка називає ці історичні доби *оральною, вербальною та візуальною*. Спілкування першого періоду визначається домінуванням усних повідомлень за рахунок розмови, що відбувається у безпосередній просторовій близькості обличчям до обличчя. На другому етапі розвитку із появою писемності виникає можливість фіксувати досвід і транслювати його великій кількості осіб, що знімає необхідність для суб'єктів комунікації бути в безпосередній та просторовій близькості. Як зазначає П. Штомпка, "долається обмеження за часом, з'являється можливість передавати досвід, спостереження, інформацію наступним поколінням. У епосі листів переломним є винахід книгодрукування, коли текст уже може бути розмножений і доставлений необмеженій кількості одержувачів. Лист і друк – надзвичайно важливі фактори виникнення сучасного суспільства, а особливо тієї його характеристики, яка визначається як масовість культури"[1]. В останню епоху – візуальну – надзвичайно важливим стає образ, що є носієм знань, емоційного

[1] *Штомпка П.* Визуальная социология. Фотография как метод исследования : учебник. М., 2007. С. 6.

забарвлення, впливає не лише на свідоме, але й підсвідоме начало. Сприйняття візуальних образів можливе як поступово, так і цілісно. Останній візуальний період можна також розділити за найбільш значними винаходами, які, у свою чергу, змінювали характер комунікативного процесу. Першим переломним моментом стало винайдення фотографічного негативу (а не власне принципу фотографування), що дозволило розмножувати образ у багатьох примірниках і збільшувати його. Другий етап – винайдення копіювального апарата, що дозволив спростити процес розмноження інформації. Третім поворотним моментом стало винайдення електронного копіювання й перенесення зображення (телебачення, комп'ютер, інтернет). Процес поширення образів утрачає будь-які обмеження, пов'язані з часом чи простором.

У сфері теоретичного обґрунтування можна також відстежувати різні концепції щодо розуміння специфіки візуального образу. Існують три основні теоретичні позиції:

1) образ – це "відображення" реальності або "вказівка" на реальність (знак); сам образ не є реальністю, а тільки "посередник" між реальною людиною і реальним світом. Із цієї позиції головна характеристика образу визначається як медіальність. Цей підхід характерний для класичного європейського раціоналізму: від Арістотеля до позитивістів;

2) образ – це вся реальність, яка повністю вичерпується візуальністю. Образ утрачає свою знакову функцію і стає самодостатнім, при цьому нічого "Іншого" немає, реальне ототожнюється із зображеним. Головна характеристика образу – іманентність. Цей підхід характерний для постструктуралізму та постмодернізму;

3) образ – це непереборний аспект реальності, що включає і не-образні (не-візуальні) характеристики. Таке розуміння образу припускає, що людська реальність включає в себе і власні презентації. У цьому підході презентація реальності (перша позиція) і реальність презентації (друга позиція) перестають суперечити одна одній у межах третьої позиції, що виступає як *інтегральна*.

П. Штомпка виокремлює певні критерії, якими наділені візуальні образи. По-перше, він наголошує на техніці створення.

Незважаючи на те, що до візуальних практик можна зарахувати абсолютно різнорівневі категорії, такі як живопис і графіка, скульптура, кіно, класична фотографія, електронний або цифровий образ, сценографія та спектакль, проте всіх їх може поєднати можливість багаторазового репродукування.

Другим типологічним критерієм для нього постає локалізація образу, місце його презентації, яким є медіапростір (телебачення, газета, інтернет), хоча ними й не обмежується місце проведення. "Часто – це відкритий публічний простір: вулиця, міська площа, міський парк, автострада або шосе. Іноді, щоправда, простір ще більш публічний, але вже більш ексклюзивний: музей, галерея, виставка, церква, естрада, сцена, кінотеатр, бюро, інтер'єр фабрики. Також приватний простір: квартира, дім, сад"[1]. Проте сутність цього процесу локалізації полягає насамперед у тому, що кожна локація зумовлює специфіку сприйняття предмета, який, перебуваючи у різних просторах, матиме різне значення (картина, що міститься у музеї, на вулиці чи затісному приміщенні на горищі).

Третій критерій зумовлений тим функціональним навантаженням, який виконує образ (естетична, інформаційна, комерційна, рекламна тощо), причому функції можуть поєднуватись.

Значна кількість візуальних досліджень приводить до формування у XX ст. такого напряму, як *візуальна антропологія*, що виступає як підрозділ соціальної антропології. Хоча деякі теоретики переконані, що предметом дослідження візуальної антропології є виключно етнографічне кіно та фотографія, проте, коло інтересів візуальної антропології включає також інші візуальні форми: танець, нові медіа, скульптура, різьблення, картина, фотографії, прикраси, одяг тощо. Незважаючи на глибоку й очевидну культурну вкоріненість візуальності, візуальна антропологія досі залишається концептуально не оформленою і розвивається дещо стихійно. Відсутність єдиної системи призводить до наявності ізольованих дослідницьких програм, що охоплюють естетику, культурологію, мистецтвознавство, соціологію, семіотику, історію.

---

[1] *Штомпка П.* Визуальная социология. Фотография как метод исследования : учебник. М., 2007. С. 8–9.

Джей Рубі, відомий американський теоретик візуальних досліджень, переконаний, що візуальна антропологія спирається на ідею про те, що культура проявляється через видимі символи, які містяться в жестах, церемоніях, ритуалах і артефактах, вони можуть бути розглянуті як у штучному, так і природному середовищі. Отже, дослідження всіх аспектів візуальної культури можливе за наявності аудіовізуальних технологій, які допоможуть її аналізу та інтерпретації. "Культуру можна розуміти як те, що виявляє себе у сценаріях із сюжетами, до яких залучені актори зі своїми репліками, костюмами, декораціями й оточенням. Культурне Я усіх людей – це сума сценаріїв, у яких люди беруть участь. Якщо культура – це те, що можна побачити, то і дослідник може, використовуючи аудіовізуальну технологію, записувати її як вихідні дані, доступні для аналізу та репрезентації"[1]. Отже, візуальна антропологія охоплює всі аспекти культури, на думку Дж. Рубі, які є видимими: від невербальної комунікації, будівельних споруд, ритуалів і церемоніалів, танцю, а також творів матеріальної культури. Проте, хоча деякі візуальні антропологи справді працюють у всіх цих сферах, відчувається нестача єдиної теорії, загальновизнаної всіма дослідниками – бракує антропології візуальної або образотворчої комунікації. Насамперед Дж. Рубі вказує, що у візуальній антропології домінує інтерес до образотворчих медіа (*pictorial media*) як засобів повідомлення антропологічного знання, тобто передусім до етнографічних фільмів і фотографій, і лише потім порушується питання про вивчення образотворчих маніфестацій культури (*pictorial manifestations of culture*).

С. Аванесов у своїх дослідженнях указує, що інституційне оформлення візуальної антропології почалося безпосередньо із практики. Узагальнення досвіду практичного використання візуальних засобів мотивує розробку й деталізацію методології виявлення, збору та інтерпретації зафіксованих візуальних даних. Візуальна антропологія активно формується як інтегральна дослідна дисципліна, у центрі уваги якої виявляються

[1] *Ruby Jay*. The Teaching of Visual Anthropology. Firenze, 1989. P. 9.

візуальні акти – людські дії або пов'язані сукупності дій (як одночасних, так і послідовних), що мають стосунок до візуального образу, тобто являють собою активність, спрямовану на виробництво, трансляцію і використання візуального образу. Гранична активізація візуального сектору культури зумовлює актуальність візуально-антропологічних досліджень і робить візуальну антропологію одним із найдинамічніших напрямів сучасного гуманітарного знання.

Запитання для самоконтролю:

1. Які сучасні напрями візуальних досліджень можна виокремити?
2. Які етапи розвитку форм комунікації людства відрізняє П. Штомпка?
3. Якими є спільні риси соціології мистецтва та візуальних досліджень?
4. Які різні концепції щодо розуміння специфіки візуального образу виокремлює С. Аванесов?

Список рекомендованої літератури:

1. *Бурдьє П.* Практичний глузд / П. Бурдьє. – К. : Український Центр духовної культури, 2003.
2. *Мерло-Понти М.* Око и дух / М. Мерло-Понти ; пер. с фр., предисл. и коммент. А. В. Густыря. – М., 1992.
3. *Штомпка П.* Визуальная социология. Фотография как метод исследования : учебник / П. Штомпка ; пер. с польск. Н. В. Морозовой ; авт. вступ. ст. Н. Е. Покровский. – М., 2007. – С. 6.
4. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семіологію / У. Эко. – СПб. :ТОО ТК "Петрополис", 1998.
5. *Bourdieu P.* The Historical Genesis of a Pure Aesthetic / P. Bourdieu // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. – 1987. – Vol. 46.
6. *Mitchell W. J. T.* Showing Seeing : a Critique of Visual Culture / W. J. T. Mitchell // Journal of Visual Culture. – 2002. – № 1(2).
7. *Ruby Jay.* The Teaching of Visual Anthropology / Jay Ruby. – Firenze, 1989.

2.2. ВІЗУАЛЬНА АНТРОПОЛОГІЯ У КОНТЕКСТІ ВІЗУАЛЬНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Візуальну антропологію часто визначають як науку про принципи та засоби відеофіксації у сфері культурних досліджень взагалі та культурної антропології зокрема. Такий вихідний акцент на інструментальній функції одразу підкреслює її службову роль та визначає відповідне місце цієї субдисципліни в ієрархії гуманітарного знання взагалі та у співвідношенні з антропологією зокрема. Наскільки правомірне таке розуміння, може прояснити вивчення історії становлення візуальної антропології та аналіз класифікацій етапів розвитку й базових елементів.

Розвиток технічних медіа не міг не вплинути на способи збирання та зберігання емпіричного матеріалу. Ще на початку виникнення синематографічного апарату виникає дослідницький інтерес науковців до його специфіки та переваг фіксації інформації. Уже через три роки після демонстрації можливостей камери в 1892 р. братами Люм'єр, як засвідчує сучасна дослідниця візуальної антропології Мікаела Шаубле[1], британський біолог та антрополог Альфред Гаддон (Alfred Cort Haddon), який керував дослідницькою експедицією кембриджського університету на півночі Австралії, створює за її допомогою перші етнографічні кадри (репрезентація обрядового танку в ритуальній масці з елементами вогневих ефектів). Оприлюднення відзнятих матеріалів відбулося невдовзі та викликало значний інтерес у британської аудиторії. Сучасні дослідники свідчать про гарний стан перших етнографічних плівок, але доступ непосвячених до репрезентації священних обрядів є і зараз обмеженим.

Виникнення нових технологій вплинуло на розвиток етнографічного знання загалом. Британська дослідниця Елізабет Едвардс (Elizabeth Edwards) пов'язує становлення самого поля культурної антропології з "формуванням нових інструментів

[1] *Schäuble M.* Visual Anthropology. *The International Encyclopedia of Anthropology*. Hoboken, 2018. URL: https://www.anthro.unibe.ch/e40416/e96353/e96354/files735749/Visualanthropology2018_ger.pdf

"ока етнографа"[1]. Сам термін було запозичено у французького дослідника Мішеля Леріса (Michel Leiris), а потім він набув різноманітних конотацій, наприклад, "занепокоєного ока"[2]. Оскільки новий стиль гуманітарної науки на початку XX ст. шукав не лише теоретичний спосіб концептуалізації, але новітній спосіб отримання емпіричного матеріалу, то виникає значний дослідницький інтерес саме до можливостей оптичних медіа з цього ракурсу. Отже, разом з формуванням поля культурної антропології формувалося уявлення про значення оптичних медіа як джерела нового емпіричного матеріалу. Логіка його організації та специфіка функціонування надалі стане підставою самоусвідомлення поля візуальної антропології.

На цьому етапі не було розуміння специфіки організації візуального матеріалу (це можливе лише після значного досвіду його накопичення та впорядкування). Сам термін "візуальна антропологія" починає широко вживатися в сімдесятих роках XX ст. До того існує лише уявлення про практику етнографічних фільмів.

Надалі відомі британські антропологи (Альфред Гаддон, Волтер Спенсер, і пізніше Броніслав Маліновський та Маргарет Мід) підкреслювали значення оптичних медіа (які ще на перших етапах становлення, зокрема, не були інструментом фіксації звуку) як засобу насамперед "рятувальної антропології" (*salvage anthropology*), тобто засобу збереження ритуалів, обрядів та костюмів, яким "загрожує вимирання". Зокрема, авторитет у сфері культурної антропології Маргарет Мід у вступі до дуже важливої для оформлення проблемного поля візуальної антропології колективної праці під редакцією Пола Гокінгса (Paul Hockings) "Принципи візуальної антропології", зазначає, що рятувальна та зберігальна функція є базовою для її становлення[3].

---

[1] *Edwards Elizabeth*. Performing Science: Still Photography and the Torres Strait Expedition. *Cambridge and the Torres Strait: Centenary Essays on the 1898 Anthropological Expedition*. Cambridge, 1998. P. 76.

[2] *Grimshaw Anna*. The Ethnographer's Eye Ways of seeing in anthropology. Cambridge, 2001. P. 32.

[3] *Mead M.* Visual Anthropology in a discipline of Words... URL: http://staff.washington.edu/ellingsn/Mead-Visual.pdf.

У цьому, на її думку, полягає завдання та специфіка здійснення візуальної антропології. Але в такої науки, через скорочення матеріалу попередніх традицій, не було би майбутнього. Отже, загалом на початку виникнення візуальної антропології їй загрожувала не лише інструментальність, але й безперспективність.

Специфіка та переваги оптичних медіа в організації та класифікації наукового матеріалу одразу привернули увагу науковців до поля, але водночас зумовили певну редукцію його змісту. Лише висвітлення поля в більш довгостроковій перспективі дозволяє зрозуміти специфіку його предметної сфери.

Розуміння візуальної антропології як інструментального додатку до культурної антропології відповідало передусім текстоцентричному характеру саморозуміння наукового знання. Сама культурна антропологія як академічна дисципліна була заснована на колоніальному інтересі насамперед британців, а також американців, французів, іспанців, португальців, бельгійців та росіян та інших модерних націй. Більшість дослідників могли займатися етнологією лише у міру того як вони були чиновниками державних адміністрацій або отримували гранти від них.

Російська та американська етнографія позначені специфікою внутрішнього колоніалізму. Тому перші етнографічні дані зібрані агентами колоніальних служб – офіцерами, місіонерами, іншими представниками колоніальної бюрократії, що не могло не позначитися на їх тематиці та емоційному навантаженні, особливо візуалізованих даних. Увагу до природнього оточення, тварин, інтер'єру та екстер'єру домівок та музичних інструментів, зовнішнього вигляду тубільців демонструють експедиційні замальовки регіону Аралу та його тубільців Т. Шевченка (1848–1849 рр.), а також російського художника В. Верещагіна. Етнографічні замальовки були здійснені на засадах практик живопису. Візуальна продукція через відсутність оформлення професійної експертної спільноти накопичувалась разом з геологічними, ботанічними, палеонтологічними та археологічними даними.

Візуалізація наукового матеріалу стала можлива лише завдяки оптичнім медіа. Важливість такого повороту актуалізується завдяки ретроспективі, що здійснюють наукові роботи. У 2011 р. вийшла друком важлива робота Маркуса Бенкса та Джей Рубі

"Історія візуальної антропології"[1], які визначили три етапи ставлення людини до вироблення та аналізу образів, створених технічними оптичними медіа. Їхня логіка класифікації періодів формування поля візуальної антропології є достатньо зрозумілою, але водночас можливі не лише уточнення певних формулювань, але й інтерпретація певних акцентів.

Перший етап (середина XIX-го до середини XX-го століття) характеризувався безсистемним збором передусім фотографій "тіл, зброї, будівництва будинків тощо без узгодженого теоретичного підходу. У цей період зображення розглядаються, на думку дослідників, як самоочевидні документи або мальовниче тло, ілюстрації до тексту, на відміну від "фундаментальної позатілесності ранніх соціальних теорій"[2]. Фіксувалася ретроспективна настанова фотографії, а отже, абсолютизувалася її інтенція неупередженості.

Проте сама тематика етнографічної антропології була достатньо заангажованою. Власне біологічна антропологія намагалася фіксувати відмінності корінного населення інших земель за допомогою антропометричних вимірювань, як і криміналістика. Подібні емпіричні стратегії дослідження використовували фотографічний матеріал для ілюстрації узагальнень "расової теорії", яка багато в чому була покликана виправдати колонізаторські і навіть рабовласницькі інтереси західних держав. Лише з часом виникає інтерес не до тіл, а до артефактів інших культур і вперше через дотичність таких атрибутів тіла, як зачіска, татуювання. Згодом дослідницька увага починає фокусуватися на прикрасах, масках та зброї, а через них на ритуалах, у яких останні задіяні як уламки "чужих світів".

Тематика інтересу до премодерних культур неєвропейських корінних народів колонізованих земель поступово змінюється, як і їх зображальні настанови. Неупередженість, "невинність

[1] *Banks Marcus, Ruby Jay*. Introduction. *Made to Be Seen. Perspectives on History of Visual Anthropology*. Chicago, 2011. P. 13.
[2] *Farnell Brenda*. "Theorizing "the Body" in Visual Culture." *Made to Be Seen. Perspectives on History of Visual Anthropology*. Chicago. 2011. P. 136.

ока"[1] етнографа, що були спочатку загально культурною очевидністю, з часом піддається сумніву. Зокрема, екзотичні мотиви як докази анормальності та дикості були тлом, на якому вибудовувався начебто неупереджений позитивістських дискурс колоніальних досліджень. Надмірна екзотичність та емоційність фотографічних зображень викликали бажання врівноважити їх і повернутися до "неупередженості" наукового дискурсу. Для цього науковці зверталися до таких засобів візуалізації, як таблиці, графіки, діаграми статистичного матеріалу.

Проте також можна додати до цього описання тенденцію демократизації доступу до образів в добу їх масового виробництва. До зазначеного процесу можна віднести не лише засоби їх технічного відтворення, але й збереження та розповсюдження у культурному інституті музею, що також підриває елітарність доступу до зображення. Значення музею як візуальної практики розкривається у роботі Мері Букет (Університет Утрехта) "Музеї. Візуальна антропологія"[2]. У цей період відбувається насичення споживацької потреби в образах, їх виставлення для широких глядацьких аудиторій, приватизація та колекціонування.

Другий етап (1930-ті – 1980-ті роки) фіксує множинність виробництва документальних, зокрема етнографічних фільмів. Масовий випуск останніх дозволяє уникнути наївної настанови "прозорості документалістики" та створити теорію документального описання, що остаточно не долає наративістській підхід до зображення. Проте загалом виникає розуміння недостатності ілюстративного розуміння рухомої картинки. Виникає ефект візуалізації, тобто практика бачення здійснюється не за інтеріоризованими формами габітуса, а відповідно до параметрів технізованих оптичних медіа (швидкість та способи фокусування, сприйняття, пригадування).

Утім, "перспективна настанова" (спроєктованість на розвиток сюжету для цікавості глядача) формувала зневажливе ставлення до наукового значення документального кіно на початку. Зокре-

[1] *Grimshaw Anna*. *The Ethnographer's Eye Ways of seeing in anthropology*. Cambridge, 2001. P. 44.

[2] *Mary Bouquet*. Museums: A Visual Anthropology. London ; New York, 2013.

ма, Ф. Боас висловлював сумніви щодо науковості етнографічних фільмів. Проте з часом стало зрозуміло багатство матеріалу такого оптичного медіа. Зокрема, термін і жанр "документальний фільм" був придуманий діячом канадського кіно Джоном Грірсоном (John Grierson) під час перегляду фільму Роберта Флаерті (Robert Flaherty) "Моана: романтика Золотого віку" (1926), який був знятий на Самоа про канадських шаманів задля фіксації традиційних технік татуювання та полювання. Загалом враження від перегляду етнографічної документалістики запровадило цілу серію зйомок, що лягли в основу навчального курсу "Людина" Національної наукової академії США. Візуальна складова та її емоційне навантаження сприяли поширенню культурного релятивізму в антропологічних дослідженнях.

Зображальна виразність документального кіно, його можливості виразити поетику самого життя вплинули на розвиток художнього фільму, зокрема критику умовності Голлівуду у французькій "новій хвилі" та італійському неореалізмі.

Потужний вплив візуалізованого за допомогою кінозображення матеріалу, видавалось, відображає реальність безпосередньо, а тому може давати науковий матеріал без урахування специфіки самих зображальних засобів кінематографу. Настанова фіксації подій поза свідомим втручанням в "кіно спостереження"[1] (термін Янга Коліна) (Observational Cinema, Young, Colin) зазнала критики. Стала зрозумілою необхідність вивчення "переписування аудиторії в процесі історії етнографічного фільму"[2].

Розширення дослідницьких стратегій візуальної антропології, зокрема застосування технік документального кіно як більш цілісного способу візуальної фіксації культурних практик допомагає подолати не лише текстоцентризм культурної антропології, але також вихідну опозиційність "свого" та "чужого" як екзотичного, що була базовою інтенцією приватних фотографій. Зокрема, із цього вектора розуміння виходить метафоричне опи-

[1] *Young C.* Observational Cinema. *Principles of Visual Anthropology*. The Hague, 1975. P. 99–115.
[2] *Banks Marcus, Ruby Jay*. Introduction... P. 5.

сання М. Леріса (Michel Leiris) ока візуального антрополога як шкіри, як шару, що опосередковує взаємодію між собою та іншим, що може бути опосередкована різними шляхами (зокрема через домінанту бачити чи бути побаченим).

Іншу дослідницьку стратегію візуальної антропології на етапі панування етнографічного кіно розробила на початку п'ятдесятих років американка українського походження Мая Дерен, яка отримала великий грант від фонду Гуггенхайма. Великий обсяг відзнятого матеріалу дозволив їй зрозуміти можливість неупередженої дослідницької настанови не лише невтручання та фіксації подій "кіноспостереження"[1] (термін Янга Коліна), але й для створення певних умов зйомки, наприклад транспортних негараздів. Цей тип етнографічної документалістики отримав назву "експериментального фільму"[2] у візуальній антропології. Ці зрушення поступово трансформувалися в ідею експериментальної лабораторії та реалізувалися в Лабораторії сенсорної етнографії (SEL) при Гарвардському університеті, що працювала із записом не лише зображення, але й звуку. Ці дослідження були зосереджені на фіксації афективних реакцій тварин та людей, а тому активно запроваджують активацію різноманітних стимулів навіть у неживої природи. Тому візуальна антропологія сформувала підвалини візуального дослідження інших наук, зокрема біології та інших.

Проте масовий випуск візуальної продукції спричинив необхідність інституалізації візуальної антропології, не лише у формі регулярних фестивалів етнографічного кіно, але і в таких закладах, як Етнографічний комітет Музею Людини в Парижі (1953 р.) та Центр кінознавства в Гарварді (1958 р.).

Також у цей період візуальна антропологія оформлюється як самостійна наукова та навчальна дисципліна. Завдяки узагальненню досвіду другого етапу свого розвитку, зокрема очевидності значення кінематографу як самостійної галузі культурної

[1] *Young C.* Observational Cinema. *Made to Be Seen. Principles of Visual Anthropology*. The Hague, 1975. P. 99–115.
[2] *Deren Maya*. Cinematography: The Creative Use of Reality. New Haven, 1960. P. 14.

індустрії взагалі та інституалізації етнографічних фільмів як принципово нового джерела цих для культурних досліджень, а також необхідності фахової підготовки для виробників відеопродукції в 1970-х роках відбувається інтелектуальне зрушення та самоусвідомлення поля нової галузі культурних досліджень. Зокрема, в 1975 році видається Чиказьким університетом хрестоматія "Принципи візуальної антропології" за редакцією Пола Хокінгса (Paul Hockings), який заклав підвалини її проблемного поля, зокрема редукцію до завдань та методів етнографічного кіно[1].

Значення кінематографу як виміру візуальної антропології узагальнено в багатьох роботах, зокрема в праці Гордона Грея "Сінема. Візуальна антропологія"[2]. Після кінематографічного досвіду візуальної антропології, виявлення її виробничого та експериментального потенціалу, монополія текстоцентричної парадигми культурних досліджень взагалі та культурної антропології зокрема була остаточно підірвана.

Третій етап, який досі триває, розпочався усередині дев'яностих років. Він фіксує так званий "пікторальний" поворот в антропології загалом та закріплення статусу візуальної антропології як академічної дисципліни. Її міждисциплінарний статус та "партиципативний підхід" виникає на засадах домінування нових (цифрових медіа), які передбачають залучення всіх почуттів в процес виробництва образу. Цифрові медіа повертаються до вихідного балансу чуттєвих орієнтацій та того типу не-диференційованості культурних практик, який був характерним для ритуалу первісних культур. У кінематографії (особливо художній) поетика візуальних образів була ще більш помітною, ніж реабілітація аудіальних практик. Хоча порівняно з виключно візуально-лінійними практиками тексту фільми вже були "розжиженням" (З. Бауман) модерного стилю культури. Третій етап поглиблює цю тенденцію. "Переосмислення візуальної антропології", що почалося з експерименту-

[1] *Mead M.* Visual Anthropology in a discipline of Words... URL: http://staff.washington.edu/ellingsn/Mead-Visual.pdf.

[2] *Gordon G.* Cinema. *Made to Be Seen*. A Visual Anthropology. London ; New York, 2010.

вання в етнографічному кіно[1], потребує формулювання нових методологічних засад.

Цей етап являє собою демократизацію доступу не лише до споживання, але й до виробництва візуальної продукції. Адже якщо перший етап зафіксував представників колоніальної адміністрації як виробників візуальної продукції етнографії, другий – професійних режисерів, що були сформовані в західних школах кінематографії, то на третьому етапі будь-хто може створити візуальну продукцію за логікою де-диференціації виробництва і споживання постмодерну.

Цифрові медіа повертаються до вихідного балансу чуттєвих орієнтацій та того типу не-диференційованості культурних практик, який був характерним для ритуалу первісних культур. Інтерактивність дозволяє фіксувати велику кількість даних, зокрема оцифровувати велику кількість культурної спадщини різних народів.

Важливою складовою для становлення поля візуальної антропології став розвиток самого поля культурних досліджень, зокрема розуміння специфіки культурної практики взагалі та візуальної практики зокрема. Таке розуміння дозволило виявити не лише ретроспективне значення візуальної антропології як "зберігального" типу антропології, тобто як фіксації різноманіття культур, що зникають, але й перспективу її становлення як "етнографії он-лайн культур"[2].

Крім того, опозиція культурної антропології як тематики, а візуальної антропології як способу фіксації інформації долається новим типом та розумінням культурних практик. Візуальна антропологія вивчає недиференційовані типи культур (тобто в яких тенденція до де-диференціації домінує над диференційованістю), якщо використовувати термінологію С. Леша. Саме цим можна пояснити спільність наукового інтересу і до етно-

[1] *Loizos Peter*. First exits from the observational realism: narrative experiments in ethnographic film. Rethinking Visual anthropology. New Haven and London, 1997.

[2] *Snodgrass J.* Ethnography of Online Cultures. *Handbook of Methods in Cultural Anthropology*. New York, 2014. P. 465–497.

графії племінних спільнот і до он-лайн культур, тобто до культурних феноменів, де соціальне не домінує над культурним, де міжсуб'єктивне спілкування обумовлене технічними параметрами комунікації, а, отже, матеріальний та духовний вимір культури також де-диференційовані.

У цьому контексті візуальна антропологія відрізняється від візуальної соціології, яка вивчає візуальні практики складнодиференційованих соціумів з їх орієнтацією на домінанту соціального. Таке розуміння візуальної антропології, як дослідження візуальних практик, передбачає, що зір залишається не-диференційованим (тобто не отримує окремих медіа), а, отже, не має домінанти в структурі чуттєвих орієнтацій.

Ось так парадоксальним чином становлення її поля привело до переосмислення та рефреймінгу візуальних досліджень загалом. Тому вивчення візуальних практик немодерних спільнот у їх співвідношенні з іншими чуттєвими орієнтаціями (слухом, дотиком, смаком та нюхом), що реконструюються не за допомогою оптичних медіа, а іншим чином (наприклад, засобами фольклористики або літературознавства, культурних досліджень загалом) також можна вважати розділом візуальної антропології. Хоча таке вивчення потребує врахування специфіки отримання матеріалу та його специфіки дифракції в тексті.

Сучасні дослідницькі настанови візуальної антропології базуються на засадах некласичного стилю науки, що виходить з неможливості уникнути впливу орієнтацій дослідника в процесі виробництва та споживання образів (в єдності чуттєвих орієнтацій сприйняття). Проте в гуманітарній науці є достатньо аргументованим принцип раціонального історизму (П. Бурдьє). Він виходить з необхідності зберігати інтелектуальну дистанцію радше не до об'єкта дослідження, але й до специфіки функціонування власних настанов сприйняття та розуміння, яких уникнути неможливо, але слід урахувати. Успішність настанови раціональної історичності заснована на розумінні логіки та історичної динаміки чуттєвих орієнтацій та розумових настанов.

Візуальна антропологія загалом як субдисципліна антропології передбачає також подолання редукції її лише до візу-

альної репрезентації засобами технізований оптичних медіа (фотографії та кіно), характерних для сучасної епохи з її модерністськими настановами та способами сигніфікації. А тому вона має виходити з історичності самих візуальних практик ранніх форм культури та розуміння специфіки їхніх зображальних засобів.

Отже, становлення поля візуальної антропології дозволяє виявити послідовність її етапів не як відбиток хронології (тому що певні етапи можна розглядати як перехрещені), але як динаміку базових медіа: статичних зображень (колекцій предметів "екзотичних культур" та фотографій), кіно як рухому картинку, цифрових (де-диференціація не лише статичних і динамічних зображень, але навіть образу і тексту). У контексті цієї класифікації періодів візуальної антропології можна виявити такі елементи її дослідження:

- культурні практики (єдність артефактів, людей та способів їх взаємодії), що фіксуються засобами технізованих оптичних медіа;
- дослідницькі настанови виробників візуальної продукції (зокрема відбір тем, ракурсів, локацій та термінів, режимів та засобів зйомки);
- самі технічні показники оптичних медіа, що виступають матеріальними засадами фіксації візуальних репрезентацій культурних практик. Зокрема, синтез складової кінокамери, яка фіксує звук, приводить до виникнення субдисципліни аудіовізуальної антропології (хоча синхронізація звуку та зображення в портативних камерах стала доступною лише в шістдесятих роках XX століття). Зокрема, це уможливило запис голосу носіїв традиційних культур, а не лише оповідь (переважно письмову) дослідників про них;
- порядок означників візуальної продукції, що являє собою матеріальну фіксацію візуалізованих образів (репрезентація культурної практики засобами технізованих оптичних медіа);
- загальновизнані способи організації та саморозуміння дослідницької спільноти в описанні та осмисленні зображень;
- критерії, процедури та способи описання та осмислення, класифікації та виробництва візуальної продукції;

- способи комунікації між науково-експертною спільнотою та більш широкими колами глядацької аудиторії;
- візуальна комунікація між продуктами візуальної антропології (текстами та фільмами) та глядачами.

Візуальна антропологія як субдисципліна антропології, досліджуючи переважно де-диференційовані культурні практики (домодерні та постмодерні) вказує на "той факт, що візуальне зазвичай є медіатором[1] (С. Дадлі), забезпечуючи доступ до знання невидимого[2] (Б. Фарнелл), а також саме по собі є центром фокусу культури (К. Грассен)"[3] та забезпечує "взаємозв'язок між соціальною дією та культурним відтворенням[4].

Запитання для самоконтролю:

1. Що таке візуальна антропологія?
2. Яке співвідношення між візуальною та культурною антропологією?
3. Чи є візуальна антологія лише "зберігальною" дисципліною?
4. Яке співвідношення між візуальною антропологією та етнографічними фільмами?
5. Які етапи становлення візуальної антропології можна визначити?
6. Які елементи візуальної антропології можна визначити?

Список рекомендованої літератури:

1. *Gordon Gray*. Cinema / Gray Gordon // Made to Be Seen. A Visual Anthropology. – London ; New York : A&C Black, 2010. – 168 p.
2. Made to Be Seen. Perspectives on History of Visual Anthropology / ed. Marcus Banks and Jay Ruby. – Chicago : University of Chicago Press, 2011. – 375 p.

[1] *Dudley Sandra*. Material Visions: Dress and Textiles. *Made to Be Seen*. *Perspectives on History of Visual Anthropology*. Chicago. 2011. P. 15.
[2] *Farnell Brenda*. Theorizing "the Body" in Visual Culture. *Made to Be Seen*. *Perspectives on History of Visual Anthropology.* Chicago. 2011. P. 15.
[3] *Banks Marcus, Ruby Jay*. Introduction... P. 15.
[4] *Dudley Sandra*. Material Visions: Dress and Textiles. *Made to Be Seen*. *Perspectives on History of Visual Anthropology*. Chicago, 2011. P. 70.

3. *Mead M.* Visual Anthropology in a discipline of Words / M. Mead // Principles of Visual Anthropology [Electronic resource] / ed. by Paul Hockings. – The Hague : Mouton, 1975. – P. 3. – Mode of access : http://staff.washington.edu /ellingsn/Mead-Visual.pdf

4. *Ruby Jay*. The Teaching of Visual Anthropology / Jay Ruby. – Firenze, 1989.

5. *Schäuble M.* Visual Anthropology University of Bern [Electronic resource] / M. Schäuble // The International Encyclopedia of Anthropology / Ed. by Hilary Callan. – Hoboken, New Jersey, 2018. – Mode of access : https://www.anthro.unibe.ch/e40416/e96353/e96354/files735749/Visualanthropology 2018_ger.pdf

6. *Young C.* Observational Cinema / C. Young // Principles of Visual Anthropology / ed. by Paul Hockings. – The Hague : Mouton, 1975. – P. 65–80.

2.3. Візуальна культура в контексті візуальних досліджень

Візуальна культура – це предметне поле, засноване на усвідомленні того, що візуальний образ не є стабільним, але змінює своє співвідношення із зовнішньою реальністю в різних історичних формах культури. Актуальність вивчення режимів бачення позначається в гуманітарному дискурсі Постмодерну так званим "пікторальним", або "візуальним поворотом". Це формулювання було пов'язане з ім'ям американського теоретика У. Мітчелла. Авторитетами поля дослідження візуальної культури за останнє десятиліття стали Ф. Кіттлер, Н. Мірзоєфф, І. Рогофф.

Формування візуальної культури як предметної сфери дослідження стало результатом довгих і складних методологічних пошуків та емпіричних примножень. Для деяких критиків візуальна культура залишається просто "історією образів", що містить семіотичні поняття презентації та репрезентації (Н. Брізон, М. Холлі та К. Моксей). Таке визначення створює корпус матеріалу, настільки великого, що жодна людина, чи навіть жоден інститут не в змозі коли-небудь охопити це поле. Для інших теоретиків поява проблемної сфери візуальної культури означає виникнення соціології візуального, що являє собою "соціальну

теорію видимості" (С. Дженкс) або "візуальну соціологію" (П. Штомпка), де фотографія стає методом дослідження. Ці підходи можна звинуватити в тому, що візуальне отримує велику автономію у відриві від інших культурних смислів, які претендують на дотик до реального досвіду. Візуальна орієнтація свідчить про трансформацію самого соціологічного дискурсу в умовах "де-диференціації соціального та культурного"[1] (С. Леш).

Важливим етапом становлення візуальної культури як предметної сфери стало видання програмної збірки, відредагованої та репрезентованої теоретиком цієї сфери, професором нью-йоркського університету Н. Мірзоєффим. Він формулює необхідність обґрунтування візуальної культури як поля міждисциплінарного дослідження, становлення якого визначає зсув культурної парадигми від Модерну до Постмодерну та, відповідно, до змісту питання про завершеність (чи ліквідність) самого модерного проєкту.

Візуальна культура стає формою міждисциплінарного поля дослідження в сенсі, наданому концептом Р. Барта: "Інтердисциплінарність виникає, коли попередня взаємодія дисциплін припиняє працювати"[2]. Тому він підкреслював, щоб здійснити інтердисциплінарну роботу, недостатньо взяти "предмет" (тему) та спрямувати дві чи три науки до неї. Інтердисциплінарне дослідження полягає у створенні нового об'єкта, який не належав до жодної з них. Н. Мірзоєфф наголошує на відмінності методологічних настанов спостереження режимів бачення, візуалізованості та їх розуміння[3]. Розуміння як настанова наукового пізнання, безумовно, становить фундамент міждисциплінарного поля візуальної культури. Як аргументував один із теоретиків комунікативних досліджень Б. МакНейр, ця робота "спричиняє збільшення рівнів невизначеності, ризиків і свавілля, чим було до цього часу"[4].

---

[1] *Леш С.* Соціологія постмодернізму. Львів, 2003. С. 13.

[2] *Barthes R.* Image – music – text. New York, 1977.

[3] *Mirzoeff N.* What is Visual Culture. London ; New York, 1999.

[4] *McNair B.* Striptease Culture : Sex, Media and the Democratization of Desire. London ; New York, 2002.

Оскільки візуальна культура досі є більше ідеєю створення, ніж чітко визначеним наявним полем, є необхідність дати визначення візуальної культури та прояснення її базових концептів.

Таке завдання неможливе поза розумінням того, що спосіб сигніфікації (співвідношення сигніфіканта, сигніфіката та референта) є історично позначеним та має своєрідну оптику. Отже, семіотика візуального як розділ предметної сфери візуальної культури має дві достатньо відмінних історичних форми. Тому наше завдання конкретизується: визначити семіотику візуального в контексті історичної динаміки західної культури, зокрема, прояснити специфіку режимів бачення диференціації та оптику де-диференціації. Додаткову увагу буде також приділено виявленню співвідношення візуальних практик у життєсвіті повсякденності.

Кожна історична форма культури має власну "домінанту орієнтації" у чуттєвому способі сприйняття світу. Німецький теоретик медіа Фр. Кіттлер говорить про те, що людина нічого не знає про власні почуття, поки медіа та технології не нададуть метафори й моделі[1] структури людських здібностей. Якщо сакроцентризм Премодерну був зорієнтований на символ віри, то в центрі уваги постсучасності знов постає наочне, що є не просто відображенням, а репрезентацією дійсності. Сучасна людина може внести корективи як у фотографію власного дому, що знята з орбітального супутника, так і в рентгенівський знімок своїх внутрішніх органів. Постмодерний суб'єкт сам оцінює відповідність важливого моменту, зафіксованого в кадрі, своїм очікуванням про нього. Цифрові технології здатні вдосконалити навіть дивовижне.

Верховність нової образності є очевидною, але не прозорою. Вона потребує пояснення, а також відпрацювання навігації в цій

[1] Його думка близька до лаканівського формулювання про те, що між позицією Ф. Гегеля та З. Фрейда виникає паровий двигун Дж. Уатта. Фр. Кіттлер же каже, що між Фрейдом і самим Лаканом виникає універсальна машина обробки інформації (комп'ютер). *Kittler F.* Optical media. *Berlin lectures 1999*. Polity, 2012.

новій тотальності бачення, в "океанічному світовідчутті" якої релятивізувалися всі демаркаційні лінії. Проте візуальна культура як теоретичне поле є не чітко окресленою мапою, але путівником, що організує, оспівує, спокушає рухом лабіринтами нової візуальної образності. Така собі нитка Аріадни в потоці бачення має існувати принаймні для науковця. Кожна історична форма культури має власну оптику й спосіб сигніфікації, тобто співвідношення між означником, означуваним та референтом. Поле візуальної культури нараховує режими бачення культурної диференціації (світ-як-книга, світ-як-картина, світ-як-текст[1]), а також характеризує своєрідність оптики "де-диференціації" (світ-як-мережа).

Визначення місця візуального повороту в загальному зрушенні методології гуманітарного знання є актуальним завданням сьогодення. Феномен філософського повороту, за Р. Рорті, заснований на таких методологічних настановах: заперечення системності, заперечення відображення, нерефенційна теорія істини. Розмаїття філософських поворотів: коперніканський, антропологічний, лінгвістичний, комунікаційний, практичний, іконічний, візуальний. Візуальний поворот був сформульований кількома вченими, зокрема, Г. Бьомом та У. Мітчелом.

Г. Бьом був учнем Г. Гадамера. Під його керівництвом захистив дисертацію, присвячену онтологічному та епістемологічному виміру образу, де і сформулював концепт "iconic turn". Відокремлюється логіка образу від логосу. Іконічний поворот намагається переосмислити концепт *mimesis*.

У. Мітчел підкреслював роль нелінгвістичних символічних систем. Доводив постлінгвістичні та постепістемологічні домінанти образів. Здійснював аналіз ідеології образів у політичному вимірі.

Загалом візуальна культура залишається дискурсом Заходу про Захід. У такому ракурсі проблеми, як нагадує нам Девід Морлей, "можна помислити сучасність не лише як специфічно або необхідно європейську, а умовно західну", тому що західна культура стала не регіональним варіантом (зокрема, японську

[1] *Mirzoeff N.* What is Visual Culture?... P. 3–13.

культуру Ж. Дерріда називає найбільш постмодерною), а історичним типом сигніфікації та породжує специфічні режими бачення[1]. Хоча в довгому періоді всесвітньої історії євроамериканська модель (що відповідає всесвітньо громадянському плану, якщо використовувати кантівський термін), у якій домінувала модерність, є відносно коротким інтервалом часу, і який на сьогодні постмодерністами описується як закінчений. Візуальна орієнтація виявляється в більшості типів культури, але лише цивілізація Заходу породжує специфічні режими сигніфікації та бачення (картини, тексту).

Аналізуючи історичні типи західної культури, Н. Мірзоєфф протиставляє світ-як-картину світові-як-тексту (інша історична іншоформа візуального). В іншому контексті він згадує про світ-як-книгу, що відповідає оптиці середньовічної культури[2]. Ці всі визначення мають присмак цитування. Образ світу-книги запозичується у В. Беньяміна, М. Фуко, картини-світу в М. Гайдеггера, тексту – у Р. Барта та інших структуралістів.

Отже, історична динаміка візуальної культури має такі модифікації: світ-як-книга відповідає Премодерну (символічність тексту, ієрархія сакроцентризму, начало диференціації сакрального та профанного), світ-як-картина – це ранній Модерн (абсолютизація суб'єкт-об'єктної опозиції, секулярна ієрархія), світ-як-текст – пізньому, плинному Модерну (диференціація як гра означника та означуваного, секулярна децентрованість). Усі зазначені режими бачення відповідають такому вектору культурного розвитку, як диференціація. Оптика на зразок світ-як-патерн відповідає процесу де-диференціації та такому режиму сигніфікації, де поле гри пролягає вже між означником і референтом. Щільність комунікації забезпечує роль означника для кожного референта та референта для кожного означника. Обмін ролей настільки інтенсивний, що зникають усі демаркаційні лінії, здійснюється де-диференціація.

---

[1] *Morley D.* EurAm, Modernity, Reason or Alterity: or Postmodernism, the Highest Stage of Cultural Imperialism? *Critical Dialogues in Cultural Studies.* London, 1996. P. 350.

[2] *Mirzoeff N.* What is Visual Culture...

Що стосується логіки вивчення візуального, то його практики вперше були тематизовані в мистецтвознавчих розробках, які перейшли від завдання бачення мистецтва до "мистецтва бачення". Хоча емпіричний матеріал царини Аполлона є найбільш наочним для аналізу поля візуальної культури (тому що базове завдання мистецтва – відображувати наявне, але художнім способом: вишукувати, що в наявному є справжнім (рос. *настоящим*), збирати розсіяне в єдність, розташовувати в позачасовому, імагінативному просторі, робити презентацію – репрезентантною), проте, суто художньою сферою вона не обмежується. Завданням наступних досліджень має стати вивчення в контексті методології семіотики візуального матеріалу науки, моралі, матеріальних практик. Н. Мірзоєфф підкреслює, що успіх або крах візуальної культури як поля міждисциплінарного дослідження цілком залежать від її здатності мислити транскультурно, орієнтуватися на майбутнє більше, ніж бути дзеркалом заднього виду для традиційного антропологічного підходу до культури[1].

Запитання для самоконтролю:

1. Як визначають комунікації Ю. Габермас, Н. Луман, С. Леш?
2. У чому полягає відмінність іконічного та візуального повороту?
3. Що таке візуальна культура?
4. Що таке міждисциплінарний підхід у дослідженнях?

Список рекомендованої літератури:

1. *Бурдьє П.* Практичний глузд / П. Бурдьє. – К. : Український Центр духовної культури, 2003. – 503 с.
2. *Mieke B.* Visual essentialism and the object of visual culture / B. Mieke // Journal of Visual Culture. – 2003. – Vol. 2 (1). – P. 5–32.
3. *Richard J.* What Is Cultural Studies Anyway? / J. Richard // Social Text. – Winter 1986–1987. – № 16. – P. 38–80.

[1] *Mirzoeff N.* What is Visual Culture?.. P. 12.

4. *Luhmann N.* The Reality of the Mass Media / N. Luhmann. – Wiley, 2000. – 160 p.

5. *Elkins J.* Responses to Mieke Bal's "Visual Essentialism and the Object of Visual Culture: Nine modes of interdisciplinarity for visual studies" / J. Elkins // Journal of Visual Culture. – 2003. – № 2. – P. 232–237.

6. *Bohm G.* Wiederkehr der Bilder // Was ist ein Bild. – Munchen : Wilhelm Fink Verlag, 1994. – S. 13.

7. *Mirzoeff N.* What is Visual Culture / N. Mirzoeff. – London ; NewYork : Routledge, 1999.

8. *Mitchell W. J. T.* The Pictorial Turn / W. J. T. Mitchell // Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation. – Chicago ; London : The University of Chicago Press, 1994.

9. *Moxey K.* Visual Studies and the Iconic Turn [Electronic resource] / K. Moxey // Journal of Visual Culture. – 2008. – Vol. 7(2). – Mode of access : http://vcu.sagepub.com/content /7/2/131.abstract

2.4. Теоретичні засади візуальних практик

Комунікація людини відбувається переважно в межах двох основних каналів: вербального та візуального. Візуальні комунікації – комунікації (передавання інформації) за допомогою візуальної мови (зображень, знаків, образів, типографіки, інфографіки), з одного боку, та візуального сприйняття (органів зору, психології сприйняття), з іншого. Візуальна комунікація об'єднує в собі кольори, письмо, образи, щоб створити повідомлення, які будуть естетично приємні погляду глядача, наповнені зрозумілою і необхідною інформацією тощо.

Важливе місце у візуальних дослідженнях посідає категорія "візуальне мислення". Візуальне сприйняття та візуальне мислення є взаємопов'язаними категоріями. Сприйняття чогось означає приписування йому певного місця в системі: розташування у просторі, ступеня яскравості, величини відстані. Тобто кожен акт сприйняття являє собою візуальне судження. На думку Р. Арнгейма, візуальні судження не є результатом інтелекту-

альної діяльності, оскільки остання виникає тоді, коли процес сприйняття вже закінчився. Візуальні судження – це необхідні й безпосередні інгредієнти самого акту сприйняття.

Кожна візуальна модель динамічна. "Як сутність живого організму не може бути зведена до описання його анатомічної будови, так само і сутність візуального досвіду не може бути виражена в сантиметрах, величині кутів або в довжині світлових хвиль. Ці статичні вимірювання застосовні тільки до окремих "стимулів" сприйняття, які інформують організм про матеріальний світ... Будь-яка лінія, намальована на аркуші паперу, будь-яка найпростіша форма, виліплена зі шматка глини, подібна до каміння, кинутого у ставок. Усе це – порушення спокою, мобілізація простору"[1]. Зір є сприйняттям дії.

Візуальне сприйняття являє собою не механічний засіб реєстрації речей. Світ образів не тільки закарбовується в органах почуттів, які достовірно відображають візуальну інформацію. Швидше, навпаки, ми їх отримуємо, розглядаючи об'єкт, що є активним заняттям. Зоровий процес означає "схоплювання", швидке усвідомлення кількох характерних ознак об'єкта, його візуальну оцінку, відбір істотних рис, зіставлення їх зі слідами пам'яті, їх аналіз та організацію в цілісний візуальний образ.

На думку Р. Аргейма, можна виокремити кілька основних компонентів, які впливають на наше сприйняття зображеного: рівновага, обрис, форма, розвиток, простір, світло, колір, рух, виразність. Саме виразність – вінець усіх перцептивних категорій, кожна з яких сприяє виникненню виразності шляхом зорово сприйманої напруги. Кожна візуальна модель динамічна і здебільшого виразність створюється за рахунок напруги. "Експресія вказує на універсальність моделей сил, отриманих у результаті життєвого досвіду під час сприйняття конкретних образів: розтягування та стиснення, узгодженість і суперечності, підйом й падіння, наближення і віддалення. Коли ці динамічні сили витлумачуються нами як символи, що фор-

[1] *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. М., 1974. С. 28.

мують людську долю, тоді виразність припускає ще більш глибоке значення"[1].

Цивілізація завжди використовувала засоби візуальної комунікації для ідеологічної пропаганди. Однак є й такі, які з давніх часів і до сьогодні не втратили своєї актуальності: це монети, статуї, бюсти, елементи одягу, прапори тощо. Наприклад, ще в античному Римі імператори зображувалися на монетах, що давало можливість вести візуальну пропаганду. До неї у свій час вдавався й Наполеон: з'являлися металеві гроші, медалі з його зображенням, численні статуї, бюсти французького правителя. Візуальні практики виконували не лише функцію ідеологічну, але й релігійну, магічну.

У візуальних дослідженнях умовно можна виокремити два основних напрями. Перший пов'язаний із методологічним ресурсом історії мистецтв для аналізу нових, зокрема й нехудожніх об'єктів. Другий виходить із позахудожнього, побутового практичного візуального досвіду. Перша парадигма візуальних досліджень пов'язана з категорією бачення, коли виникає можливість казати не лише про дух епохи, але й про "погляд епохи" ("period eye" М. Баксандалла). Інша парадигма візуальних досліджень візуальної культури починається у царині, розташованої поза інтересом історії мистецтв, естетики та медіадосліджень: у сфері "нехудожнього, неестетичного, у сфері ненавмисних або безпосередніх візуальних образів і дослідів"[2].

Дж. Елкінс ставить питання про можливість об'єднання всіх досліджень візуального, що могло привести до виокремлення спільних рис, які були б притаманні всім візуальним формам та практикам. "Чому б не перетворити візуальні дослідження в ту дисципліну, яку визначає її ж власна назва: дослідження (із застосуванням повного теоретичного спектра всіх зацікавлених дисциплін) візуального (в усіх його формах, від твору мистецтва найвищої якості до найбільш незначної картинки)? Чому б не працювати в напряму об'єднання безлічі різних видів знання про

[1] *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. М., 1974. С. 368.
[2] Там же.

візуальність у мистецтвах і науках? (Або, якщо висловити цю ж думку у вигляді метафори: чому б не розширити локальні дослідження візуального настільки, щоб вони нарешті почали перетинатися і об'єднуватися?)"[1].

Відстежимо ж теоретичні підходи щодо модифікацій та розвитку візуальних практик. Історичні модифікації та процес становлення візуальних практик теоретики представляють у своїх концепціях по-різному. Наприклад, Андре Базен у статті "Онтологія фотографічного образу" вважає, що основоположним моментом становлення пластичних мистецтв можна вважати практику муміфікування. В основі живопису та скульптури можна було б виявити "комплекс мумії". Єгипетська релігія, яка була спрямована на подолання смерті, ставила посмертне життя у пряму залежність від матеріальної схоронності тіла. Штучно закріплена тілесна видимість істоти ставала можливістю вирвати її з потоку часу, "прикріплення" її до життя. Проте піраміди і лабіринти не були достатньою гарантією проти порушення святості гробниці, тому в саркофаг разом із їжею для померлого клалися глиняні статуетки – щось на зразок запасних мумій на випадок, якщо сама мумія буде знищена. Відповідно витоки скульптури були релігійні, її початкова функція полягала у врятуванні існування шляхом збереження зовнішнього вигляду. На думку А. Базена, паралельний розвиток мистецтва і цивілізації звільнив пластичні мистецтва від їхніх магічних функцій. Поступово їхньою функцією постає створення ідеального світу. "Тепер уже йдеться не про посмертне життя людини, але, в більш загальному плані, про створення ідеального світу, подібного реальному, який володіє автономним існуванням у часі"[2]. Історія пластичних мистецтв постає як історія правдоподібності або історія реалізму. У своїй статті, опублікованій у журналі "Верв", Андре Мальро писав, що кіно – це всього лише найбільш розвинений аспект образотворчого реалізму, принцип

[1] *Элкинс Дж.* Исследуя визуальный мир. Вильнюс, 2010. С. 351.
[2] *Базен А.* Что такое кино? : сб. ст. М., 1972. С. 41.

якого виник в епоху Відродження і знайшов своє найбільш повне вираження в живописі бароко.

Починаючи із XV ст., західний живопис поступово перестає бачити своє найперше завдання у вираженні духовного змісту і переходить до таких форм, у яких вираження духовного змісту поєднується із більш-менш повною імітацією зовнішнього світу. Відтепер живопис розривався між двома прагненнями: власне естетичним (вираження духовних реальностей, коли натура виводиться за її межі за допомогою символізму форми) і психологічним, пов'язаним із прагненням створити "двійника" видимого світу. Ця потреба в ілюзії, що зростає у міру свого задоволення, поступово цілком підпорядкувала собі пластичні мистецтва. "Але оскільки перспектива розв'язала тільки проблему пластичних форм, але не проблему руху, то реалізм отримав своє природне продовження у прагненні драматично висловити мить, у пошуках якогось четвертого психічного виміру, здатного вдихнути життя в болісну нерухомість (непорушність) барочного мистецтва"[1]. Поява фотографії виявляється найважливішою подією в історії пластичних мистецтв. Будучи одночасно звільненням і завершенням, вона допомогла західному живопису подолати нав'язливе прагнення до реалізму і знову знайти свою естетичну автономію. Фотографія дозволяє нам захоплюватися зображенням речей, які самі по собі не привернули б нашого погляду; живопис натомість захоплює нас як чистий предмет, уже не потребуючи, щоб його співвідносили із природою.

Ю. Лотман у своїй роботі "Семіотика кіно та проблеми кіноестетики" звертається до аналізу візуальних практик. На його думку, на основі двох видів знаків виростають два різновиди мистецтв: образотворчі та словесні. Хоча цей поділ, здавалося б, ніяких подальших пояснень не потребує, проте, вивчаючи історію мистецтв, можна зрозуміти, що словесні мистецтва, поезія, а пізніше і художня проза, прагнуть з матеріалу умовних знаків побудувати словесний образ, іконічна природа якого наочно виявляється хоча б у тому, що суто формальні рівні вираження словесного знака: фонетика, граматика, навіть графіка – у поезії

[1] *Базен А.* Что такое кино? : сб. ст. М., 1972. С. 42.

стають змістовними. Із матеріалу умовних знаків поет створює текст, який є знаком образотворчим. Одночасно відбувається і протилежний процес: за допомогою малюнка, який за своєю знаковою природою не створений для того, щоб служити засобом розповіді, людина прагне розповідати. Тяжіння графіки та живопису до оповідання становлять одну із найпарадоксальніших і одночасно постійних тенденцій образотворчих мистецтв. У крайніх випадках знак у живопису може набувати властивої слову конвенціональності щодо вираження і змісту. "Такі алегорії в живописі класицизму. Глядачеві треба знати (знання це він черпає із культурного коду, що міститься поза живописом), що означають маки, змія, яка тримає хвіст у зубах, орел, що сидить на книзі законів, біла туніка і багряний плащ на портреті Катерини II кисті Левицького"[1].

Ю. Лотман указує, що в історії живопису стародавнього Єгипту був жанр настінних розписів, які відтворювали життя фараона. Живопис здійснювався у строго ритуалізованих формах. У разі, якщо фараоном була жінка, малювався, як і завжди, хлопчик, а справжня статева належність об'єкта зображення з'ясовувалася зі словесного підпису. У цьому випадку малюнок, що зображає хлопчика, був виразом, змістом якого була дівчинка, тобто в корені суперечить самій сутності образотворчих знаків. Отже, візуальний текст дивно нагадує побудову стрічки кіно з його поділом оповідання на кадри і, якщо говорити про "німий" кінематограф, поєднання образотворчого оповідання і словесних титрів. Виникають різноманітні форми образотворчої розповіді від наскальних малюнків до живопису бароко. Народний лубок, книжка-картинка, комікс входять як різні за історичною обумовленістю та художньою цінністю моменти цього єдиного руху. Поява кінематографа як мистецтва і явища культури пов'язане з низ кою технічних винаходів і в цьому сенсі невіддільне від епохи кінця XIX–XX ст.

Джеймс Елкінс, сучасний автор, професор Чиказького університету більше цікавиться не становленням візуальних практик

[1] *Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973. С. 6.

чи їхньої еволюції, а їх теоретичного дослідження. Він переконаний, що історія візуальних культурних досліджень розпочинається ще в XV ст. одночасно з виникненням захоплення старожитностями, яке поділяли люди, що цікавилися всім розмаїттям реліктів минулого: одягом, міськими просторами, монетами, медалями, камеями і військовим знаряддям. "У XVII ст. власникам Кабінетів чудес було необхідно підтримувати різноманіття своїх експонатів, вони збирали культурні артефакти, і їхні цілі не були так уже й далекі від цілей того, що пізніше назвали археологією і антропологією. І хоча ці *Wunderkammern* (кабінети чудес) вельми добре вивчені, інтерес сучасних дослідників привертають більшою мірою образи самих колекцій, а також деякі збережені експонати"[1]. Якби історія візуальних культурних досліджень була більш досконалою, то, на думку Дж. Елкінса, вона не залишила б без уваги ту ретельну роботу, яка була зроблена колекціонерами на підставі власних ідей про зібрані ними предмети й артефакти.

Дж. Елкінс згадує у своїй роботі такого автора, як Леопольд фон Ранке, відомого історика XIX ст., який цікавився візуальними аспектами культури (поряд з іншими, переважно літературними та історичними її елементами), проте він постійно підкреслював значення для істориків роботи з архівними документами й точними фактами. Одночасно виникає підхід, прихильниками якого виступають як В. Беньямін, так і Дж. Елкінс, що хибним є уявлення про те, що факти нібито демонструють події такими, якими вони фактично були. Під впливом Л. Ранке історики XIX ст., такі, як Я. Буркхардт, взялися за вивчення всієї сукупності спадку минулих культур. Елкінс пропонує розширити коло авторів, дослідження яких вплинуть на розвиток візуальних досліджень, такими: Л. Ранке і Я. Буркхардт, Маріо Прац, Герман Брох, Вальдемар Деонн, Анрі Франкфор, Еліас Канетті, Жорж Діді-Юберманн тощо.

Отже, хоча візуальні практики існували доволі тривалий час, проте предметом спеціальних досліджень вони постають лише у XX ст. Від доби Відродження мистецтвознавство визначало

[1] *Элкинс Дж*. Исследуя визуальный мир. Вильнюс, 2010. С. 371.

певний кут зору, який обумовлював специфіку підходу до аналізу художніх сфер людства. Більшість сучасних авторів, які займаються візуальними дослідженнями, засвідчують про певну фрагментарність наявних концепцій та потребу в поєднанні наукових досягнень різних сфер – культурології, антропології, естетики, історії для вироблення певної єдиної методологічної системи, яка може бути залучена до аналізу всіх багатоманітних проявів візуальної культури, що зумовлює актуальність подібних розробок.

Запитання для самоконтролю:

1. У чому сутність візуального повороту?
2. Які основні етапи історичної динаміки візуальних практик можна виокремити?
3. Яким є еволюційний процес становлення митця як творця?
4. Чим займається візуальна антропологія?
5. Як визначити поняття "візуальна комунікація", "візуальне сприйняття", "візуальне мислення".

Список рекомендованої літератури:

1. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм ; сокр. пер. с англ. В. Н. Самохина ; общ. ред. и вступ. ст. В. П. Шестакова. – М. : Прогресс, 1974.
2. *Базен А.* Что такое кино? : сб. ст. / А. Базен. – М. : Искусство, 1972.
3. *Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Юрий Лотман. – Таллин, 1973.
4. *Тормахова А. М.* Становлення предметного поля сучасних візуальних досліджень / А. М. Тормахова // Антропологічні виміри філософських досліджень. – Д. : Вид-во ДНУЗТ, 2016. – Вип. 9. – С. 38–46.
5. *Штомпка П.* Визуальная социология. Фотография как метод исследования : учебник / П. Штомпка ; пер. с польск. Н. В. Морозовой ; авт. вступ. ст. Н. Е. Покровского. – М. : Логос, 2007. – 168 с.
6. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семіологію / У. Эко. – ТОО ТК "Петрополис", 1998.

7. *Элкинс Дж.* Исследуя визуальный мир / Дж. Элкинс. – Вильнюс: ЕГУ, 2010. – 534 с.
8. *Mitchell W. J. T.* Showing seeing: a critique of visual culture / W. J. T. Mitchell // Journal of visual culture. – 2002. – Vol. 1. – № 2. – P. 165–181.
9. *Ruby Jay.* The Teaching of Visual Anthropology / Jay Ruby. – Firenze, 1989.

2.5. Візуальна соціологія

Візуальна соціологія є результатом розвитку "класичної соціології" (термін С. Леша), яка була фундована в роботах К. Маркса, М. Вебера та Е. Дюркгейма, а також Г. Зіммеля. Ці фундатори пішли на розрив з реалістичною епістемологією та раціоналістичною етикою, що виходили з універсального характеру законів реальності та пізнавальних процедур, моральних орієнтацій. Відповідно, вони створили "соціологічні епістемологію та етику" (С. Леш), які з'ясовували не "достовірність теоретичних або нормативних тверджень, а їхнє джерело"[1]. Таким класиками соціології, як і представниками герменевтики підозри Ф. Ніцше та З. Фрейда, у поле уваги потрапляє не "природа" чи "реальність взагалі", а "нація", "клас" чи "форми життя". Кожний такий об'єкт вивчення оголошувався володарем власної етики та епістемології, мав специфіку самореферентності або хоча б самовизначення, яку слід ураховувати в процесі наукового пізнання.

У розвитку соціології можна виокремити кілька етапів:

1) Суспільство розглядається як базовий предмет вивчення, який "об'єктивно існує перед очима соціолога" як "соціальний факт" (Е. Дюркгейм). Класично в такому контексті культура як висока культура розглядається як один з вимірів суспільства. Тому соціологія культури" постає одним із розділів соціології взагалі. Представниками такого етапу можна вважати фундаторів класичної соціології.

[1] *Леш С.* Соціологія постмодернізму. Львів, 2003. С. 17.

2) Обґрунтовується, що суспільство – це не лише те, що "перед очима соціолога", але й за "його потилицею", тобто всі уявлення людей, зокрема науковців і навіть соціологів є продуктом суспільства. Тому вивчати суспільство об'єктивно, тобто поза уявленнями як соціальним продуктом стає проблематично. До другого етапу можна зарахувати таких представників соціологічної думки, як Н. Луман, А. Шюц, І. Гофман та інші. Розуміння культури та суспільства як соціального факту розмивається.

3) Релятивізація суспільства як базового предмета соціології досягає певного апогею, що взагалі соціальне оголошується конструктом, а тому зникає воно "перед очима" соціологів, як душа припиняє бути базовим об'єктом вивчення психології. Виникають програми переосмислення класичної соціології та настанова "посилення програм дослідження". У процесі розробки нових підходів концептуалізується де-диференціація соціального та культурного: "культурна соціологія" (Дж. Александар), "соціологія філософій" (Р. Коллінза), "поворот до матеріального" (Б. Латур, Дж. Ло).

Соціологія напрацьовувала методи та методики роботи з емпіричним матеріалом, одним із джерел стає відеопродукція. З останньою працює відповідний розділ соціології.

Отже, "візуальна соціологія"[1], відповідно до визначення американського дослідника П. Штомпки, створює каталог вивчення за логікою класифікації візуальних даних, які розрізняє за контекстами вивчення (сімейний дім, робота, споживання, подорож, хвороба, смерть, освіта, релігія, політика, наука, мистецтво, відпочинок, спорт, війна, катастрофа) та джерелами (особистість, дія, взаємодія, колектив, культура, оточення). Перехрещення цих полів і створює матрицю візуального матеріалу соціології, на його думку. Наприклад, зіставлення контексту смерті та особистості дає могильщика, смерті та дії – поховання, смерті та взаємодії – співчуття, смерті та колективу – траурної ходи. Умовність такої класифікації є похідною від дослідницьких орієнтації самої соціології, що визначає фотографію як "доповнення до інших методів соціології" виокремленням специфіки "соціоло-

[1] *Sztompka P.* Visual Sociology. Krakow, Poland, 2015.

гічної інтерпретації" візуального матеріалу, яка поза зазначеною класифікацією джерел соціальної реальності власне запозичує інструментарій інших гуманітарних наук (семіотичний, структурний, дискурсивний, герменевтичний). Візуальна соціологія П. Штомпки являє собою перехід візуальних досліджень із загальнотеоретичних пояснень візуальних практик Модерного соціуму, здійснених переважно в структуралістських (Р. Барт, М. Фуко, П. Бурдьє) та постмодерністських (Ж. Бодріяр, Ж. Лакан) концепцій, до редукції оптичних медіа як емпіричного ресурсу соціології.

Важливим для розуміння дисциплінарних меж візуальної соціології є соціологічне розуміння культури (під якою переважно розумілася "висока культура"[1]) як однієї зі сфер суспільства. Така позиція представлена роботами Макса Адлера, Карла Маннгайма та Толкотта Парсонса. Уже Леслі Уайт критикував методологічні можливості соціології розрізнити соціальне та культурне. З подальшою кризою формулювання предмета соціології, зокрема попередньо базовим концептом "суспільства" розмежування соціології культури (як сфери застосування методів соціології до сфери культури) та власне культурних досліджень поглиблювалося.

Культурна соціологія та іконічна влада. Зокрема, у цьому ракурсі формується концепція американського дослідника Джеффрі Александера, який визначає предметне поле культурної соціології, яка долає недоліки "слабких програм", зокрема обмеженість питання про "культурну автономію" (яке було базовим для редукції культури до "високої культури", тобто такої, що є одним із вимірів суспільства, а, отже, похідною та малозначущою), та постулює необхідність "сильної програми"[2] досліджень. Зокрема, однією зі стратегій побудови "сильної програми" не лише соціології, але гуманітарних наук загалом є обґрунтування концепту "іконічної влади", яка долає диференційова-

[1] *Alexander J.* Introduction: Understanding the "Relative Autonomy" of Culture. *Culture and Society: Contemporary Debates*. Cambridge, 1990. P. 3.
[2] *Alexander J. C., Smith Ph*. Strong Program in Cultural Sociology. New York : Oxford, 2004. URL: https://ccs.yale.edu/strong-program

ність матеріальності та значення, естетичного та етичного. Для розуміння нового типу матеріальності Дж. Александер посилається на концепти присутності Мартіна Гайдеггера, Ганса Гумбрехта та Йогана Бьома. У постулаті необхідності де-диференційованості етичного та естетичного він виходить з критики матеріалізму К. Маркса, який в абсолютизації протиставлення мінової та споживчої вартості редукував моральний вимір соціального до матеріальної зовнішності предметів товарного обігу (духовні форми виробництва є лише відносно самостійні щодо системи матеріального виробництва, а також опосередковуються логікою обігу мінових вартостей), а також Е. Дюркгейма, який "елементарні, тотемічні форми релігійного життя" виводив з їхньої здатності зображувати глибинну моральність речей. Отже, людина не може бачити матеріальний об'єкт як такий, а лише як знак більш глибинних сутностей (означник визначається означуваним). Концепт іконічної влади, на думку Д. Александера, як вияв "сильної програми" "культурної соціології" дозволяє розуміти його "власний внесок у цю дискусію", який полягав у тому, що якщо існуватиме культурна соціологія матеріальних об'єктів, то естетичний та моральний підходи до матеріальних речей повинні поєднуватися[1]. Естетичне можна розглядати як поверхневу форму, моральну – як глибинний зміст. Поверхня та глибина разом створюють основу для сучасної теорії знакових свідомості. Побудова матеріальної поверхні створює естетичний досвід, який діє на систему орієнтації людини через органи чуття. Характер цього сенсорного досвіду залежить від структури візуального почуття, наприклад, від текстур, кольорів, ліній, кривих"[2]. Таким чином, підстава єдності естетичного та морального створює контекст, у якому здійснюється дедиференціація культурного та соціального, унікального та загального, трансцендентального та емпіричного. Власне, в цьому є здійснення іконічної сили як вияву "трансцендентального емпіри-

[1] Iconic Power. Materiality and Meaning in Social Life / Eds. J. Alexander, D. Bartmanski, B. Giesen. New York, 2011. P. 15–25.
[2] Ibid.

зму" (Ж. Дельоз). Потенціал візуальних досліджень у тому, що вони роблять видимим невидиме через спеціальні процедури візуалізації та прояснення логіки організації самого видимого.

Писемність та друковане слово були способом візуалізації невидимого смислу. У культурній соціології обидва виміри – візуального бачення та бути побаченим – не обмежуються засобами слова. Образи та медіа, засновані на образах, не мають також характеру ілюстративного додатку до тексту, що абсолютизується лише як джерело генерування та акумулювання сенсу. М. Леріс спростовував цю іконофобну настанову текстоцентризму. Отже, дослідження іконічної влади стає способом посилення соціологічних програм у процесі трансформації соціології культури в культурну соціологію.

Запитання для самоконтролю:

1. Що таке соціологія?
2. Чим реалістичною епістемологією та раціоналістичною етикою відрізняються від соціологічної епістемології та етики?
3. Що таке візуальна соціологія?
4. Які базові елементи візуальної соціології виокремлює П. Штомпка?
5. Чим соціологія культури відрізняється від культурної соціології?
6. Що таке іконічна влада?

Список рекомендованої літератури:

1. *Леш С.* Соціологія постмодернізму / С. Леш. – Львів : Кальварія, 2003. – 344 с.
2. *Alexander J. C.* Strong Program in Cultural Sociology [Electronic resource] / J. C. Alexander, Ph. Smith. – New York : Oxford, 2004. – Mode of access : https://ccs.yale.edu /strong-program.
3. *Alexander J.* Introduction: Understanding the "Relative Autonomy" of Culture / J. Alexander and S. Seidman, eds. // Culture and Society: Contemporary Debates. – Cambridge : Cambridge University Press, 1990. – P. 1–27.

4. Iconic Power. Materiality and Meaning in Social Life / J Alexander, D. Bartmanski, B. Giesen (Eds.). – New York : Palgrave Macmillan. 2011. – P. 15–25.
5. *Sztompka P.* Visual Sociology / P. Sztompka. – Krakow, Poland, 2015.

2.6. ВІЗУАЛЬНА ІСТОРІЯ

Візуальний поворот відкрив перед історичною наукою нові перспективи, пов'язані з появою окремого напряму – візуальної історії. Історики все частіше звертаються до візуальних джерел, проте візуальний поворот в історичній науці відбувається повільніше, ніж у соціології та культурології, адже текст (письмові джерела) продовжує відігравати провідну роль в історичному пізнанні. І все ж вплив візуального повороту на історичну науку виявляється у розширенні методологічних підходів, джерельної бази і тематики досліджень.

Візуальні джерела і раніше використовувалися істориками в дослідженнях, проте мали переважно другорядну, допоміжну роль. Лінгвістичний поворот 1970-х років спричинив зміну ставлення до письмових джерел, які почали розглядатися як "лінгвістична реальність", що відображає досвід автора і потребує належної критики[1]. Тож логічним продовженням такого підходу стала зміна ставлення до візуальних джерел. Американський теоретик та історик мистецтва Вільям Джон Томас Мітчелл, який увів термін "пікторіальний поворот" ("pictorial turn")[2], визначає візуальну реальність як культурний конструкт, який потребує такого ж прочитання та інтерпретації, як і текст. Проте не всі історики позитивно оцінюють інформативність візуальних

[1] *Toews J. E.* Linguistic Turn and Discourse Analysis in History. *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences* / Editor(s): Neil J. Smelser, Paul B. Baltes. Pergamon, 2001. P. 8916–8922.
[2] *Mitchell W. J. T.* Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago, 1995. 445 p.

джерел, а питання, що таке візуальна історія та на які методи вона має спиратися, і досі залишається полем для дискусії.

Деякі дослідники розуміють під візуальною історією переважно вивчення та інтерпретацію візуальних джерел. Наприклад, сучасний американський історик культури Айвен Гаскелл під візуальною історією розуміє вивчення візуального матеріалу, до якого він зараховує твори мистецтва (високого, декоративно-ужиткового, дизайну), твори "проміжної категорії" – архітектури і фотографії, а також "інші" артефакти, значення яких зростало разом зі збільшенням інтересу до "простонародної" і "матеріальної культури", що простежується з 1970-х років. При цьому візуальний матеріал дослідник розглядає "поза межами мистецтва так само, як і у його межах"[1]. Саме цим А. Гаскелл відрізняє візуальну історію від історії мистецтв. Аналізуючи організацію візуального матеріалу, причому здебільшого мистецького, задля подальшого його використання дослідник звертається до таких категорій, як авторство (вказуючи, зокрема, на недосконаліть експертних оцінок), канон (підкреслюючи його змінність) та інтерпретація (звертаючи увагу на інтерпретаційні конфлікти, які часто набирають, на його думку, політичних ознак, суперечності між історичними та неісторичними підходами до вивчення мистецтва). Хоча дослідник не заперечує інформаційний потенціал візуальних джерел для історичної науки і зазначає, що історики, займаючись інтерпретацією минулого, можуть використовувати також і візуальні матеріали (зауважуючи, що їх опрацювання вимагає певних умінь), проте головне завдання істориків у вивченні візуального матеріалу він убачає "в обговоренні створення і споживання мистецьких цінностей як соціальної, економічної і політичної діяльності", але не спрощуючи пояснень і не обмежуючись тільки цими чинниками[2]. Отже, увага дослідника концентрується на візуальному матеріалі, а особливо на мистецтві та нових можливостях його опрацювання.

---

[1] *Гаскелл А.* Візуальна історія. *Нові підходи до історіописання*. К., 2010. С. 221–255.

[2] Там само. С. 250.

По-іншому уявляє візуальну історію англійський дослідник Пітер Берк у своїй книзі "Наочність. Візуальні матеріали як історичні свідчення"[1], роблячи акцент саме на історичних дослідженнях. Він розглядає візуальні матеріали не тільки як допоміжні в роботі історика, але й як самобутнє, автономне джерело інформації (не менш цінне, ніж письмові або усні матеріали), звертаючи при цьому значну увагу на проблему критики візуального джерела та його інтерпретації. У своїй праці П. Берк демонструє методику та приклади дослідження реалій життя в інші епохи за допомогою різних візуальних матеріалів, до яких він зараховує не тільки найбільш очевидне – образотворче мистецтво, фотографії і фільми, але й, наприклад, карти, монети, вотивні предмети, декоративний посуд тощо. П. Берк вважає, що необхідно вивчати всі предмети з урахуванням ідеологічного та культурного контексту їх появи, брати до уваги зміни в доступності певних типів візуальних матеріалів (зокрема, згадує про такі революційні зміни у їх виробленні, як початок розповсюдження друкованих зображень; появу фотографії, а за нею – фільмів і телебачення). Автор зазначає, що на певному рівні твори мистецтва не є надійним джерелом, адже створені під впливом поглядів самого автора або замовника. Проте, з іншого боку, вони дають можливість дослідити, наприклад, громадську думку, колективну свідомість або ментальність певних епох, історію повсякденності, матеріальної культури, історію тіла, історію дитинства. Адже ці напрями в історичній науці не можуть спиратися лише на традиційні джерела, такі як офіційні документи. П. Берк наголосив, що, досліджуючи портрети, пейзажі, серії картин тощо, необхідно брати до уваги час їх створення, залежність від політичних систем, революцій, війн, релігійних практик.

Візуальну історію можна розуміти значно ширше, аніж тільки як вивчення візуального матеріалу чи його використання для дослідження різних напрямів історичної науки (як історія повсякдення, ментальності тощо). За допомогою візуальних дже-

[1] *Burke P.* Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence. Ithaca ; New York, 2001.

рел (у поєднанні з писемними та усними, які додають першим пояснень та інтерпретацій) досліджують образи, які сторювались у різні історичні періоди, вплив історико-культурного контексту на їх створення та подальший вплив створених візуальних образів на суспільство. При цьому йдеться як про візуальні образи історії (відображення минулого), так і про образи, що пов'язані з життям суспільства в момент їх творення. Вивчення та реконструкція історичного образу за допомогою візуальних матеріалів потребують від дослідника дотримання певних засад, таких як:

- відбір відповідних джерел дослідження, зокрема використання образотворчих, аудіовізуальних джерел, пам'яток матеріальної культури;
- розроблення та використання належної методології для обробки візуальних джерел, де важливим є використання мистецтвознавчих прийомів аналізу та систематизації образів;
- вербалізація за допомогою наукової мови візуальної інформації, що спирається на вміння деконструювати образ на рівні джерела та реконструювати його на рівні дослідження.

Для здійснення досліджень з візуальної історії необхідна ґрунтовна історико-джерелознавча та мистецтвознавча база. Джерелознавчий аналіз матеріалу передбачає його зовнішню та внутрішню критику. Стосовно візуальних джерел цей підхід необхідно розвинути та поєднати з мистецтвознавчою критикою.

Візуальним джерелом можна вважати все видиме людському зору, що кодує інформацію у вигляді зображень чи об'єктів (зорових образів), а не у вигляді тексту, та зафіксоване і передається на матеріальному носії (каміння, дерево, папір, кіноплівка тощо) або у віртуальній формі (екран телевізора, монітора тощо).

Класифікації візуальних джерел можуть бути різними і залежати від обраної формальної ознаки: типу носія, методу створення, способу відтворення зображення, мети створення, призначення, змісту тощо. Якщо, наприклад, за ознаку брати метод створення зображення, то вирізняють твори образотворчого мистецтва, зображувальні документи, візуально-технічні

джерела[1]. Для історичної науки важливим є врахування ступеня близькості джерела до події. В історичному джерелознавстві, спираючись на вчення німецьких дослідників Йогана Густава Дройзена і Ернста Бернгейма, виокремлюють у цьому контексті дві групи джерел – залишки культури та історичні перекази. Джерела першої групи зображують історичні явища, оскільки є залишками історичного факту певної епохи. Джерела другої групи відображають, переказують історичні події, є результатом того враження, яке історичний факт справив на автора переказу і спонукав його передати інформацію у певному матеріальному образі. До того ж систематизувати джерела необхідно, виходячи з мети дослідження.

Одним з етапів наукового вивчення джерела є його інтерпретація. Серед методів історичної інтерпретації можна виокремити технічну інтерпретацію джерела (виявлення спеціальних прийомів, якими користувався автор джерела), його мовне і психологічне тлумачення, типізувальну інтерпретацію (співвіднесення джерела з певним типом культури), яка включає систематичну та еволюційну складову; виявлення індивідуальних особливостей творчості автора джерела, розпізнавання прихованого змісту[2]. Зазначену класифікацію та методи історичної інтерпретації можна застосовувати й під час роботи з візуальними матеріалами як для вивчення самих джерел, так і досліджуючи створені за їхньою допомогою візуальні образи.

Методологічною основою для досліджень з візуальної історії стали напрацювання теоретиків візуальної культури. Важливе значення мають розроблені німецьким істориком мистецтва Абі Варбургом методи "культурологічної історії образів", а саме історія образів та іконологічний аналіз. Обидва методи дослід-

---

[1] *Ковалевська О.* Візуальні дослідження та іконографія: проблема розмежування об'єкта, методу та понятійно-категоріального апарату. *Спеціальні історичні дисципліни*. 2013. № 22. С. 296–304.

[2] *Калакура Я. С., Войцехівська І. Н., Б. І. Корольов Б. І. та ін.* Історичне джерелознавство: підруч. К., 2017; Джерелознавство історії України: довідник / ред. М. Я. Варшавчик, Г. В. Боряк та ін. К., 1998.

ник застосовував у своїх роботах, але не розкрив їхню суть та значення. Зробили це вже його наступники, зокрема австрійський та британський історик мистецтва Фріц Заксль пояснив суть і принципи використання історії образів у статті "Константи і варіації в значенні образів" (1947)[1], а у праці про поширення культу Мітри (1931)[2] довів корисність вивчення візуальних образів-констант для історії релігії. Німецький і американський історик Ернст Канторович у статті "Боги в мундирах" (1961)[3] та інших своїх працях показав інформативність дослідження візуальних образів під час вивчення політичної історії.

Для дослідження візуальних матеріалів особливе значення має іконологічний метод. Його розробляли учні А. Варбурга – британський історик і теоретик мистецтва Едгар Вінд та німецький і американський історик, теоретик мистецтва Ервін Панофські. У статті Е. Вінда "Гуманістичні ідеї та героїчний портрет в англійській культурі XVIII ст." (1930) уже розкривалося розуміння творів мистецтва як документа, який відображає різні боки світосприйняття епохи. У подальших працях він продемонстрував принципи застосування іконологічного методу в початковому його варіанті[4]. Проте експлікація цього методу належить Ервіну Панофські. Спираючись на роботи А. Варбурга та німецького і британського соціолога Карла Маннгайма, дослідник опублікував статтю "До проблеми описання та інтерпретації творів візуальних мистецтв" (1932)[5]. У пізніших працях, "Студії

---

[1] *Saxl F.* Continuity and variation in the meaning of images. *Saxl F. Lectures.* 1957. Vol. 1. P. 1–12.

[2] *Saxl F.* Mithras, typengeschichtliche Untersuchungen. Berlin, 1931. P. 125.

[3] *Kantorowicz E.* Gods in Uniform. *Proceedings of the American Philosophical Society.* 1961. Vol. 105. № 4. P. 368–393.

[4] *Wind E.* The Revolution of History Painting. *Journal of the Warburg Institute.* 1938. Vol. 2. № 2. P. 116–127.

[5] *Panofsky E.* Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst. *Logos*. 1932. № 21. S. 103–119. Англ. переклад: *Panofsky E., Elsner J., Lorenz K.* On the Problem of Describing and Interpreting Works of the Visual Arts. *Critical Inquiry*. 2012. Vol. 38. № 3. P. 467–482.

з іконології" (1939)[1] та "Сенс і тлумачення образотворчого мистецтва" (1955)[2], він подає спрощені варіанти пояснень цього методу.

Іконологічний метод опрацювання візуальних джерел пропонувалось застосовувати як до високого мистецтва, так і до масової культури. Цей метод передбачав виявлення та описання трьох інформаційних рівнів зображення:

1) Первинний, або натуральний, сюжет, який поділяється на фактичний і виразний. На цьому рівні відбувається ідентифікація "чистих форм": конфігурацій лінії та кольору, інших використаних художніх засобів; натуральних об'єктів, таких як люди, тварини, рослини, інструменти тощо; взаємин між об'єктами, тобто подій, та їхні виразні якості, наприклад скорботна поза чи жест. Цей рівень отримав назву *доіконографічне описання*.

2) Вторинний, або умовний, сюжет. Другий рівень передбачає виявлення художніх мотивів або їх комбінацій (композиції) з темами і поняттями. Мотиви, які мають вторинні, або умовні, смисли, автор називає образами. Поєднання образів формує їхні історії та алегорії. Отже, іконографічним аналізом, який здійснюється на цьому рівні, називається ідентифікація, описання і класифікація образів, їхні історій та алегорій, для чого залучаються додатково усні та письмові джерела. На цьому рівні визначають також типовість або унікальність зображення.

3) Внутрішній сенс, або зміст. Третій рівень передбачає відкриття та інтерпретацію символічних цінностей, які часто невідомі художнику і навіть можуть відрізнятися від того, що він хотів виразити свідомо. На цьому рівні всі "чисті форми", мотиви, образи, історії та алегорії сприймаються як прояв певних принципів. У цих принципах проявляються національні, часові/епохальні, класові, релігійні, філософські, політичні та інші погляди, схильності художників та їхніх покровителів, що виражаються через творчість художника та відображаються в його творі. Зазначений підхід отримав назву іконологічної інтерпретації.

---

[1] *Panofsky E.* Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance. New York, 1939. P. 262.

[2] *Panofsky E*. Meaning in the visual arts: papers in and on art history. Garden City, New York, 1955.

Як зазначав Е. Панофські, іконологія – це синтетичний метод інтерпретації. Основою для нього є правильний аналіз образів, історій та алегорій. Підґрунтям же для належного іконографічного аналізу виступає правильна ідентифікація мотивів. Завдяки такому підходу візуальні матеріали ставали не ілюстраціями до письмового джерела, а особливим видом інформації, який потребує дешифрування.

Серед недоліків іконологічного методу вирізняли надмірну суб'єктивність, яка межує з інтуїтивністю дослідників, ігнорування символічного зв'язку між окремими елементами зображення та суцільного соціально-історичного контексту зображення. Доопрацював іконологічний підхід австрійський та британський історик мистецтва Ернст Гомбріх, поглибивши його зв'язок зі структуралізмом, семіотикою, психоаналізом культури та герменевтикою. Ефективним виявився під час аналізу візуальних джерел соціальний підхід (або соціальна історія мистецтв), який передбачав зосередження уваги дослідника на соціальному контексті зображень. Розробив його німецький та угорський дослідник Арнольд Гаузер, який у книзі "Соціальна історія мистецтва та літератури" (1951) дослідив соціально-історичні корені виникнення, розвитку та поширення мистецтва[1].

Потенціал візуальних джерел для дослідження минулого виявився надзвичайно великим. Сформувався концепт "образу", який став базовим поняттям та використовується в таких напрямах, як соціальна, політична історія, історія повсякдення, історія культури, ментальності, історичної пам'яті, ідеології. Звертаються до нього й під час дослідження окремих подій, постатей, регіонів, країн чи епох[2]. Візуальна історія частково перетинається з історичною імагологією, яка здебільшого досліджує формування в суспільній та індивідуальній свідомості образу представника своєї та іншої культури (або більш загально – образів "свого", "іншого", "чужого", "ворога"), а також

[1] *Рачков Є .С.* Методи та підходи візуальної історії: аналіз історіографії. *Харківський історіографічний збірник*. 2015. Вип. 14. С. 27–41.

[2] *Рабенчук О.* До питання про візуальне як джерело історичних досліджень. Україна XX ст.: культура, ідеологія, політика : зб. ст. К., 2012. Вип. 17. С. 29–39.

образу влади (потестарна імагологія). Проте імагологія, беручи свої початки в літературознавстві, досліджує "образи" на основі цілого комплексу джерел.

Основні категорії, які використовують дослідники для розкриття структури та змісту образу, – це історична модель, історичний міф, ідеальний тип, стереотип. Різні варіанти візуальних образів можуть існувати одночасно. Залежно від того, на який образ спрямована увага науковця, визначаються й дослідницькі підходи. Вивчення візуальних образів в історичній науці насамперед спрямовано на виявлення механізмів їх формування і трансляції, з'ясування впливу на суспільну свідомість та поведінку, розкриття факторів трансформації та еволюції.

Отже, у результаті візуального повороту сформувався міждисциплінарний за характером застосовуваних методів дослідження напрям – візуальна історія. Візуальні матеріали і раніше використовувались істориками, проте відігравали допоміжну роль. Цілеспрямоване вивчення частини з них – творів мистецтва, здійснювалось в межах історії мистецтв. У візуальній історії всі види візуальних матеріалів стали важливою складовою об'єкта дослідження, почали сприйматися як самобутнє свідчення з минулого та вивчатися в культурно-історичному контексті їх виникнення та існування. Для опрацювання візуальних джерел використовують методи як історичного джерелознавства, так і мистецтвознавства. Ще однією, не менш важливою, складовою об'єкта дослідження візуальної історії є створювані в різні епохи візуальні образи, для вивчення яких звертають увагу на причини та умови їх формування, трансформацію, подальший вплив на суспільство. Утворення на основі цих двох складових нового об'єкта дослідження дає можливість говорити про існування самостійного наукового напряму.

Запитання для самоконтролю:

1. Які існують підходи до розуміння поняття "візуальна історія"?
2. Яким чином можна класифікувати візуальні джерела?
3. Що передбачає доіконографічне описання, іконографічний аналіз та іконологічна інтерпретація візуальних джерел?
4. На що необхідно звертати увагу під час дослідження візуальних образів в історії?

Список рекомендованої літератури:

1. Джерелознавство історії України : довідник / під ред. М. Я. Варшавчика, Г. В. Боряка та ін. – К Інститут археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України, 1998. – 216 с.

2. Історичне джерелознавство: підруч. для студентів ВНЗ / авт. кол. Я. С. Калакура, І. Н. Войцехівська, Б. І. Корольов, В. П. Коцур, М. Г. Палієнко та ін. – К. : Либідь, 2017. – 510 с.

3. *Ковалевська О.* Візуальні дослідження та іконографія: проблема розмежування об'єкта, методу та понятійно-категоріального апарату / О. Ковалевська // Спеціальні історичні дисципліни. – 2013. – № 22. – С. 296–304.

4. *Ковалевська О. О.* Зображення крізь віки: іконографія козацької старшини XVII–XVIII ст. : у 2 ч. / О. О. Ковалевська. – К., 2014. – 330 с.

5. Нові підходи до історіописання / ред. П. Берк ; пер. з англ. Т. Портнова, А. Портнов. – К. : Ніка-Центр, 2010. – 368 с.

6. *Рабенчук О.* До питання про візуальне як джерело історичних досліджень / О. Рабенчук // Україна XX ст.: культура, ідеологія, політика : зб. статей. – К., 2012. – Вип. 17. – С. 29–39.

7. *Рачков Є. С.* Методи та підходи візуальної історії: аналіз історіографії / Є. С. Рачков // Харківський історіографічний збірник. – 2015. – Вип. 14. – С. 27–41.

8. *Філас В. М.* Візуальне освоєння Північного Причорномор'я останньої чверті XVIII – середини XIX ст.: джерелознавчий аналіз / В. М. Філас. – Запоріжжя : Вид-во Хортицької національної академії, 2018. – 460 с.

9. *Burke P.* Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence / P. Burke. – Ithaca ; New York : Cornell University Press, 2001. – 224 p.

10. Historia wizualna. Obrazy w dyskusjach niemieckich historyków / Pod. red. M. Saryusz-Wolskiej. – Warszawa : Scholar, 2020. – 412 s.

11. *Mitchell W. J. T.* Image Science. Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics / W. J. T. Mitchell. – Chicago : University of Chicago Press, 2015. – 264 p.

12. *Mitchell W. J. T.* Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation / W. J. T. Mitchell. – Chicago : University of Chicago Press, 1995. – 445 p.

13. *Panofsky E.* Meaning in the visual arts: papers in and on art history / E. Panofsky. – Garden City ; New York : Doubleday, 1955. – 362 p.
14. *Panofsky E.* Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance / E. Panofsky. – New York : Oxford University Press, 1939. – P. 262.
15. *Panofsky E.* On the Problem of Describing and Interpreting Works of the Visual Arts / E. Panofsky, J. Elsner, K. Lorenz // Critical Inquiry. – 2012. – Vol. 38. № 3. – P. 467–482.
16. *Skotarczak D.* Historia wizualna / Dorota Skotarczak. – Poznań : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2012. – 262 s.
17. *Witek P.* Metodologiczne problemy historii wizualnej / Piotr Witek // Res Historica. – 2014. – Issue 37. – P. 159–176.

2.7. Образотворче мистецтво

Особливості сучасної художньої творчості породили ситуацію неоднозначності в розумінні та оцінюванні творів мистецтва сучасними художніми практиками і естетичними концепціями в утвердженні принципів полістилістики і варіативності в побудові художнього цілого, а декларація розриву між мистецтвом минулого і мистецтвом XX–XXI ст., між класикою, модернізмом, авангардом і постмодернізмом поставили під сумнів саме поняття "мистецтво". Реальна практика мистецтва виступила свідченням принципово нової ситуації в сучасному культурному житті, зокрема в образотворчому мистецтві. Не випадково, що сьогодні естетика все більше ваги звертає на реальну практику мистецтва, новий художній досвід. Водночас багатогранність і неоднозначність художнього процесу в різних видах і напрямах мистецтва вимагає використання сьогодні таких понять, як "мистецтво", "твір мистецтва", "пластичне мистецтво" і центральної категорії мистецтва – "художній образ". Саме художній образ є фундаментальною категорією мистецтва, оскільки дає відповідь на запитання про те, що робить мистецтво мистецтвом. Однак у сучасних історико-мистецьких, мистецтвознавчих і естетичних

дослідженнях це питання ще не достатньо визначене. Воно показує таку множинність елементів, кожен із яких легко впізнається, але не ототожнюється з художнім образом унаслідок невизначеності його меж.

Максимально влучно шлях розвитку художнього образу в європейському пластичному мистецтві визначив Жан Бодріяр, розділивши його на чотири основні етапи. На початковому етапі свого розвитку образ є дзеркалом, що відображає довколишню реальність. На другому етапі починає реальність спотворювати; на третьому – маскувати її відсутність і, нарешті, перетворюється на "симулякр", копію без оригіналу, яка існує сама по собі, без будь-якого стосунку до реальності[1].

Таке визначення художнього образу є засадничим принципом, орієнтиром і дозволяє простежити трансформацію художнього образу в пластичному мистецтві в конкретно-історичному вимірі.

Однією з основних проблем є необхідність обґрунтування поняття "пластичне мистецтво". Зазвичай у мистецтвознавчій та філософсько-естетичній літературі мистецтво поділялось на види зображальні та виражальні, просторові і часові. Така модель видоутворення була загальноприйнятою і не піддавалась сумніву. На початку XX ст. з появою таких напрямів модерністського мистецтва, як експресіонізм, абстракціонізм, сюрреалізм мистецтво втрачає свою зображувальну визначеність. У його структурі визначальним стає вираження, а не зображення. Те саме відбувається і з поділом мистецтва на просторові і часові види. У перформенсах, інсталяціях твір існує як витвір мистецтва тільки в момент експозиції. Поза експозицією він повністю втрачає якість бути твором мистецтва.

Термін "пластичне мистецтво" знайшов своє обґрунтування в працях Готхольда Е. Лессінга "Лаокоон, або про межі живопису і поезії", Річчіто Канудо "Маніфест семи мистецтв", Олексія Лосєва, Мойсея Кагана, а також у дослідженнях істориків мистецтва : Віктора Арсланова, Йогана Вінкельмана, Бориса Віннера, Ернста Гомбріха, Ніни Дмітрієвої та інших.

[1] *Бодрийяр Ж.* Система вещей. М., 1995. 174 с.

Пластика виступає як "еквівалент" світоглядних позицій епохи і термін "пластичне мистецтво" використовується в аналізі творів скульптури, живопису та архітектури, що вносить суттєві корективи в моделі видової специфіки мистецтва.

Наприкінці XX – на початку XXI століття внаслідок тих змін, які відбулися в образотворчому мистецтві, виникла необхідність теоретичного переосмислення художньої практики. Це завдання взяли на себе художники, мистецтвознавці, художня критика та інші агенти художнього світу, намагаючись прояснити можливість нового бачення мистецтва, дати йому об'єктивну оцінку.

Але, на жаль, як показує практика, в оцінці творів сучасного мистецтва вони часто далекі від об'єктивності. Як оцінити, наприклад, художній жест Марселя Дюшана – демонстрацію в музеї пісуара, названого "Фонтан", чи твір Джона Кейджа "4'33", або ж акти сучасного концептуального чи акціоністського мистецтва?

Багатогранність і неоднозначність художнього процесу в різних видах і напрямах сучасного мистецтва, суб'єктивізм, відсутність науково обґрунтованої методології породжує і неоднозначність в оцінках творів мистецтва.

Сьогодні в історії мистецтва, мистецтвознавстві та художній критиці немає єдиної матриці, на підставі якої можна досягти консенсусу в розумінні такого складного феномену, як мистецтво. Ми живемо в епоху не лише модернізму, а й постмодернізму. Нині творять не тільки концептуалісти, реалісти, а й художники перформансу, хеппенінгу, інсталяції тощо, які також претендують на входження у сферу мистецтва, демонстративно змінюючи уявлення про нього.

П'єр Бурдьє, відомий французький філософ XX ст., вказує на необхідність для відповіді на запитання, дякуючи чому твір мистецтва є мистецтвом, урахувати історичний аспект генези універсуму, в лоні якого твориться і нескінченно відтворюється за допомогою воістину *creatio continua* цінність твору мистецтва"[1].

[1] *Бурдье П.* Исторический генезис новой эстетики. *Новое литературное обозрение*. 2003. № 2.

Очевидно, що дати відповідь на запитання П. Бурдьє, чому твір мистецтва є мистецтвом, на підставі постійно змінюваної парадигми неможливо, оскільки вищезазначені парадигми характеризують мистецтво конкретних історичних епох здебільшого на рівні явища, а не сутності. Термін "парадигма" вживається для позначення специфічного, своєрідного функціонування мистецтва та мистецького процесу в певний проміжок часу з його особливими характеристиками.

Під парадигмою науковці розуміють сукупність загальновизнаних норм, теорій, методів, схем наукової діяльності, що передбачає єдність у тлумаченні теорії, в організації емпіричних досліджень та в інтерпретаціях їх результатів. Це комплекс світоглядних принципів наукової спільноти. Парадигма поєднує принципи філософії як світоглядної теорії та власні, найбільш узагальнені принципи науки.

Мистецька парадигма може трактуватись відповідно до наукової – це репрезентативна культура. Митці, які діють в її межах, доки визнають основну теорію, доти шукатимуть теоретичні аргументи та експериментальні підтвердження на її користь. У межах мистецької парадигми можна помітити і відзначити лише певні характерні особливості, теми, образи, орієнтири, критерії мистецтва конкретної історичної епохи. Зміна факторів, що обумовлюють певну художню парадигму (зміна уявлень про місце мистецтва в житті людини і суспільства, зміна цілей, завдань, можливостей та засобів, зразків, орієнтирів та критеріїв мистецтва) відбувається в соціально-історичній послідовності. Наявність цієї послідовності дозволяє виявити і зрозуміти історичний процес розвитку мистецтва, у якому кожна наступна парадигма дедалі глибше проникає у сферу художньої творчості і є не просто зміною концепцій та теорій, що їх висувають конкретні автори, – це зміна ставлення до об'єкта, зміна власне самого предмета розгляду.

Аналіз парадигмальних процесів у сфері художньої культури дає можливість розглянути історію мистецтва в контексті естетичної комунікації, але не дає відповіді на запитання, у чому проявляється сутність мистецтва.

У XX ст. за своєю значущістю для гуманітарних наук проблема художнього образу стоїть на другому місці після проблеми вивчення мови. Для теоретичного мистецтвознавства концепція іконології Ервіна Панофські і теорія образу Ернста Гомбріха відіграють таку ж провідну роль, як у мовознавстві учення Ф. Соссюра і Н. Хомського, вважає Віктор Арсланов.

Уперше поняття "образ мистецтва" зустрічаємо в естетичній концепції Фрідріха Шиллера. Образ мистецтва, за Ф. Шиллером, не є простим відтворенням життя, а деякою його ідеалізацією. Образ Ф. Шиллер пов'язує з чуттєвістю і ідеями, не ототожнюючи його ні з чуттєвим, ні з духовним. Він виступає проти метафізичної теорії наслідування, намагаючись підкреслити активність творчого суб'єкта, що було властивим для всіх романтиків. "Дух, що насолоджується видимістю, – зазначає Ф. Шиллер, – радіє вже не тому, що він сприймає, а тому, що він створює"[1].

Образ і чуттєве споглядання в мистецтві тісно пов'язані між собою. Образ без чуттєвої конкретизації взагалі не може відбуватися.

Художній образ став об'єктом дослідження в західному мистецтві XX ст. Переважно розглядали дві проблеми: "образ – алегорія" та "образ – знак".

Структурний семіотичний підхід до аналізу відмінностей між знаком і образом звів цю одну з центральних проблем західноєвропейського мистецтвознавства до проблеми граматики. Під знаком боротьби з метафізикою образ був представлений як знак, як один із численних зразків, що принципово не відрізняються один від одного. Таке ненаукове розуміння семіотика приховувала за складною, начебто науковою термінологією. У результаті, згідно із влучним визначенням Е. Гомбріха, художня картина практично ототожнювалась з географічною картою.

Незважаючи на глибокий аналіз творів мистецтва, західне мистецтво XX ст. не дало нам відповіді на основне запитання: "Чим є художній образ на предмет його вивчення і яка його структура?"

Оскільки зміст образу значно ширший за об'єкт відображення, то художній образ повинен відрізнятися від відображуваного

[1] *Шиллер Ф.* Собрание сочинений : в 7 т. М., 195–1957. Т. 4.

об'єкта. Тотожні елементи художнього образу зумовлені об'єктивним змістом самої дійсності і нетотожні особистісним суб'єктивним поглядам художника на цю дійсність. Наприклад, Клод Моне написав 20 картин на тему "Руанський собор". Здається, перед нами одна і та сама дійсність, але твори всі різні, дякуючи тому неповторному суб'єктивному, що вкладено художником в кожне полотно.

Вдивляючись у твір мистецтва, глядач знайомиться не тільки з твором, але й з автором, внутрішній світ якого є сприйнятливим елементом об'єктивної реальності і служить об'єктом відображення. Очевидно, що особистість художника виявляється настільки ж цінною, як відображений у творі об'єкт.

Аналізуючи творчість П. Рубенса, Й. П. Еккерман в розмові з Й. В. Гете висловив думку, що ніби славетний фламандець писав свої картини з натури. Й. В. Гете відповів: "Ні в якому разі. Такої довершеної картини ніколи не зустрінеш в природі, – навпаки, цією композицією ми повинні завдячувати поетичному натхненню художника. Славетний Рубенс має таку незвичайну пам'ять та правдивість цілого і частин, яка вселяє нам впевненість у тому, що перед нами чиста копія природи"[1].

Єдність суб'єктивного і об'єктивного є необхідною передумовою існування художнього твору. Лише в цьому разі суб'єктивне може бути естетично переданим і сприйнятим, тому що об'єктивне тут є одночасно і повністю суб'єктивним. Така діалектика об'єктивного і суб'єктивного проявляється лише тоді, коли мистецтво розуміється як єдиний процес, як єдність творення і сприйняття мистецтва. Творчий суб'єктивний елемент у свідомості творця художнього твору повторюється у свідомості глядача.

Художній образ як ідеальне утворення виникає тоді, коли сприйняття повторює у своїй духовній структурі момент створення художнього твору, коли глядач відтворює для себе картину світу, аналогічну тій, яка зображена в творі мистецтва. Така картина створена ніби самим глядачем і є його досягненням і власністю. Слід зазначити, що художник, створюючи витвір мистецтва, прагне виразити в ньому не тільки думку, але і почуття, не тільки вира-

[1] *Эккерман И. П.* Разговоры с Гёте. М. ; Л., 1934. С. 360.

зити, але і передати їх іншим. Він хоче передати іншим ті чарівні картини, ті уявлення, котрі рояться у його свідомості і викликають безліч понять, концентруються навколо ідей, породжених почуттями в самому собі. Тобто йому, художнику, потрібно передати свою цілісну реакцію на світ, і він знає, що для того, щоб його зрозуміли, він повинен передати зміст своїх почуттів цілком. Таким чином, "мова", форми її вираження повинні бути такими, щоб, сприймаючи їх, інша людина змогла б відчути в собі це ціле – те, що хотів передати йому художник.

Звичайно, у світі немає двох повністю однакових людей, але немає і двох стовідсотково несхожих (інакше вони б не належали до роду людського). Тому в художника завжди є сумніви, що його не зрозуміють, і завжди є надія, що його зрозуміють обов'язково...

Із цього можна зробити висновок, що життя художнього образу в мистецтві обумовлене діалектикою суб'єктивного і об'єктивного як в структурі художнього твору, так і в свідомості сприймаючого глядача.

Але цього не досить для того, щоб зрозуміти природу художнього образу, адже суб'єктивне і об'єктивне та емоціональне і раціональне в образі невіддільні, нерозривні.

Закономірно постає запитання: "Чи правомірне уявлення про єдність почуття і думки в художньому образі як його специфічної особливості?" Адже емоціональне і раціональне супроводжують одне одного не тільки в мистецтві, але і в інших сферах людської діяльності.

Від самого початку дійсність освоюється людиною через її конкретну діяльність, відчуття. Відчуття викликають у людей емоційну реакцію. Але не можна не помітити, що емоціональний момент по-різному проявляється в тих чи інших видах людської діяльності. Наприклад, у діяльності вченого він суттєво сприяє в роботі, але не проявляється у власне природі логічних висновків і наукових істин. Позитивні переживання, хвилювання, що виникають в процесі роботи, є тільки важливими стимулами в діяльності ученого. Художник, виражаючи в творі свої симпатії і антипатії, свої емоційні переживання, намагається якомога повніше передати їх публіці, тоді як учений у своїх наукових відкриттях позбавлений пристрасті. Наукове відкриття покликане

впливати на розум, а не на почуття читача. У мистецтві емоції є необхідною складовою, одним із компонентів змісту. Ідея має виключно емоційний характер. Емоційністю відрізняються образи всіх мистецтв. Наприклад, Ромен Роллан, відомий французький письменник XX ст., говорив, що музика, полишена емоцій, перетворюється на просте чергування звуків, позбавлених життя, а театр перетворюється на добре налагоджений механізм, якщо в театрі немає високої емоціональної напруги.

Образ, що несе в собі ідею, переконливий, якщо за ним стоїть художник, для якого головне в житті, за словами О. Родена, бути схвильованим, любити, надіятись і жити. У кожному художньому творі точно і чітко все розраховане: що має подіяти, коли і яким чином. Емоціональне – раціонально продумане. Емоціональна сила мистецтва виникає не довільно. Це результат думки і почуття. Створюючи твір, художник ураховує, як все описане і показане буде впливати на публіку.

Важливою особливістю художнього образу є його індивідуальна визначеність. Образ містить у своїй індивідуальній формі узагальнення життєвих явищ, і не тотожний окремому індивіду, а фіксує, дякуючи творчій енергії художника, неповторність і унікальність думок, почуттів багатьох людей. В індивідуальних образах проявляються ті думки і почуття, які характеризують епоху, клас, народ, націю. Зображення суттєвого, характерного втілення духовного змісту, відображення в художньому творі найважливіших і найсуттєвіших тенденцій дійсності і є, на думку Г. В. Ф. Гегеля, розкриттям ідеалу. А ідеал – "це тип, точніше, втілення живої індивідуальності, що являє собою відібрану із мас однин і випадковостей дійсність, оскільки внутрішній поштовх проявляється в цьому зовнішньому існуванні як жива індивідуальність"[1].

Слід сказати про так звані типові образи. Типові образи можуть стосуватись до життєвих явищ, як роди до видів у біології. У кожному типі зосереджені родові ознаки багатьох явищ. Тип – це "знайомий незнайомець". "Знайомий" тим, що в ньому представлені риси і ознаки, що живуть в явищах самого

[1] *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика : в 4 т. М., 1971. Т. 3.

життя, "незнайомець" – тому, що вони проявляються в новому індивідуальному характері чи в новій життєвій картині, що є результатом творчості.

Важливо зрозуміти, що типізацію в мистецтві не потрібно сприймати так, ніби художні образи – це типи, які існують в житті в готовому вигляді, і художнику залишається тільки побачити їх і перенести в твір мистецтва. Таке вульгаризоване розуміння наслідування, типізації виключало би з мистецтва талант художника, його геніальність. З цього приводу є слушна іронія Г. В. Ф. Гегеля, який писав, що є художники, які пишуть портрети, до огидності подібні до оригіналу.

Звичайно, буває і так, що художник знаходить у реальному житті тип, який найбільш адекватно відповідає його творчому задуму. У цьому конкретному випадку завдання художника полягає в тому, щоб побачити цей тип і правдиво відобразити його засобами мистецтва. Але художня і естетична цінність такого твору вимірюється тим, наскільки художник творчо "опрацював натуру", підняв її зображення до рівня художнього узагальнення. Зазвичай типовий художній образ не має конкретного прототипу і створюється в результаті художнього вимислу. Але і в цих випадках художник відбирає найбільш суттєве і важливе в конкретних явищах і створює типовий образ, у якому виражені єдність загального і індивідуального. Іншими словами, тип утворює концепцію в кожному художньому образі загального і суттєвого в частковому й одиничному.

Розглядаючи образ як цілісність, як діалектичну єдність суб'єктивного і об'єктивного, раціонального і емоціонального, свідомого і підсвідомого, типового і індивідуального, необхідно зазначити, що він (художній образ) як цілісне ідеальне утворення не зможе виникнути в процесі сприйняття, якщо в структурі твору порушується ця цілісність. Специфіка образу полягає в тому, що він є явищем ідеальним (суб'єктивним) і спершу належить сфері свідомості художника, зароджується і формується в ній, а потім уже отримує своє речове, предметне буття в структурі твору мистецтва, щоб через нього перейти в другу стадію

свого ідеального буття – у свідомість того, хто сприймає художній твір. Без цього переходу, без повернення до ідеальної форми художній образ не може бути реалізованим, не може стати фактором суспільної свідомості.

Образ твору є необхідною і завершеною стадією буття твору, загальною для всіх видів і жанрів мистецтва. Всесвітньовідомий історик і теоретик мистецтва Ернст Гомбріх, аналізуючи сучасний стан мистецтва, пише: "…Можна не сумніватися, що художники будуть народжуватись завжди. Але чи буде існувати мистецтво, значною мірою залежить від нас, глядачів. Ми можемо визначати його долю своєю байдужістю чи зацікавленням до розуміння. Саме ми повинні стежити за тим, щоб не перервалась нитка традицій, щоб художники могли додавати нові перлини до того дорогоцінного спадку, який ми отримали від минулого"[1].

Таким чином, художній образ є необхідною передумовою існування як класичного, так і сучасного мистецтва.

Запитання для самоконтролю:

1. З якого часу в науковій думці з'являється термін "художній образ"?
2. У чому виявляється специфіка пластичного мистецтва?
3. Які основні характеристики поняття "мистецька парадигма"?
4. Які закордонні та вітчизняні учені філософи, культурологи, мистецтвознавці займалися проблемами дослідження художнього образу?
5. Які основні складники художнього образу?
6. Як проявляється художній образ у сфері пластичних мистецтв?
7. Як розуміти "типовий" і "індивідуальний" художній образ в пластичному мистецтві?

[1] *Гомбрих Эрнст*. История искусства. М., 1998.

Список рекомендованої літератури:

1. *Виппер Б. Р.* Введение в историческое изучение искусства / Б. Р. Виппер. – М. : Изобразительное искусство, 1985. – 288 с.

2. *Гомбрих Эрнст*. История искусства / Эрнст Гомбрих. – М. : АСТ, 1998. – 688 с.

3. *Джеймисон Фредрик*. Постмодернизм и общество потребления / Фредрик Джеймисон [Электронный ресурс]. – (Библиотека Якова Кротова // Логос. – 2000. – № 4/10. – Режим доступа : http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_4/10.htm

4. *Бурдье П.* Исторический генезис чистой эстетики [Електронный ресурс] / П. Бурдье // Новое литературное обозрение. – 2002. – № 60. – С. 17–29. – Режим доступа : https://studfile.net /preview/1365236/.

5. *Левчук Л. Т.* Західноєвропейська естетика XX століття : навч. посіб. для студ. гуманіт. спец. вищ. закладів освіти / Л. Т. Левчук. – К. : Либідь, 1997. – 324 с.

6. *Панофский Э.* Смысл и толкование изобразительного искусства / Э. Панофский. – СПб. : Академический проект, 1999. – 395 с.

7. *Шиллер Ф.* Собрание сочинений : в 7 т. / Ф. Шиллер. – М. : Художественная литература, 1955–1957. – Т. IV. – 1955. – 496 с.

2.8. Аудіовізуальні мистецтва

Уже на початку XX ст. в європейській культурі намічаються кардинальні трансформації, які не могли не вплинути на специфіку, форму та зміст візуального мистецтва, що на тлі потужних темпів науково-технічного прогресу, новітніх теоретичних рефлексій та суспільних катаклізмів (революцій та воєн) докорінно змінює свої орієнтири.

Уже з часів появи "Чорного квадрата" К. Малевича, концептуальне обґрунтування сутності якого стало першим поштовхом для подальшої раціоналізації мистецтва, починається рух у напряму домінування змісту над візуальним образом, що поступово приводить до мінімізації присутності символічного типу візуального образу у просторі модерних експериментів, одним із

логічних завершень чого є максимальна концептуалізація вже постмодерних мистецьких форм, для яких наявність концепції, обґрунтування набагато важливіша за сам предмет зображення. Постмодерний концептуалізм є апофеозом новочасної абсолютизації "раціо", завдяки якій колись чуттєва природа образотворчого мистецтва перетворюється на суцільні "ігри розуму".

Окрім раціоналізації мистецтва, постає й інша проблема, пов'язана із його масовізацією, шаблонним продукуванням, що стає можливим завдяки новітнім досягненням науково-технічного прогресу. Якщо раніше твір мистецтва, зокрема й образотворчого, визначався своєю унікальністю і неповторністю, то в епоху постійного відтворення, про яку пише В. Беньямін у своїй роботі "Твір мистецтва в добу його технічного відтворення", він, на думку автора, втрачає свої онтологічні властивості, присутні лише в оригіналі. "Навіть у найбільш досконалої репродукції відсутній один момент: тут і зараз твору мистецтва – його унікальне буття у тому місці, у якому він перебуває. На цій унікальності й ні на чому іншому трималася історія, у яку твір був залучений у своїй буттєвості"[1]. Окрім цього, на думку В. Беньяміна, відбуваються й кардинальні зміни у сприйнятті подібних копій, які, на відміну від оригіналу, позбавлені аури. "Звільнення предмета від його оболонки, руйнування аури – характерна риса сприйняття, чий "смак до одноманітного у світі" посилився настільки, що воно за допомогою репродукції вижимає цю одноманітність навіть із унікальних явищ. (…) Орієнтація реальності на маси й мас на реальність – процес, вплив якого й на мислення, й на сприйняття є безмежним"[2].

Крім подібного критичного ставлення до трансформацій мистецтва XX ст., у контексті виникнення реді-мейд та нових технологічних можливостей створення масової художньої продукції у постмодерній культурі на противагу поняттю символу ви-

[1] *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. *Избранные эссе*. М., 1996. С. 19.
[2] Там же.

никає поняття симулякра, трактування якого не є тотожним у різних концепціях. Як зазначає Ж. Дельоз, "назвати симулякр копією копій, безкінечно деградованим іконічним образом або безкінечно віддаленою схожістю означало б упустити головне – те, що симулякр і копія є різними за природою; те, завдяки чому вони становлять дві частини одного ділення. Копія – це образ, наділений схожістю, тоді як симулякр – образ, позбавлений схожості"[1]. Мистецтво, на думку Ж. Дельоза, яке завжди визначалося концентрацією й сфокусованістю на відображенні реального досвіду, перетворюється в сучасних творах на простір тотального експериментування, постаючи хаосом, фантазмом, де панівним "актором" стає симулякр.

Інше трактування поняття "симулякр" висуває Ж. Бодріяр, який, на відміну від Ж. Дельоза, не вбачає у ньому невідповідності реальності, несхожості на неї, а розглядає симулякр як пустопорожній знак, що взагалі не вказує на жодну дійсність. "Не йдеться більше про імітацію, ані про дублювання, ані навіть про пародію. Ідеться про заміну реального знаками реального, тобто про операцію залякування усього реального процесу його операційним дублікатом, метастабільною знаковою машиною. (…) Симулювати – значить, робити вигляд, що маєш те, чого немає насправді"[2].

Ж. Бодріяр категорично не приймає співпрацю мистецтва з будь-якими новітніми технологіями, завдяки яким, на його думку, відбувається зречення принципу реальності й продукування принципу байдужості у глядача. Будь-яка гіперреальність – це сфера симулякрів, це смерть мистецтва, у якого помирає душа, адже для його створення потрібні лише технологічні можливості, а не натхнення й геніальність.

Кардинально протилежної думки дотримується апологет сучасного мистецтва Б. Гройс – прихильник новітніх інноваційних прийомів, який вважає, що "в нашому столітті мистецтво досяг-

---

[1] *Делез Ж.* Симулякр и античная философия. *Логика смысла*. М., 2011. С. 333–334.

[2] *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляция. Тула, 2013. С. 18.

ло немислимої раніше швидкості"[1] завдяки дюшанівському винаходу – реді-мейд (готовій речі), яка стає твором мистецтва в ту мить, коли ми її таким чином визначаємо. Отже, нарешті, на думку автора, митець позбавляється того невигідного становища, у якому він перебував усі попередні періоди існування мистецтва, адже кількість часу, яка витрачалась на виконання роботи, абсолютно не відповідала тому часовому відрізку, який урешті-решт витрачав глядач на її споглядання. За такою логікою славнозвісна теза Енді Ворхола – культової фігури поп-арту – про те, що будь-яка картина, на створення якої художник витратив більш ніж п'ять хвилин, є поганою картиною, стає абсолютно виправданою (зрозуміло, з погляду прихильників подібних умовиводів). Отже, слідом за Е. Ворхолом Б. Гройс також констатує, що наш час стає майже порятунком для художника, який тепер може собі дозволити бути в абсолютно рівноправному становищі з глядачем, адже "глядач повинен інвестувати у своє сприйняття цього твору рівно стільки ж зусиль, скільки художник інвестував у його виготовлення"[2]. Таким чином, сучасні апологети появу реді-мейд прирівнюють майже до "рятівного пристрою", новації, яка відновила права пригніченого протягом тривалого часу митця, надавши йому врешті-решт омріяну свободу і з нею – найбільш суттєвий важіль життя – "час".

Так звану "швидкість сучасного мистецтва", але дещо в іншому контексті, відзначає й Е. Тоффлер. "У минулому людині протягом життя нечасто доводилося бути свідком фундаментальних змін художнього стилю. Стиль або школа зазвичай трималися принаймні покоління. Сьогодні ж різні напрями в мистецтві змінюють один одного із такою швидкістю, що починає ряботіти в очах – ледь глядач встигає познайомитися із новою школою й зрозуміти її мову, як вона вже зникає"[3]. Е. Тоффлер наводить висловлювання французького критика П. Франкастеля про те, що швидкість життя й творчості на сьогодні є фантасти-

[1] *Гройс Б.* Скорость искусства. *Мир Дизайна*. 1999. № 33. С. 19.
[2] Там же.
[3] *Тоффлер Э.* Шок будущего. М., 2002. С. 196–197.

чною й мистецтво не може не відображати це в нових формах. Таким чином, "у мистецтві, як і в мові, ми стрімко рухаємося у бік непостійності. Відносини людини із системою символічних образів набуває усе більш і більш тимчасового характеру"[1].

Сучасні інноваційні зміни також безпосередньо пов'язані із технократизацією мистецтва. На відміну від радикальної демонізації новітніх технологій Ж. Бодріяра, М. Маклюен покладає великі надії на сучасні аудіовізуальні медіа, завдяки яким, на його думку, можливе подолання гутенбергової розірваності культури слуху й культури зору, що стала панівною після створення алфавіту й поширення писемності, яка відсікла гармонійність синкретично-міфологічної нероздільності дописемної культури слуху й призвела до домінування візуальності. Однією зі спроб відновлення втраченої єдності, на думку автора, був символізм XIX ст., який намагався протиставити своє уявлення про гармонійну творчість візуально-чуттєвим тенденціям імпресіонізму. "У період розквіту імпресіонізму символізм спробував ще раз повернутися до єдиного поля буття"[2]. У сучасну епоху, яка для М. Маклюена позначалася домінуванням електрики, а на сьогоднішній день – вже електроніки й новітніх інформаційних технологій, за рахунок можливостей медіа виникає базис для об'єднання візуальності й аудіальності в системі аудіовізуальної культури, що залучає до свого простору всі комунікативні можливості наукових досягнень. Виникнення "глобального селища", яке передбачив М. Маклюен ще напередодні відкриття інтернету, створює й нові умови для відновлення багатомірності сприйняття світу й виникнення нової символічної реальності сучасної племінної культури під впливом новітніх медіа. "У теперішній час електричне стискання несе писемному Заходу усну й племінну культуру вуха. Тепер візуальній, спеціалістській і фрагментованій людині Заходу не просто доводиться жити в тісному повсякденному сусідстві з усіма давніми усними культурами світу, але і її власна електрична технологія починає зво-

[1] *Тоффлер Э.* Шок будущего. М., 2002. С. 201.
[2] *Мак-Люэн М.* Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры. К., 2004. С. 355.

ротний переклад візуальної або зорової людини до племінної та усної конфігурації з її цільносплетеним павутинням родинності й взаємозалежності"[1].

У зв'язку з широким різноманіттям мистецьких проявів виникає питання щодо належності всіх інноваційних експериментів до сфери образотворчості, яка у класичному мистецтвознавстві обмежувалась живописом, графікою та скульптурою, а в останній час почала включати й художню фотографію. Редімейд, інсталяції, медіапрактики тощо, звісно, абсолютно логічно випадають із цього переліку, завдяки чому в термінологічному апараті мистецтвознавців з'являється поняття *візуального мистецтва*, яке охоплює й усі сучасні інновації. Це поняття постійно розширюється і доповнюється, адже процес народження нових форм триває і не дає можливості вважати його повним і завершеним. На думку сучасних західних мистецтвознавців, термін візуальне мистецтво охоплює надзвичайно великий перелік мистецьких практик: "Це твори, які передусім є візуальними за своєю природою: кераміка, малюнок, живопис, скульптура, гравюра, дизайн, ремесла і частково сучасні візуальні мистецтва (фото, відео й кіно) й архітектура. Ці визначення не слід сприймати дуже суворо, оскільки багато художніх дисциплін (виконавче мистецтво, концептуальне мистецтво, мистецтво текстилю) залучають аспекти образотворчого мистецтва, а також мистецтво інших типів"[2].

Українська дослідниця З. І. Алфьорова у своїй дисертації "Візуальне мистецтво кінця XX – початку XXI століття" розглядає "проблеми морфогенезу сфери візуального і візуального мистецтва, зокрема, як динамічного цілісного явища кінця XX – початку XXI ст., розвиток якого підтверджує ідеї самоорганізації, поліонтологічності структурування систем у "нестабільному середовищі". Вона доводить, що кардинальні зміни у формогенезисі (гібридизація і концептуалізація візуальної форми) при-

[1] *Маклюэн Г. М.* Понимание медиа: Внешние расширения человека. М., 2003. С. 60.

[2] *Cunningham Lawrence S., Reich John J., Fichner-Rathus Lois*. Culture and Values: A Survey of the Humanities. Boston, 2013.

вели не тільки до явищ "розсіювання", але й до створення інтегративного "візуального мислення", що ввібрало в себе акціонізм, проєктний тип мислення, а також неканонічне пластичне мислення і нові технічні типи та підтипи (фотографічне, кінематографічне, телевізійне і відеомислення)"[1].

Отже, є сенс говорити про *аудіовізуальне мистецтво*, яке органічно поєднує всі сучасні технологічні новації, зокрема й медіапрактики, але також включає у себе й класичні види образотворчості – живопис, графіку, скульптуру та художню фотографію, що досить часто використовуються митцями у створенні комбінованих сучасних проєктів. Поняття візуального мистецтва навіть за настільки широкого його розуміння не відображає наявної специфіки сучасних медіатехнологій, що, окрім зображень, використовують також звук. Саме термін *аудіовізуальне мистецтво* знімає розірваність слуху і зору, про яку писав М. Маклюен у своїх дослідженнях, уже на рівні понятійного визначення і таким чином постає більш коректним і влучним.

Термін же "сучасне мистецтво", "contemporary art", який був вперше використаний у другій половині XX ст. американським аналітиком у сфері мистецтва Р. Краус у контексті її дослідження творчості Девіда Сміта, на сьогодні отримав великого поширення, вказуючи на інноваційні прийоми творчості та їх актуальність. Але цей термін позбавлений сутнісних характеристик і навіть своєю назвою вказує лише на аспект темпоральності, не торкаючись специфічних аспектів нової творчості. Окрім цього, він має наліт маніпулятивності, адже все те, що не підпадає під визначення "contemporary art", позбавляється рис інноваційності й пов'язується лише із минулими художніми прийомами.

Повертаючись до змістових характеристик аудіовізуального мистецтва сучасності, потрібно зазначити, що поряд із вихолощуванням символічного змісту й перетворенням його на симулякр, яке спостерігається, на жаль, не тільки у просторі експлуатації реді-мейд, відбувається і рух у зворотному на-

[1] *Алфьорова З. І.* Візуальне мистецтво кінця XX – початку XXI ст.: автореф. дис... д-ра. мистецтвозн. : 26.00.01. Харків., 2008. URL: https://revolution.allbest.ru/culture/00590699_0.html

пряму – у напряму створення нової символічної реальності за допомогою сучасних медіатехнологій. На відміну від Ж. Бодріяра, який убачав у гіперреальності та будь-яких технологічних інноваціях симулятивну сутність, окремі практики медіаарту – медіаінсталяції, медіаперфоманси, нет-арт тощо, які у своєму арсеналі продовжують використовувати й техніки класичної образотворчості, певним чином постаючи логічним продовженням еволюції образотворчого мистецтва, хоча і маючи значні інноваційні відмінності, – стають основою створення нової символічної реальності. Потреба дераціоналізації мистецтва, яке протягом усієї другої половини XX ст. було практично позбавлене чуттєвої складової, яку витіснило концептуальне обґрунтування, втілюється у медіапрактиках цілісним з'єднанням чуттєвого і розумового сприйняття у межах нової медіасимволічної реальності, яка, мовою Е. Кассірера, постає суто людською символічною структурою, повністю автономізованою від природного світу. Саме потреба в поверненні до духовно-символічних вимірів, що тотальним чином викорінювалися культурною раціоналізацією, приводить до їх новонародження у технократизованій реальності. Як зазначає Е. Девіс у своїй роботі "Техногнозис: міф, магія і містицизм в інформаційну епоху", цитуючи техноязичника Марка Песке, "духовна реальність не є чимось таким, що спускається на нас звідкись зверху. Ми виявляємо її для себе за посередництвом наших символів, ритуалів й актів комунікації. І, оскільки кіберпростір втілює і розширює наш розум, що виробляє символи, то він може опосередковувати сакральну комунікацію людей один з одним, а також «із тими сутностями – божественними частинами нас самих, – до яких ми звертаємося у цьому просторі»"[1].

На думку М. Дері, яку він висловлює у роботі "Швидкість втечі: Кіберкультура на рубежі віків", тотальна раціоналізація, запущена в добу Просвітництва, не змогла витіснити потреби в ірраціональному, сакральному, що в ситуації постмодерної

[1] *Дэвис Э.* Техногнозис: миф, магия и мистицизм в информационную эпоху. Екатеринбург, 2008. URL: http://marsexx.ru/lit/davis-technognosis.html

"смерті Бога" втілилася у містифікації техніки й народженні техноязичництва, кіберделічних субкультур тощо. "У світі, що все більше залежить від цифрових технологій, езотеричне знання і таємна термінологія, які асоціюються із обчислювальною технікою, надають їй майже релігійного статусу. Для "мирян" смерть Бога означала появу нової теології – теології техніки"[1].

Подібне символічне олюднення як кіберпростору, так і сфери медіаарту у віртуальних межах (нет-арт) і поза ними (медіаінсталяції, відеоарт тощо) не виключає втілення за допомогою цих технологічних прийомів і актів віри людини в існування божественного, трансцендентного, завдяки якій мистецький медіапростір перетворюється на символічну сферу візуалізації божественного. Підтвердженням цієї думки є перша спроба Ватикану представити свою експозицію на найпрестижнішій виставці сучасного мистецтва, Венеційській бієнале, у 2013 р., де в циклі робіт, що унаочнюють неканонічний спосіб бачення перших глав "Буття" із Старого Завіту, першою постає інтерактивна медіаробота "Творення", виконана міланською мультимедійною групою "Studio Azzurro". У центрі величезної темної кімнати на підлозі розташований мультимедійний екран, на якому із долонь відвідувачів, що підводять їх до отвору-скану, утворюється символічне коло, яке в колоподібному русі наближується до божественного всевидячого ока. На стінах кімнати також розташовані три великих мультимедійних екрани (їх кількість постає символічною), на яких відсторонено блукають стурбовані своїми проблемами люди, що нікого не помічають доти, поки не помітили їх і не доторкнулися до їхніх зображень. У цю мить вони звертаються до глядача і починають розповідати про себе, відкриваючи душу іншій, небайдужій людині. У подібних роботах закладений надзвичайно глибокий символічний зміст, що виводить нас не тільки на розуміння, а й на відчуття божественного.

Не менш символічною постає й медіаінсталяція сучасної європейської медіахудожниці Налані Мелані, яка народилася

[1] *Дери М.* Скорость убегания: Киберкультура на рубеже веков. Екатеринбург ; М., 2008. С. 91.

в Індії, що у своїй роботі "У пошуках втраченої крові" за допомогою створення унікального аудіовізуального медіапростору із використанням графічних малюнків з ведичної міфології, розташованих на шістьох символічних барабанах, що підвішені до стелі й обертаються навколо своєї осі, символічних відеопроєкцій, які пронизують барабани й проєктують на стіни як тіні ведичних символів, так і знаковий відеоряд, намагається символічно візуалізувати проблему положення вдів у сучасному суспільстві Індії. Глядач, який перебуває всередині цього медійного твору, опиняється ніби в межах аудіовізуального міфологічного простору, що завдяки художній майстерності автора викликає численну кількість власних символічних асоціацій і складних емоційних переживань.

Символічний дух прадавньої трипільської цивілізації сучасною мовою відеоарту з елементами анімації відтворює у своєму багатозначному творі "Люди Причорномор'я" українська медіахудожниця Анастасія Лойко, для якої новітні технології стають лише інноваційним інструментом передавання символічних сенсів й заперечують радикальні таврування світу нових медіа Жаном Бодріяром.

Володимир Бахтов – винахідник техніки "геліографіті" – за допомогою розширених можливостей сучасної фотоапаратури здійснює сакрально-символічні 3*d* реконструкції античних храмів, вогняні обриси яких ми можемо побачити на фото лише завдяки безкінечній витримці. У цьому процесі вірним помічником Володимира завжди виступає його дружина Тетяна Бахтова, яка тримає фотокамеру на безкінечній витримці, фіксуючи те, що не може побачити людське око. Митець здійснює щось на кшталт магічного ритуалу, обходячи з факелом фундаменти античних храмів і вимальовуючи у темряві їхні обриси. Наше око бачить лише маленький вогник, що рухається у повітрі, в унісон із рухами художника-візіонера, для якого чистим полотном стає невидимий простір. Ця перформативна дія перетворюється на справжню містерію, у якій унаочнюється подвійна функція символу – з одного боку, відкривати, а з іншого – приховувати утаємничені сенси. Створюючи свої геліографічні образи, Володимир Бахтов постає ніби посередником

між світом, якого вже немає, і сучасністю, яка прагне вийти за межі лише раціоналізованого сприйняття й підключитися до мудрості минулих часів.

Процеси внутрішньої активності людської свідомості, її здатність до породження символів і продукування внутрішніх сенсів, візуалізує у своєму медіатворі "Мета-Фізичний Часо-Простір" Оксана Чепелик. Процеси символотворення постають перед нами у калейдоскопічній динаміці трансформації навколишнього світу, що розпадається на фрагменти й закручується у відеовирі символіко-геометричних форм.

Також серед українських митців-новаторів, які, попри використання принципово нових підходів до творчих рішень, при цьому не втрачають глибини і символічної наповненості робіт, можна виділити цілу низку художників. Ідея творення людини та її спасіння у буркітливій стихії вселенського потопу знаходить своє відображення в роботі Леоніда Берната "Ной", де навколо образу старозавітного пророка розташовані об'ємні інсталяції-тварини, що символізують початок нового відліку життя. Ця Людина проходить довгий шлях власного саморозвитку від сакральних знакових креслень й культових об'єктів давніх цивілізації, дух яких максимально глибоко передає Олексій Малих, Марина Афанасьєва, Петро Антип та Олексій Владимиров, до реалій технократичного світу сучасності, символом якого постає "Яблуко спокуси" Стіва Джоббса, що інноваційно зображує у своїй роботі Олексій Анд – український апологет асоціативного символізму. Лейтмотив творення людської сутності продовжує свій розвиток в образах Андрія Блудова, у яких вгадується рука Абсолюту, що виписує закони буття у священних книгах, створюючи Людину за своїм образом і подобою. Із глибин творчого мікрокосму відбувається народження багатоманітних символічних образів, що у віртуозних графічних творах Олега Денисенка і Романа Романишина унаочнюють різноплановість символічних кодів різних культур світу, серед яких ми виокремлюємо національний колорит і позачасові архетипові виміри кодів української культури, кодів нашого сучасного існування.

Символічні тенденції присутні й усередині віртуального простору, про який пише Е. Девіс, наводячи приклади міркувань дослі-

дників щодо специфіки кіберпростору в контексті сучасної культури. "Розмірковуючи про янголів, демонів і босхівських чудовиськ, які населяють величезну кількість відеоігор й онлайнових світів, Маргарет Уертхейм зазначає, що "населення простору душі майже безкінечно різноманітне й мінливе". Тобто щойно душа відчула себе вдома, цей дім відразу наповнюється фантастичними створіннями. М. Уертхейм порівнює сьогоднішні цифрові популяції із мешканцями величезного середньовічного простору душі, яке ми можемо знайти у "Божественній комедії" Данте"[1].

Отже, ми не можемо говорити про суцільну символічну спрямованість сучасних медіатворів – це, безумовно, залежить від творчих орієнтирів автора та його мети. Серед величезної кількості сучасних експериментів значний процент є суто формотворчою еквілібристикою із застосуванням новітніх технологій або творчістю розважального чи епатажного характеру. Але ера раціонального концептуалізму й епатажної експлуатації жахливого та потворного в аудіовізуальному мистецтві сучасності поступово відходить у минуле, знаменуючи початок звернення до неоромантичних або неосимволічних тенденцій у мистецтві недалекого майбутнього.

Запитання для самоконтролю:

1. Які тенденції розвитку можна вирізнити в аудіовізуальному мистецтві XX–XXI століття?
2. У чому полягає різниця між образотворчим та аудіовізуальним мистецтвом?
3. Які позитивні та негативні наслідки виокремлюють дослідники в контексті використання новітніх медіатехнологій у мистецтві сучасності?
4. Дайте визначення поняття "симулякр" у контексті мистецтва XX–XXI ст.
5. Які сучасні медіаінновації використовують українські митці у своїй творчості?

[1] *Дэвис Э.* Техногнозис: миф, магия и мистицизм в информационную эпоху. Екатеринбург, 2008. URL: http://marsexx.ru/lit/davis-technognosis.html

Список рекомендованої літератури:

1. *Алфьорова З. І.* Візуальне мистецтво кінця XX – початку XXI ст.: автореф. дис... д-ра мистецтвозн. : 26.00.01. [Електронний ресурс] / З. І. Алфьорова. – Харків., 2008. – Режим доступу : https://revolution.allbest.ru/culture /00590699_0.html
2. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / В. Беньямин. – М. : Медиум, 1996. – 240 с.
3. *Гройс Б.* Скорость искусства / Б. Гройс // Мир Дизайна. – 1999. – № 33. – С. 19–21.
4. *Делез Ж.* Симулякр и античная философия / Ж. Делез ; пер. с фр. Я. И. Свирского // Логика смысла. – М. : Академический Проект, 2011. – 472 с.
5. *Дери М.* Скорость убегания: Киберкультура на рубеже веков / М. Дери ; пер. с анг. Т. Парфеновой. – Екатеринбург : Ультра. Культура ; М. : АСТ МОСКВА, 2008. – 478 с.
6. *Дэвис Э.* Техногнозис: миф, магия и мистицизм в информационную эпоху [Электронный ресурс] / Э. Дэвис ; пер. с англ. С. Кормильцева, Е. Бачининой, В. Харитонова. – Екатеринбург : Ультра. Культура, 2008. – 480 с. – Режим доступа : http://www.marsexx.ru /lit/davis-technognosis.html
7. *Мак-Люэн М.* Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры / М. Мак-Люэн. – К. : Ника-Центр, 2004. – 432 с.
8. *Маклюэн Г. М.* Понимание медиа: Внешние расширения человека / Г. М. Маклюэн ; пер. с англ. В. Николаева. – М. ; Жуковский: "Канон-пресс-Ц" ; "Кучково поле", 2003. – 464 с.
9. *Тоффлер Э.* Шок будущего / Э. Тоффлер. – М. : ООО "Издательство АСТ", 2002. – 557 с.
10. *Cunningham Lawrence S.* Culture and Values: A Survey of the Humanities / Lawrence S. Cunningham, John J. Reich, Lois Fichner-Rathus. – 8th edn. – Boston, 2013. – Vol. II.

2.9. Міські дослідження у контексті теорій візуальних практик

Життя сучасної людини пов'язане з містом. З прадавніх часів воно ставало осередком економічних, політичних, релігійних, культурних, мистецьких подій. Проте й у культурі сьогодення його домінантне значення залишається певною константою.

Місто виступає центром життя більшості населення. Візуальний образ міста формувався завдяки архітектурі, яка відігравала вкрай важливу роль упродовж тисячоліть, формуючи уявлення про тенденції розвитку людського суспільства, вирізняючи нові тенденції у містобудівництві чи, навпаки, слідування певному стандарту. Проте в останні десятиліття, з розвитком медіатехнологій, з'явились нові шляхи трансформування візуальності міста, яке не пов'язане зі збудуванням нових стандартизованих багатоповерхівок чи унікальних архітектурних конструкцій. У міському просторі сьогодення наявні такі форми, як монументальна архітектура, міська скульптура, ілюмінація, зовнішня реклама, садово-паркове мистецтво, стріт-арт, графіті тощо. Ці артефакти культури стають предметом аналізу різних дисциплін – естетики, культурології, основ дизайну, мистецтвознавства. Інтерес до міста в межах культурологічного знання сприяв становленню такого напряму, як *Urban Studies*.

Urban Studies є одним з перспективних напрямів сучасних досліджень. Це поле наукових розвідок з кожним роком стає дедалі більш актуальним. Наразі ця сфера набуває надзвичайного поширення, що приводить до виникнення цілої низки відгалужень у межах *Urban Studies*. На етапі зародження цього напряму наукових досліджень теоретики наголошували на тому, що міські райони є гідним предметом для аналізу, а їх розгляд сприятиме виявленню певних закономірностей. Аналіз результатів дослідження окремих аспектів розвитку міських районів сприймався як такий, що міг мати надзвичайні потенційні можливості на шляху розв'язання проблем міста. У. Боуен, Р. Данн та Д. Касдан у своїй праці зазначають, що перші розробки, які можна зарахувати до сфери урбаністики, з'явилися в 1960-х роках. Проте досить важко казати про академічний характер подібних досліджень. "Це поле було засновано на двох пропозиціях, що приблизно формулюються таким чином: по-перше, міський простір – явище, гідне дослідження, а, по-друге, розвиток знань конкретно про міський простір може допомогти в розв'язанні міських проблем. Незважаючи

на інтелектуальну узгодженість цих положень, сфера міських досліджень піддається критиці за те, що недостатньо осмислюється, обмежена і вузька, щоб отримати статус офіційної академічної дисципліни"[1]. На думку культурологів, Urban Studies можна розподілити на такі ланки, як: *міська соціологія, географія, економіка, управління і планування, екологічні дослідження, розвиток житла та околиць*. Р. Харріс та М. Сміт переконані, що до цього переліку необхідно додати також таку сферу, як *urban history* (історія міста), аналіз якої матиме міждисциплінарний характер та потребуватиме знань історичного, археологічного, культурологічного, економічного характеру[2]. Серед напрямів, які сформувались у надрах урбаністики, чимале місце відводиться *аналізу візуальності міста, його образу та вимірів, зокрема тих, що пов'язані з медіапростором.*

Сфера урбаністики як напрям культурології є полем, яке має практичне значення, вона орієнтована на створення, збереження, передання знань про системи міського поселення та їх застосування в обслуговуванні міських громад. Сфера урбаністичних досліджень, що підкреслюють сучасні автори, відрізняється від більш академічних дисциплін в її зобов'язанні брати участь у двосторонній взаємодії зі складними реаліями, які формують і визначають міський контекст. Урбаністика протистоїть тенденції до спеціалізації та фрагментації університетського навчання, адже вона враховує значне коло різних наукових знань та наголошує на потребі їх інтеграції та безпосередньому практичному застосуванні. "Саме у зв'язку з цим розширеним поглядом на науку і супутніми наслідками для активного залучення безлічі можливостей і проблем, з якими стикаються сьогодні міста, ми знаходимо

[1] *Bowen, W. M., Dunn, R. A., Kasdan, D. O.* What is "urban studies"? Context, internal structure, and content. *Journal of Urban Affairs*. 2010. 32(2). P. 199.

[2] *Harris R., Smith M. E.* The history in urban studies: a comment. *Journal of Urban Affairs*. 2011. Vol. 33. № 1. P. 99–105.

і найбільшу причину для надії, і найбільшу причину для занепокоєння з приводу майбутнього поля"[1].

Сучасне місто є центром життя більшої частини суспільства. Відповідно, воно виступає простором, у якому розвиваються різні форми людської активності, починаючи від економічних до соціальних. Наразі наявне надзвичайно швидке зростання міст. Чимало дослідників зауважують, що у 2050 році понад 80 % населення світу буде жити в містах. Водночас деякі країни вже на сьогодні здебільшого опанували міста. У такій країні, як Велика Британія, у містах сконцентровано 83 % населення. Відповідно, виникає потреба в модернізації міст, створенні умов для їх розвитку, процвітання та підвищення зручності всіх його складників. "Якщо ми хочемо, щоб мешканці міста процвітали, ми повинні прийняти і подолати взаємозалежні виклики в міській інфраструктурі, транспорті та міських системах і службах, які впливають на здоров'я, добробут і економіку"[2].

Якщо намагатись окреслити багатовимірність візуального образу міста, то доречно окреслити, що є відмінність між стандартизованими забудівлями та новаторськими конструкціями провідних архітектурних бюро. З одного боку, у більшості міст відбувається постійне зведення будинків, призначених для людського проживання. Аналізуючи міський простір, нечасто можна казати про наявність ансамблю чи хоча б певної злагодженості форм, представлених у ньому.

Найбільш приголомшливі зразки архітектурних забудівель минулого було організовано за принципом створення архітектурних ансамблів. *Архітектурний ансамбль* – комплекс будинків і споруд, пов'язаних єдиним архітектурним задумом, основою якого є естетична цілісність. Архітектурний ансамбль складається з групи будівель, які можна охопити одним поглядом. Частинами архітектурного середовища є споруди, простори площ, вулиці, сквери, алеї і елементи природного

[1] *Bowen W. M., Dunn R. A., Kasdan D. O.* What is "Urban Studies"? context, internal structure, and content. *Journal Of Urban Affairs*. 2010. Vol. 32. № 2. P. 201.

[2] About Future Cities Catapult. URL: https://cp.catapult.org.uk/

ландшафту, які після об'єднання в єдину композицію можуть становити, відповідно, містобудівний ансамбль, який може складатися з кількох взаємопов'язаних архітектурних ансамблів. Існує також просторовий ансамбль міста як організована сукупність містобудівних і ландшафтних ансамблів. На відміну від поняття "комплекс", поняття "ансамбль" є не функціональною, а естетичною категорією і містить в собі позитивну оцінку естетичних якостей комплексу. Проте для більшості сучасних міст поняття архітектурного ансамблю є таким, що не може бути долучене.

Кожна практика в міському просторі сьогодення зазвичай транслює своє власне самостійне повідомлення, спрямоване до адресата, проте не має жодного стосунку до інших об'єктів, що розміщені поруч із ним. Отже, образи, які передаються завдяки візуальним об'єктам, створюють хаотичну, яскраву калейдоскопічну картину, що не підпорядкована єдиній логічній лінії. Отже, більшість новобудівель контрастують щодо більш старих будинків. Спільності досягнути принципово не можливо, адже автори проєктів абсолютно різні, а міські адміністрації не займаються проблемою співдомірності, гармонійності та комплексності забудівель. Наріжною проблемою є надмірність рекламного контенту, який додає своїх "барв".

Унаслідок змін політико-економічних чинників відбувається відмова від того чи іншого візуального контенту міста – зникають одні скульптурні композиції, а на їхнє місце приходять інші, що мають більшу актуальність. А. Бєломєсяцев, аналізуючи процеси, які відбуваються в українському міському просторі, зазначає, що сучасне прагнення "покращити" житлові мікрорайони 1960–1970-х років за допомогою зведення в них нових споруд іде не на користь житловим утворенням. "У цих мікрорайонах вже існує десятиліттями сформована своя "мікроаура", усталені стосунки між поколіннями мешканців, усталена інфраструктура, форми організації довкілля тощо. І внесення у цей середовищний мікроклімат нової незвичної (сучасної) архітектурної форми не тільки не сприятиме його покращанню, а й ризикує значно спаплюжити містобудівну і соціально складену форму. До речі, так і від-

бувається, коли в "радянські мікрорайони" теперішні забудовники, не рахуючись з бажаннями мешканців, прагнуть "втюхати" оригінальну за формою новобудову (саму по собі й непогану за функцією), провокуючи цим "забудовну війну" між мешканцями мікрорайону, районною та міською владою, у якій звичайно перемагають мешканці"[1].

Старі забудівлі нині часто отримують нового візуального забарвлення завдяки муралам. Частина з них розташована в історичній частині міст, яка не надто потребує подібного "прикрашання". Інша ж частина муралів міститься у "спальних" районах міста, їхня естетична функція в цьому разі є значно більшою, адже, розмальовуючи однотипні сірі панельні будинки, зведені в радянські часи, митці з України, Іспанії, Аргентини, Австралії, Німеччини, Британії та Португалії прагнуть змінити образ міста. Проте не завжди вибір художників відповідає характеру місцини, де розташовується малюнок, багато з них створюються похапцем, не враховуючи атмосферні умови та час проведення робіт. Хоча економічний чинник сприяє обранню більш функціонального та менш затратного підходу до забудовування, проте розвиток ринку пропозиції потребує новацій, які будуть привертати увагу потенційної аудиторії. Таким чином, на тлі малопримітних та стандартизованих будівель починають виникати ті архітектурні витвори, які кидають виклик очікуванням, стають символом новаторства та прагнення до відходу від стандартів. Відповідно, доволі актуальним питанням виступає змалювання тих чинників, що характеризують особливості розвитку сучасних архітектурних споруд та загальних тенденцій формування візуального образу міста.

Упродовж останніх десятиліть виникає все більше архітектурних споруд, які кидають виклик стандартизованим та простим формам, які були наявні в будівництві XX ст. Ідеться не лише про тенденцію до створення форм, які виступали б стилізацією щодо будівель попередніх століть (стиль модерн, класицизм, бароко та інших), а й винайдення принципово нових,

[1] *Бєломєсяцев А. Б.* Економічні основи архітектури. К., 2008. С. 9–10.

які можуть претендувати на унікальність, одиничність та неповторність. У цьому питанні левова частка проєктів створюється провідними архітекторами сучасності. Серед них можна згадати як цілі конструкторські бюро, як, наприклад, *Herzog & de Meuron Architekten* – швейцарське бюро, утворене в 1978 році Жаком Герцогом та П'єром де Мевроном, так і окремих архітекторів – Заха Хадід, Норман Фостер, Сантьяго Калатрава, Рем Колхас тощо.

Творчі принципи провідних архітекторів пов'язані з комбінуванням нових матеріалів, створенням неповторних конструкцій, прагненням по-іншому представити простір. Часто можуть використовувати принципи конструктивізму, що був представлений в архітектурі XX століття. Для конструктивізму було притаманне прагнення поєднати функціональність будівлі та художні засоби вираження. *Провідними рисами конструктивізму дослідники вважають: масштабність, монолітність, наявність сегментів, об'ємні рішення та виразні засоби, пов'язані з відмовою від декору. Для них характерні були досить масивні опори, плаский дах, подовжені віконні пройми. Наявним є поєднання різних фігур – паралелепіпедів, циліндрів та кубів, нерідко використовувались округлі обрамлення квадратних фасадів.*

Найбільш неординарні споруди нечасто є житловими будинками, набагато частіше вони призначені для *громадського користування*. Сама їхня сутність пов'язана з публічністю та залученням значної кількості відвідувачів, туристів. Це можуть бути *музеї, бібліотеки, концертні зали, стадіони, торгівельні центри.* Окрім таких споруд, надзвичайні конструкції створюють у сфері транспортного сполучення – *мости, залізничні станції.* Причому переобладнання старих об'єктів та створення нових стає таким, що неодмінно створює привід для комунікації, стаючи *частиною медіа*. Перехідні простори – зупинки, вагони, платформи, ліфти – стають полем, яке перенасичене інформацією і постійно створює приводи для різних видів діяльності та комунікації.

Дослідники зазначають, що архітектурні витвори *Herzog & de Meuron Architekten* відповідають стилістиці метамодернізму.

Нідерландські автори Т. Верм'юлін і Р. Аккер зауважують, що онтологічно метамодернізм коливається між модерном і постмодерном, між модерним ентузіазмом і постмодерністською іронією, між надією і тугою, між співчуттям і апатією, єдністю і множинністю, сукупністю і фрагментацією тощо. Справді, саме в коливаннях між модерном і постмодерном полягає сутність метамодернізму. Твори таких архітекторів, як Жак Герцог і П'єр де Мерон, є зразковими, їхні проєкти радше можна назвати неоромантизмом, на думку Т. Вермьюліна і Р. Аккера. Зовнішній фасад Музею де Янг (Сан-Франциско, 2005) накритий мідними пластинами, які внаслідок окислення поступово будуть зеленіти; інтер'єр *Walker Art Center* (Міннеаполіс, 2005) поєднує такі природні елементи, як каміння і кристали; бібліотека Бранденбурзького технічного університету (Котбус, 2004) являє собою готичний замок з напівпрозорим фасадом із білими символами; Пекінський національний стадіон (2008) схожий на "темний і зачарований ліс" зблизька і на гніздо гігантського птаха на відстані. Ці будівлі намагаються балансувати між такими протилежними полюсами, як культура і природа, кінцеве і нескінченне, звичайне й ефемерне. Досить важливим є їх дуалістичний характер, що не дає можливості виокремити один з "полюсів". Якщо спробувати уявити в мініатюрі візуальне обличчя сучасного міста, то воно саме і постає як надзвичайно мозаїчне поєднання культурно-історичних пам'яток та багатоповерхівок, зліплених з бетону та скла.

Творчий метод *Herzog & de Meuron Architekten* полягає у спробі створити своєрідний місток між минулим та майбутнім у кожній будівлі, "селекціонувати" нове покоління архітектурних споруд, яке було б генетично споріднене з усіма іншими об'єктами у міському просторі та гармонійно виглядало в будь-якій місцині. Хоча, знову ж таки, варто звернути увагу на те, що більшість робіт цього архітектурного бюро розташовані подалі від історичного центру міста, зазвичай розміщуючись на доволі значній території, в умовах якої ніщо не заважає створити власне враження про архітектурний об'єкт. Саме ця здатність справити враження альтернативного простору якнайкраще відповідає настановам метамодернізму. "Метамодерн слід розуміти як

простір-час, який є одночасно впорядкованим і неврегульованим. Метамодернізм зміщує параметри сьогодення з інтересами майбутньої присутності, він безперспективний, і він витісняє кордони нашого простору із сюрреалістичним місцем, яке не має місця. Доля метамодерну полягає в тому, щоб окреслювати горизонт, який завжди відступає"[1].

Розмірковуючи про ті тенденції, які наявні у сфері архітектурного будівництва, важливо відзначити їх прагнення до новацій. Більшість дослідників вказують на те, що наразі відбувається процес переосмислення мистецьких практик. Наявні трансформації, які свідчать про зміну статусу мистецтва як такого. Виникнення нових мистецьких форм дещо змінює і змістові аспекти мистецтва. В архітектурі це проявляється у прагненні оминути принцип статики, що був їй іманентно притаманний. Передумовами для виникнення *рухомої архітектури* була *кінетична скульптура*, яка змінила уявлення про стабільність та незмінність цього виду мистецтва.

Цей напрям, що остаточно сформувався в 50-х роках XX століття як художня течія, почав орієнтуватися на просторово-динамічні експерименти з нетрадиційними матеріалами. "Кінетичне мистецтво багато в чому спирається на естетику Баухауза, Югенд Стилю, конструктивізму. Його ініціатори (Ф. Моррель, З. Хюльтен) виходили з прерогативи руху як засобу протистояння нескінченному повторенню художніх форм, здатному викликати "вичерпання" мистецтва, "втому" творчості". Творець постає в цьому напрямі не лише як сповнена натхнення персона, а як проєктувальник з наявними інженерними навичками. Цей напрям покликав до життя експерименти з оживленням машинної техніки, прискоренням чи уповільненням руху певних об'єктів, впровадженням практик з використання світла та тіні, практикою вироблення скульптур з нетрадиційних матеріалів, зокрема таких, як магнітні скульптури Такісу. Усі ці практики спрямовані на глядача і передбачають елемент хепенінга. Конструктивні особливості кінетичного мистецтва реалізу-

[1] *Vermeulen T, van den Akker R.* Notes on metamodernism. *Aesthetics & Culture*. 2010. Vol. 2. URL: https://www.tandfonline.com/doi/full/ 10.3402/jac.v2i0.5677

вались часто не в роботі одного митця, а цілої групи, часом такої, що прагнула залишатись невідомою загалу. А роботи, отримані в результаті колективної творчості, могли проявити всі свої потенційно закладені якості за рахунок сторонніх мало контрольованих чинників, як, приміром, вітер, світло чи температура навколишнього середовища.

Безпосередні зміни, пов'язані з провадженням рухомості в архітектурі, отримували різни форми, як-от створення цікавих конструкцій, де кольорова гама, структура сприймалась як рухома під впливом різних зовнішніх чинників, залишаючись при цьому константними. Маються на увазі будівлі, під час будування яких використовувались викривлені лінії чи оптичні ілюзії. Архітектори прагнули "оживити" будівлі, надаючи їм рухомості шляхом конструкцій, які візуально передають ідею плинності (асиметричні конструкції, часто позбавлені прямих кутів з превалюванням округлих частин). У цьому разі можна згадати такі архітектурні споруди, як хмарочос Мері-Екс у Лондоні Нормана Фостера, що нагадує ракету чи кулю до гільзи патрону. Динаміка підкреслюється хвилястими звивистими лініями, які підкреслюються не лише фактурою, а й кольором, формою, кінцівка якої спрямована до неба. Так само наче на секунду застиглими у просторі здаються споруди Сантьяго Калатрава, чиї архітектурні форми нагадують тваринний та рослинний світ, де немає точних повторень, проте переважають округлі та рухомі частини. Такими є його "Міста науки і техніки" у Валенсії, оперний театр Тенеріфе ім. Адана Марінса (Санта-Крус-де-Тенеріфе), залізнична станція Ліон-Сент-Екзюпері (Сатолас), станція метро, збудована на місці башт-близнюків у Нью-Йорку. Досить часто силуети його будівель подібні до птахів, якихось давніх ящерів, які перебувають у стані руху, вражаючи білим та іншими світлими кольорами.

Архітектор Даніель Лібескінд в своїх роботах намагається поєднувати різні матеріали. Його споруди, зокрема Vanke Pavilion у Мілані (Італія), безумовно, відповідає прагненню передати рух. Верхня металева частина покриття власне втілює ідею мінливості, адже забарвлення металу змінюється залежно від кута зору та освітлення. Спектр кольорів включає перехід від

малинового до срібного. Плитки встановлюються таким чином, що надають еластичності формі. Сама будівля пов'язана з різними компонентами китайської культури: ши-тан, традиційною китайською їдальнею; ландшафтом; драконом. Зовсім інші ідеї втілено в конструкції *Royal Ontario Museum* (Торонто, Канада). Він розташований на одному з найвизначніших перехресть в центрі Торонто, є найбільшим музеєм Канади. Фасад будівлі нагадує величезні кристали, які перетворюють весь музейний комплекс на світловий маяк. Обладнання цегляного фасаду таким кристалічним входом не лише вражає ефектом порушення рівноваги, а й вторгненням природного начала (кристалу) у більш звичну та статичну людську будівлю.

Проте реальні зміни будівлі, втілення руху в архітектурній споруді набуло втілення у проєкті італійця Девіда Фішера – Хмарочосі, що обертається, який будується у Дубаї. Будівля має складатись з 80 поверхів, кожен із яких може обертатися на 360 градусів. Сама будівля має виступати як конструкт, що є замкненою системою з індивідуальною системою вироблення енергії, яка буде використовуватись задля руху частин. Рух має відбуватись за рахунок вітрових турбін, які розташовані між поверхами. Зараз конструкція на етапі будівництва, вартість помешкання там коливається від 3,6 до 36 мільйонів доларів. Така ціна зумовлена надзвичайно амбітними ідеями архітектора. Рух поверхів має відбуватися залежно від погодних умов, на це буде впливати напрямок вітру, положення сонця на небосхилі і характер опадів, причому має приводитися у рух за допомогою голосових команд. Окрім суто житлових помешкань, там мають бути басейни, сади і вантажні ліфти, які дозволяли б піднімати автомобілі прямо до квартир їх власників.

Створення ефекту мінливості архітектури виникає не лише за рахунок новаторських конструкцій, а також завдяки обладнанню будівель медіафасадами, які виконують як суто естетичну, так і рекламну функцію, надаючи можливість представляти будівлі в принципово різних візуальних образах. Медійність у місті, що має візуальний характер, може мати різні форми втілення. Ідеться про впровадження медіа в міський простір не у відокремлених та спеціалізованих інституціях, які є цілісними системами,

обладнаними високотехнологічним мультимедійним устаткуванням, а про їх залучення у вже наявному сталому міському просторі. Вітчизняна авторка О. Чепелик, згадуючи про архітектурний простір постіндустріальної доби, вказує на розвиток медіафасаду. "*Медіафасад* – новий технологічний винахід, що розробляється сьогодні в архітектурі як відповідь на потребу рекламних замовників, але у світі він також активно застосовується і в розвитку нових художніх і соціальних практик, що використовують новітні медіа і впливають на формування середовища постіндустріального міста. *Public art* є новим інструментом партисипації і соціальних комунікацій в урбаністичному просторі. У світі він фінансується з бюджету муніципалітетів, політика яких будується на відрахуванні 1 % для мистецтва від вартості будівництва міських об'єктів, що вказує на його значущу роль у формуванні суспільного простору постіндустріального міста"[1].

Практика залучення медіатехнологій, які впливають на зміну образу міста, набуває все більшого поширення. Причому використовуватись цей принцип може як задля досягнення суто естетичних цілей, так і задля комерційних. Проєкти, що включають архітектурну проєкцію, набувають надзвичайної популярності. Архітектурна проєкція є відеопроєкцією, яка здійснюється з однієї або кількох точок на різноманітні об'єкти і поверхні складної форми. Проєкція на будівлю з урахуванням архітектури будівлі дозволяє змінити зовнішній вигляд будівлі, навіть створити ілюзію зміни контурів будівлі. За рахунок того, що вона може відтворюватись на різних об'єктах, відкриваються широкі можливості для їх застосування. "Деякі звичайні формальні аспекти великомасштабного дигітального середовища, такі як архітектурні моделі, навігаційні моделі, які використовують інтерфейс руху, дослідження будови віртуального світу та популярні інтернет-моделі, дозволяють користувачам залучатися до роботи на відстані. Так чи так, усі вони стосуються можливих зв'язків між фізич-

[1] *Чепелик О. В.* Взаємодія архітектурних просторів, сучасного мистецтва та новітніх технологій, або Мультимедійна утопія. К., 2009. С. 12.

ним і віртуальним світом, і що відрізняє їх, це, власне, баланс між двома реальностями та метод переходу з одного світу до іншого. Деякі мистецькі роботи намагаються перекласти якості віртуального світу на фізичне середовище, інші намагаються знаходити фізичні якості у віртуальному світі, а інші мають за мету змішати обидва світи"[1].

Взаємозв'язок архітектури та новітніх технологій сприяє формуванню нової моделі урбаністичного простору – медіаміста. Про це влучно зазначає українська дослідниця О. Чепелик: "Взаємодія архітектури і мистецтва інформаційних технологій приводить до появи нових форм і подальшого розвитку різних художніх і соціальних комунікативних систем у громадських місцях міста: *public art*; медіафасади, структурні елементи архітектурного об'єкту; імерсивні середовища"[2]. Прикладом такого медіаміста може слугувати створення імерсивних просторів, які утворюються шляхом трансформації мультимедійного середовища на реальний часопростір. Одні з перших подібних проєктів створював Рафаель Лозано-Хеммер – канадський художник, який поєднував фізичні будівлі та штучні віртуальні конструкції, що приводило до балансування між реальною та віртуальною архітектурою. Він "збільшував" будівлі, додаючи до них аудіовізуальні елементи заради розширення історичного, політичного чи естетичного контексту. Таким чином формується глобальне урбаністичне медіаполе, що змінює архітектурний і суспільний простір міста.

Медіафасад може використовуватись не лише задля акцентуації на естетичному компоненті чи здійснення прямої реклами, а й нівелювання певних недоліків будівлі. Досить часто навіть за відсутності медіафасадів звичні та стандартні будівлі починають облаштовуватись яскравим інтерактивним освітленням. Усі ці чинники впливають на формування принципово нового підходу до взаємодії будівель і споруд з навколишнім середовищем. Принцип уваги до візуального начала

---

[1] *Чепелик О. В.* Взаємодія архітектурних просторів, сучасного мистецтва та новітніх технологій, або Мультимедійна утопія. К., 2009. С. 136.
[2] Там само. С. 257.

починає проявлятися в місті і в наповненні його простору іншими видами мистецтва, причому наявне опанування незвичних для цього місцин. Прикладом можуть слугувати балетні вистави, які впроваджуються на вулицях найбільших міст світу. Популярності набувають такі форми, як пряма трансляція подій на моніторах, розташованих на будівлі оперного театру у Відні. Демонстрація балетних вистав, які проходять у середині, отримала назву "Балет «на траві»", ознаменувавши нові віяння в мистецькій практиці.

Проєкції на фасадах будівель, які надають їм нового забарвлення, сприяють усуненню ефекту статики, який був притаманний для цього виду мистецтва. Причому такі форми мають велику глядацьку аудиторію і стають поєднанням інтелектуального, технічно спроєктованого, розважального, тобто синтезом того, що раніше було несумісним. У цьому є вплив такого напряму, як сайнс-арт. Сайнс-арт – це мистецтво широких мас, незважаючи на його складність. Практики сайнс-арту – це передусім практики мистецтва, які відмінно вписуються в концепцію інтелектуально-розважального проведення часу.

Мистецтво, зокрема й медіамистецтво, поступово стає невід'ємною частиною архітектурного будівництва та містобудування. Наявним є врахування суто естетичних компонентів, тобто тих, де акцентується не функціональне начало, а мистецьке. "Форми проблематизації міських просторів можуть бути найрізноманітнішими: але в них завжди мистецтво, громадянська активність і архітектурне (конструкторське) рішення з'єднуються в одній площині. Наприклад, способом такої взаємодії можуть бути "інтервенції", описані в книзі Джейн Рінделл «Art & Architecture: a Place Between»"[1]. Подібні тенденції потребують ґрунтовного наукового дослідження, а саме – взаємодії мистецтва, практик та міського простору. Намагаючись дослідити, які саме унікальні будівлі найкраще виконують свою функцію, пов'язану з приверненням уваги широкого загалу, можна звернутись до методології культурної аналітики – нового підходу, запропонованого Львом Мановичем,

[1] *Rendell J.* Art & Architecture: a Place Between. London, 2006. P. 314.

який очолює лабораторію Software Studies Initiative (США). Він пропонує застосовувати інструмент Big Data для вивчення артефактів культури, зокрема й у сфері *Urban Studie*s.

На противагу тенденції, яка пов'язана з візуальною яскравістю, барвистістю, рухом та світлом, що характерна для центральних частин міста з публічними унікальними будівлями, для околиць міста, де розташовані житлові будинки, притаманна принципово інша, яка радше підпадає під визначення "органічна архітектура". Цей напрям сформувався на межі XIX і XX ст., він мав досить тривалу передісторію. Його ознакою є прагнення протистояти знеособленню архітектури та деперсоніфікації людини. Найбільший вплив на цей напрям мала модерністська архітектура, яка, маючи масовий характер, створювала типові будівлі, стаючи ознакою урбаністичного суспільства. Органічна архітектура спочатку сприймалась як така, що наслідує природним формам. У ній враховувався цілий комплекс таких аспектів, як структурний, естетичний та соціальний, причому важливими були й зовнішні зв'язки проєктування. Це проявилось у прагненні до створення цілісних систем, а не поодиноких будівель. У цьому напряму відбувається трактування архітектурної форми як спів-природної щодо людини, а значить, цілісної, динамічної, що не розбивається на замінні частини, індивідуалізованої, включеної в більше природно-просторове ціле. У межах цього напряму приділяється увага можливості досягнення економічного ефекту за рахунок використання нових технологій, причому враховуються показники енергоефективності, ресурсозбереження, безпеки, які безпосередньо впливають на архітектурні форми.

Ще одним напрямом, який можна вважати належним до *Urban Studies*, що стосується поєднання медіа та міського простору, є можливість переміщатися по симульованому місту, тобто такому, яке створено за допомогою медіатехнологій. Причому іноді можна досягнути надзвичайних результатів – за рахунок зв'язку між віртуальністю та фізичними враженнями. На розвиток таких можливостей спрямовані провідні європейські організації, які вбачають у них значні можливості. Велике значення в сучасній урбаністиці має впровадження проєктів, об'єд-

наних під назвою *Smart urbanism*, які, поступово поширюючись у містах Західної Європи та США, демонструють чималий культуротворчий потенціал у питанні розвитку міського простору та його впливу на життя сучасного міського населення. *Smart urbanism* (розумний урбанізм) є одним із популярних та поширених способів концептуалізації майбутнього міста. Засновники цього концепту визначають, що "*смарт урбанізм* – це незалежна, безкоштовна ініціатива, спрямована на дослідження та розвиток нової теорії та практики в плануванні, дизайні та реалізації життєздатних міст, районів"[1]. Водночас цю технологію критикують деякі вчені як таку, що її важко визначити, і як буття, яке не можна побачити неозброєним оком.

Реалізація різних проєктів, які пов'язані зі смарт урбанізмом, здійснюється в межах системного та комплексного проєкту *Future Cities Catapult*. У межах цього проєкту здійснюється кооперація як між рівнем, пов'язаним із розвитком промисловості, керівництвом міст та урядами, так і з науковими колами. Метою *Future Cities Catapult* постає визначення, створення, тестування та продаж товарів і послуг для міст. За рахунок створення смарт-технологій надається можливість для перевірки ідей та концепцій, перш ніж вони будуть втілені в реальному світі.

Future Cities Catapult є громадською приватно фінансованою, некомерційною організацією. Втіленими та реалізованими проєктами, впровадженими цією організацією, які відповідають принципам *смарт урбанізму*, є такі інституції, як *Bristol Data Dome* та Центр операцій в Глазго. *Bristol Data Dome* – це перший у Великій Британії повнокупольний планетарій, адаптований для презентації медіа та даних. Як частина проєкту *Bristol is Open*, купол призначений для візуалізації складних експериментів, створення інтерактивних середовищ віртуальної реальності та можливості висловлення своєї унікальної думки присутнім. Подібні проєкти спрямовані на використання різноманітного контенту як робочого середовища та здатності демонстрації їхнього потенціалу. Модернізацію планетарію булл здійснено

[1] The smart urbanist. URL: http://www.smarturbanism.org.uk (дата звернення 15.04.2019).

в межах програми *Gigabit Bristol* та ініціативи *Bristol Is Open*, а також Міської ради, які фінансувала проєкт. Загальна місія полягала в залученні громадськості, як виробників, так і споживачів контенту візуалізації даних, до розуміння важливості відкритих даних та їх використання у створенні розумного міста. *Smart urbanism* є одним із найбільш прогресивних напрямів у межах сучасної урбаністики, що має тісний зв'язок між різними сферами людського життя, адже він поєднує практику архітектурного планування, перспектив соціального, культурного розвитку.

Ф. Капротті розмірковує про те, які саме виклики постають завдяки концепту смарт урбанізму. Наголошується на тому, що відкривається чимало можливостей задля втілення розумного урбанізму в сучасному місті, проте вони потребують обґрунтування. Треба ініціювати дискусію з цього питання, адже, оскільки цифрові інфраструктури стають все більш включені в міську сферу, то вивчення важливості візуальних виражень розумного урбанізму стає ключовим проєктом для розуміння повороту до конкретних ітерацій до цифрового міста. "Перший момент для роздумів стосується подвійного характеру смарт урбанізму як простору, що позбавлений вікон, і як простору максимальної візуалізації потоків даних. Монади – це сутності, які відображають специфічний погляд на міську реальність, при цьому не беруть участь у спілкуванні з нею. Це стосується ідеї утворення смарт-міської диспетчерської, яка буде зі своїми сотнями екранів і асептичних консолей створювати місто, що буде відомим, виміряним і потенційно регульованим"[1].

Отже, наразі наявні нові художні образи, присутні в архітектурних роботах, які супроводжуються змінами на рівні форми. Поява нових жанрів, синтетичних мистецьких утворень почало ставати ознакою часу. Окрім цього, відбувається процес виходу мистецтва за межі звичних місць побутування. Існує багато проєктів, які спрямовані на формування міського простору нового типу, що сповнений новітніми сенсами. Водночас прагнення до винайдення чогось новаторського має рахуватися з тим, що будь-яка буді-

[1] *Caprotti F.* Spaces of visibility in the smart city: Flagship urban spaces and the smart urban imaginary. *Urban Studies Journal Limited*. 2018. P. 11.

вля має бути вписаною у міський ландшафт та певним чином узгоджуватись з іншими архітектурними спорудами. Усе це створює низку питань, які постають під час вивчення міста, його візуальних вимірів, адже вони виступають результатом певної взаємодії, комунікації його різночасових монументальних артефактів. Власне, можна зазначити, що міський простір поступово стає не тільки інтерактивним, а повною мірою перебирає на себе характеристики WEB2.0, що означає активне переосмислення і трансформацію довкілля, включеність міських жителів до процесу прийняття рішень, які стають нормами повсякдення.

Місто виступає як феномен, що має не лише фізичні межі, він продовжується в онлайн-дискусіях і фантазіях про нього, які завдяки інтернету мають тенденцію швидко і неконтрольовано втілюватися в матеріальному світі. Вплив інтернет-культури на фізичне існування людини проявляється насамперед у тому, що простір проживання людини стає все менш "природним", "у ньому все менше природних характеристик, факторів клімату і ландшафту. Характерними ознаками інтернету виступають горизонтальний характер комунікації, інтерактивність, мінливість, багатовимірність. Для інтернету притаманне заперечення центроспрямованої структури, але натомість є зони найбільш інтенсивної комунікації, які можна назвати вузлами мережі – простори публічної сфери і місця культури споживання.

Аналіз специфіки архітектурних споруд, що претендують на статус "мистецтва" та візуальних практик, які з ними безпосередньо взаємодіють, дають можливість казати про трансформацію сучасного міста. Відбувається прагнення створити публічні простори – будівлі, які привертають увагу своїм унікальним дизайном, стаючи зразком нових творчих пошуків. Більшість таких архітектурних проєктів спрямовані на те, щоб привернути увагу, стати окрасою не лише міста, а й зазначити своє місце у світовій культурі. Їхні естетика та неповторний образ має підкреслювати економічну доцільність їх будівництва. Нерідко вони поєднуються зі сферою медіа. Також актуальною практикою виступає цифровізація міста, яка обґрунтовується в концепті "смарт урбанізм".

Запитання для самоконтролю:

1. Що досліджується у межах *Urban Studies*?
2. Чи побутує архітектурний ансамбль у сучасному міському просторі?
3. Якими є принципи конструктивізму в архітектурі?
4. Що таке медіафасад?

Список рекомендованої літератури:

1. *Тормахова А. М.* Взаємодія міста та візуальних медіа технологій крізь призму Urban Studies / А. М. Тормахова // Культура і сучасність. – К. : Ідея Принт, 2019. №1. – С. 37–42.
2. *Тормахова А. М.* Вплив креативних індустрій на візуальний образ міста / А. М. Тормахова // Українські культурологічні студії – К. : ВПЦ "Київський університет", 2019. – № 1(4.) – С. 70–72.
3. *Тормахова А. М.* Сучасна архітектура та візуальний образ міста / А. М. Тормахова // Українські культурологічні студії – К. : ВПЦ "Київський університет", 2019. – № 2(5). – С. 102–104.
4. *Чепелик О. В.* Взаємодія архітектурних просторів, сучасного мистецтва та новітніх технологій, або Мультимедійна утопія / О. В. Чепелик. – К. : Хімджест, 2009. – 272 с.
5. *Bowen W. M.* What is "Urban Studies"? context, internal structure, and content / W. M. Bowen, R. A. Dunn, D. O. Kasdan // Journal Of Urban Affairs. – 2010. – Vol. 32. – № 2. – P. 199–227.
6. *Caprotti F.* Spaces of visibility in the smart city: Flagship urban spaces and the smart urban imaginary / F. Caprotti // Urban Studies Journal Limited. – 2018.
7. *Harris R.* The history in urban studies: a comment / R. Harris, M. Smith // JOURNAL OF URBAN AFFAIRS. – 2011. – Vol. 33. – № 1. – P. 99–105.
8. *Rendell J.* Art & Architecture: a Place Between / Jane Renell. – London : IB Tauris, 2006. – 212 p.
9. *Vermeulen T.* Notes on metamodernism [Electronic resource] / T. Vermeulen, R. van den Akker // Aesthetics & Culture. – 2010. – Vol. 2. – Mode of access : https://www.tandfonline.com/doi/full /10.3402/jac.v2i0.5677.

ЧАСТИНА 2

ВІЗУАЛЬНІ ДОСЛІДЖЕННЯ У КОНТЕКСТІ ІСТОРІЇ КУЛЬТУРИ

Розділ 3

ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ ТА КУЛЬТУРНА ІСТОРІЯ: ПРОБЛЕМА СПІВВІДНОШЕННЯ

Концепція історії культури базується на тезі про множинність культур, оскільки можливість різноманіття перспектив розвитку є підставою загальної історичної динаміки. Сучасна дослідниця культурної історії Марша Мортон зазначає, що вперше така теза стала можливою в культурних дослідженнях після робот німецького просвітника Йогана Гердера[1]. Зокрема, він одним із перших сформулював в праці "Ідеї до філософії історії людства", що, хоча історія культури людства і має певні ступені, але водночас кожний народ має свою культуру, що пов'язана з образом його життя.

Полісематичність терміна "культура" впливає на похідний від нього концепт "історію культур"[2]. Останню слід відрізняти від "культурної історії" – іншої субдисципліни поля культурних досліджень. Якщо "історія культури" являє собою дескрипцію порядку співвідношення культурних практик певного етапу історичного розвитку, де дисциплінарна рефлексія над принципами періодизації культурної динаміки виступає передумовою зазначеного опису, то "культурна історія" – це субдисципліна культурних досліджень, яка зорієнтована на вивчення методологічних підходів до класифікації історії культурних процесів. А тому культурна історія є теоретико-методологічним вступом до історії культури.

---

[1] *Morton M.* Cultural history. *The Routledge Companion to Music and Visual Culture*. New York ; London, 2013. P. 50.

[2] *Burke P.* From cultural history to histories of cultures. *REV Memoria y Civilización*. 1998. Vol. 01. URL: http://culturahistorica.org/wp-content/uploads/2020/02/burke-cultural-history.pdf

У цьому сенсі культурна історія має своїм джерелом не лише історію як науку про минулі події, але й філософсько-наукові, а також теоретико-культурологічні засади розуміння єдності та різноманітності історичних процесів, поза якими множинність фактів не може бути схоплена як ціле. Тому певну роль у формуванні культурної історії відіграла і "філософія історії" (принцип історизм йенських романтиків і Г. Гегеля) як тип дискурсу, фокусом уваги якого є епістемологічні та методологічні настанови, що організують предметне поле історії (зокрема культури) як гуманітарної науки. Принципи класифікації культурно-історичного процесу та понятійного апарату історії культури самі мають трансформаційний потенціал, що сегментується в "різноманіття культурної історії"[1]. Цей термін був запропонований британським дослідником, професором Кембриджського університету Пітер Берк (Peter Burke) – визнаним авторитетом в області культурної історії. Він пропонує розрізняти два етапи, або дві парадигми за логікою трансформації поля культурної історії: класичну культурну історію та антропологічну історію[2].

Класична культурна історія сформувалася в XIX ст. та представлена іменами англійського теоретика Метью Арнольда ("Культура й анархія") та Якоба Бургхардта ("Культура Італії в епоху Відродження"). Предметне поле такого типу досліджень було спрямоване на "солодкість та світло" (М. Арнольд), що є принципово відмінними від "посередності" філістерів. Ця метафора слугувала легітимації європейської спадщини в перспективі "універсальної історії"[3]. Надання статусу "досконалості", що має атрибути завершеності та самодостатності на противагу "непросвітленим масам", було покликане визначити коло високої культури, зокрема історію мистецтв. Сенс такого розуміння культури містив імпліцитну

[1] *Burke P.* Varieties of Cultural History. Ithaca, 1997.
[2] *Burke Peter*. What is Cultural History? 2nd ed. Cambridge, 2008.
[3] *John R.* Hall Cultural History is Dead (Long Live the Hydra). *Handbook of Historical Sociology*. 2002–2003. P. 4.

легітимацію певної ієрархії цінностей, адже редукція культури до моделі високої культури приховує те, що є дещо статусне, чого немає у інших.

Нащадок цієї лінії розуміння історії культури у XX столітті Йоганн Гейзінга визначає зміст того, що має вивчати історія культури, в роботі "Завдання історії культури" (1926) більш формально: "фігури, мотиви, теми, символи, концепції, ідеали, стилі". На відміну від мистецтвознавства такі дослідження фокусували увагу не на розумінні окремого виду мистецтва, а на співвідношення видів мистецтва в певну епоху, а також їх відповідність "духу часу" (*Geistesgeschichte*). Останній термін розглядався в гегелівському контексті і був покликаний виявити підстави єдності художньої культури в історії мистецтв Я. Бургхардт.

П. Берк визначає стратегії критики обмеженості такого розуміння культурної історії[1]:

1. Відсутність зв'язку із соціальним, а також з економічним і політичним контекстами. На цих засадах представники британської школи Фредерік Антал, Френсіс Клінгендер и Арнольд Хаузер запропонували альтернативний проєкт "соціальної історії" літератури та мистецтв. У результаті "соціальний поворот" в культурних дослідженнях став похідним від "культурного повороту" в історичних науках[2], вважає представник Каліфорнійського університету Джон Холл. Після кожного зсуву в логіці розуміння культури та, відповідно, культурної історії формувалися програми критики з метою прояснити новий контекст зв'язку культурного та соціального. Тому поступовість культурних та соціальних "поворотів" віддзеркалювали один одного.

2. Абсолютизація певного типу культурної єдності. Й. Гейзінга радив знаходити "якість, що об'єднувала всі культурні цін-

[1] Burke Peter. What is Cultural History? 2nd ed. Cambridge, 2008.
[2] *John R.* Hall Cultural History is Dead (Long Live the Hydra). *Handbook of Historical Sociology*. 2002–2003. P. 2.

ності"[1]. Фундатори класичної культурної історії абсолютизували дух часу як підставу єдності художньої культури, але можливі й інші варіації, наприклад – локальні концепції цивілізації. Вони виходили з критики еволюціоністської підстави єдності лінійної схеми культурно-історичного процесу загалом, але самі водночас були іншою формою розуміння єдності духу культури. Лише просторова єдність "профеномену" (О. Шпенглер) певним чином заміщала єдність "духу часу". Тому локальні класифікації світових цивілізацій є насправді різновидом абсолютизації культурного консенсусу.

Критика такого підходу виявляла необхідність обґрунтування не лише культурної єдності, але й культурних суперечностей. Така критична настанова була сформульована Ернстом Гомбріхом у його полеміці з марксистом Арнольдом Хаузером. Надалі зазначена лінія аргументації була спрямована також проти істориків мистецтва Я. Бургхардта та Ервіна Панофські ("Готична архітектура та схоластика").

Е. Гомбріх підкреслював, що дуже важко обґрунтувати культурну єдність або гомогенність. Зокрема, він вважав: те, що називали культурою Ренесансу, було насамперед орієнтаціями дуже вузького, елітарного прошарку, про які загальні маси населення навіть не чули. Також не можна було проводити редукціоністські паралелі між культурою та її соціальними репрезентантами. Наприклад, казати, що реалізм Мазаччо виражає інтереси флорентійської буржуазії, як стверджував Фредерік Антал. Крім класових відмінностей, можна знайти регіональні варіації, відмінності між містом та селом, навіть між чоловічою та жіночою культурами.

3. Абсолютизація концепту "традиції", який був запозичений в християнстві, як способу передавання предметів, практик та цінностей від покоління до покоління. Основним критиком такої настанови виступив теоретик Абі Варбург, який є класиком німецької версії наук про культуру (*Kulturwissenschaft*)

[1] *Huizinga J.* The Task of Cultural History (1929). *Men and Ideas*. New York, 1959. P. 21.

двадцятих років XX ст. Центральним постулатом критики було: те, що передається, не може бути одним і тим самим. Тому до концепції традиції він додає тезу про "рецепцію". Він підкреслював, що культурна спадщина, з одного боку, обов'язково трансформується під час передавання та відтворення. Але, з іншого боку, навіть її радикальна інтерпретація ніколи не може загубити повністю попередній культурний досвід. У своїх роботах він блискуче показав, як деякі язичницькі боги "збереглися" в середньовічному культі зображень святих. Наприклад, католицьке зображення ангелів гуртувалося на традиції римського Меркурія. А. Варбург висуває тезу про наявність вербальних та візуальних "схем" або "формул", які зберігаються в різноманітних варіаціях. Але, з іншого боку, "відхилення від традиції" є необхідним елементом її збереження. Ця ідея пошуку спільних тем стала дуже продуктивною настановою культурної історії.

Ще більш вибухової критики концепція "традиція" зазнала з боку німецького дослідника Еріка Гобсбаума[1]. Він на засадах аналізу європейської культури доводив, що традиції, які європейське людство вважає дуже давніми, виникли між 1870 та 1914 роками як результат реорганізації національних держав. Він релятивізував межу між "вигаданими" та "справжніми" традиціями ("invented" and "genuine" traditions), оскільки адаптація також ним розглядалася як елемент збереження самої культурної спадщини.

4. Ототожнення історії культури з високою культурою. Підвищена увага дослідників до різновидів культури з часів німецького романтизму по-новому актуалізується в середині XX ст. Ця стратегія критики пов'язана з розрізненням варіацій "народної", "масової" та "популярної культури". Якщо концепт "масової культури" та "культурної індустрії" були епіцентром критики Франкфуртської школи (Т. Адорно, М. Горкхаймер), на тлі яких навіть елітарна культура була взірцем свободи, то

[1] Винайдення традиції / за ред. Еріка Гобсбаума і Теренса Рейнджера. К., 2005. С. 14.

зсув інтересу культурних досліджень біргмінгемської школи Cultural Studies, зокрема в позиціях Едварда Томпсона (Edward Palmer Thompson), Раймонда Уільямса и Річарда Гоггарта, формував інтерес до концепту "популярної культури". Ці науковці, власне, і сформували нову проблематику поля дослідження від літературних текстів до текстів популярної культури та "аудиторії" як одиниці її аналізу, а потім і образу життя окремих маргінальних субкультур (молоді, робітників, дітлахів робітників). Саме в цьому контексті здійснюється перехід за логікою культурних досліджень від "колективних уявлень" певного класу до "практик".

5. Історія культури має бути написана не лише для європейських еліт , але й про них. "Деканонізація" європейської культури, зокрема літератури, була розпочата в США. Стефан Грінблатт (Stephen Greenblatt) в збірці "Форми влади та влада форм" (*The Forms of Power and the Power of Forms*) висуває тезу нового історицизму. Він звертається до розробок Кліффорда Гірца, зокрема до його настанови "товстого опису" ("thick description" from Gilbert Ryle), який на засадах "нової етнографії" пропонує можливості інструментарію семіотичного підходу до описання дрібних деталей повсякдення. Також додатковою підпорою конструкції нового історицизма[1] С. Грінблата є теза М. Фуко про "знання, що вписано в структуру інститутів", яка особливо яскраво проявляється, коли "стала ідеологія стикається з незвичними обставинами". Викриття інститутів та дискурсивних практик Модерну як способу здійснення влади стає актуальним завданням культурних досліджень. Надалі північноамериканська критика європейського канону виросла в більш широкий контекст мультикультуралізму.

Незважаючи на довгий перелік обмежень підходу класичної культурної історії, водночас слід зазначити, що сама вона стала альтернативним науковим проєктом щодо домінант історичного

[1] American New Historicism and Ethnography: Stephen Greenblatt and Clifford Geertz. *A dictionary of cultural and ritical theory* / Ed. M. Payne, Jessica Rae Barbera. Hoboken, New Jersey, 2010. P. 6.

письма, що панував до XIX ст. Її предметом стала варіація "іншої історії"[1], тобто те, що не стосувалося історичних тем – війни, політики та діячів, що їх втілювали.

Водночас у середині XX ст. виникає не лише критика, але й кілька альтернативних методологічних підходів до культурної історії, які отримали назву "нової культурної історії", серед яких особливе місце посів антропологічний підхід.

Антропологічна історія, або "нова культурна історія". Предметна обмеженість класичної культурної історії або заангажованість її марксистської критики привели до пошуку нових підходів у розумінні методологічних засад цієї дисципліни. Однією з настанов, що отримала широке визнання в культурних дослідженнях, стала орієнтація на "антропологічну різноманітність" історії. Розуміння культури поза її редукцією до "високої культури", що здійснили культурна та соціальна антропологія стали вихідною точкою цієї дослідницької стратегії. Відповідно, не лише тексти і твори мистецтва, але й інші культурні продукти стають предметом дослідження.

Зокрема, настанова "уважного читання" "нелітературних текстів" була відпрацьована в межах антропологічного підходу. Під "текстами" тут розумілись, власне, не текстові форми від артефактів до ритуалів, увагу на які вперше звернули науковці в дисциплінарному полі антропології. Семіотичний інструментарій було застосовано до їхнього дослідження такими дослідниками, як Ролан Барт, Кліффорд Гірц, Клод Леві-Стросс, Роман Якобсон. У поле їхньої уваги потрапляють спортивні змагання, видовища, їжа, одяг. Пошук глибинних "смислових структур" цих практик став внеском семіотики в поле історії культури.

Наступна настанова, привнесена антропологами, – це ставлення до власного минулого, як до чужої культури. Ця настанова "о-сторонення" була запозичена французькими структуралістами у школи російського формалізму, зокрема у В. Шкловського.

[1] *Morton M.* Cultural history. *The Routledge Companion to Music and Visual Culture*. New York ; London, 2013. P. 53.

Вона передбачала виведення досліджуваного феномену за межі звичного контексту та сприйняття. Така настанова наукового абстрагування була природною для вивчення екзотичних для Європи архаїчних культур, але для аплікації цієї стратегії вивчення власної культури потребувала додаткового рефлексивного зусилля.

Загалом настанови формалізації (технічних прийомів вивчення, а не лише морального змісту) у вивченні культурних продуктів (передусім літературних текстів) стала можливою завдяки індустріалізації культури, зокрема масовому випуску такої продукції. Надалі такі техніки вивчення змістилися з минулого на сучасність та особливо на її повсякденний вимір. "Поетика повсякденної поведінки" (Ю. Лотман) стала необхідною складовою культурних досліджень загалом і культурної історії зокрема.

Британська школа соціальної антропології зафіксувала актуальність такого підходу в опозиції "емічного" та "етичного" (терміни Кеннетта Пайка), що відрізняла мову аборигенів від "етосу" дослідника. Переведення в освітню площину антропологічних завдань дослідження здійснив Едвард Еванс-Притчард, який вважав, що вивчення концепцій культури слід доводити до концепції культури студента. Отже, історія культури постає як фаховий переклад з мови минулого на мову сьогодення, з мови сучасників на мову читачів та реципієнтів. Сенс пояснюється не через "наближення", а через методичне виявлення "інакшості", не через відношення "Я – Ти", а через встановлення дистанції, але водночас розуміння вихідної "людськості" будь-якого культурного феномену.

Зсув у антропологічній історії щодо класичної культурної історії і навіть певним елементам її марксистської критики мав кілька виявів:

1. Заперечення різниці між "культурними народами" та народами без культури.

2. Поняття "культура" значно розширилося. Відтепер у його зміст включалися не лише ідеї, цінності та ментальні звички, але й "артефакти, технічні процеси, товари" (Б. Маліновський), не

лише дискурс, але й практика, не лише письмо, але усна мова, не лише висока культура, але й повсякденна.

3. Додаток до "традиції" концепту "відтворення" (Луї Альтюссер і П'єр Бурдьє). Замість автоматичної традиції, яка не потребує додаткових зусиль для відтворення, прийшло розуміння, що ніщо не може бути здійснено лише за інерцією, але для збереження потребує не лише витрати енергії та навіть іноді нових прийомів, але ніколи не може бути просто скопійованою, механічно відтвореною. Французький дослідник Мішель де Серто, продовжуючи цю стратегію, висуває тезу про "творчу адаптації традиції", що "основною характеристикою культурної передачі є те, що всі, що передається, змінюється"[1]. Він посилається на авторитет батьків церкви, які говорили, що до язичництва слід ставиться, як ізраїльтяни до єгиптян, тобто "привласнювали" їхні скарби.

Певним чином така позиція є критикою семіотики, оскільки виходить із відсутності фіксованих сенсів, а також зміщенням дослідницької уваги від того, хто надає, до того, хто сприймає.

Останній пункт виходить із критики абсолютизації марксистського та взагалі соціологічного протиставлення культури та суспільства, з домінанти соціального над культурним. Антропологічно орієнтовані дослідження вивчали шляхи цілісного впливу культури (матеріальної та духовної) на рух історії. Після обґрунтування французьким дослідником Ф. Броделем "матеріальної цивілізації" як "фундаменту реальності"[2] в історії культури входить розрізнення довгострокових та короткострокових процесів. Саме фундамент історії становлять довгострокові процеси, що розгортаються не в площині високої культури, але мікро-процесах повсякденності так само, як у взаємодії зі світом природи (наприклад, у впливах морських течій), у яких антропологічні процеси важко відокремити від екологічних та технологічних.

---

[1] *Certeau Michel de*. The Practice of Everyday Life. Berkeley, 1984. P. 77.

[2] *Бродель Ф.* Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV–XVIII вв. : в 3 т. Т. 1: Структуры повседневности: возможное и невозможное. М., 1986. С. 41.

Дослідницький інтерес до того, що раніше вважалося "соціальними фактами" (клас, нація, стать) у зазначеному методологічному зсуві став означати вивчення процесу їх "конструювання", "вигадування". До критики сталої реальності долучився також французький постструктураліст М. Фуко. Саме завдяки феноменологічній та герменевтичній критиці структуралізму буде поставлена під сумнів не лише ідея "всесвітньої історії у загально-громадянському плані" (І. Кант), а взагалі ідея послідовної тривалості Луї Альтюссером. Цей методологічний зсув дослідник Р. Голл називає "повним культурним поворотом"[1] (на відміну від інтересу до проблематики, який зростав власне в історичних науках), оскільки він взагалі підривав паритет між "культурною" та "соціальною історією", що існував у дискусіях британської традиції культурно-історичних досліджень.

Під тиском ідеї історії уяви виникають роботи представників школи Аналів – "Народження чистилища" Жака Ле Гоффа та "Три ордена" Жоржа Дюбі. Завдяки горнилу антропологічних підходів ці концепти вийшли на проблематику тілесності та простору на засадах мікроісторії. Особливий статус тут отримали візуальні джерела, а, з іншого боку, візуальні практики отримали історичний вимір.

Проте будь-який підхід потребує розуміння власних меж, тому гіперболізація значення уявного для історії культури так само небезпечне, як і його недооцінювання. Пошуком балансу у процесі взаємодії, зустрічі та взаємовпливу культур стала методологічна настанова, яку Роже Шартьє назвав "новою культурною історією"[2].

Спростування однозначності розуміння ієрархії культурних практик ґрунтується на проблемі "зустрічей культур" пропонує цілий перелік їх модальностей.

---

[1] *John R.* Hall Cultural History is Dead (Long Live the Hydra). *Handbook of Historical Sociology*. 2002–2003. P. 2.

[2] *Chartier R.* Cultural History. Between Practices and Representations. Cambridge, 1988.

Асиміляція (Маршалл Салінс) – розчинення однієї культури іншій.

Акультурація (Мелвіл Герсковіц) – культура-реципієнт перебирає та наслідує культурним елементам культури-донора, запозичуючи переважно елементи, які були відсутні в культурі реципієнта.

Транскультурація (Фернандо Ортіс) – обидві культури у процесі зіткнення запозичують одна в одної елементи, яких не вистачає в кожній.

Дифузія (Франц Боас) – запозичення та змішання елементів різних культур лише частково, з можливістю простежити, звідки походить кожен елемент.

Гібридизація (Фрейре Пауло) – нові елементи культури в результаті виникнення вихідних культур, але з можливістю виникнення неправильних ("покручів") форм. Біологічна за походженням метафора.

Креолізація (лінгвістика Улфа Ганнерца) – змішання мов пропонує більш складну модель "зустрічі культур", де взаємодія "кухонної латини" та "ломаної англійської" поступово ускладнюється та породжує власні правила, граматику та синтаксис.

Гетероглосія (Михайло Бахтін) – зберігається можливість переключатися з однієї культури на іншу.

Таким чином, дисципліна "історія культури" або навіть "історія культур" є похідною від концепту культури загалом і існує у двох вимірах: у визначенні обсягу та змісту терміна "культура" та в розумінні типу співвідношення культур у перспективі їхньої історичної динаміки.

Отже, культурна історія – це теоретичне поле культурних досліджень, яка фіксує, осмислює та формулює предметне поле та методологічні настанови розуміння історичної динаміки культури в її кореляції зі змістом базових концептів.

Запитання для самоконтролю:

1. Чим історія культури відрізняється від культурної історії?
2. Що таке класична культурна історія?
3. Що таке нова культурна історія?
4. Які типи "зустрічей культур" ви можете визначити?

Список рекомендованої літератури:

1. *Берк П.* Нові підходи до історіописання / П. Берк. – К. : Нікацентр, 2010.

2. *Burke Peter*. Varieties of Cultural History / Peter Burke. – Ithaca : Cornell University Press, 1997.

3. *Burke Peter*. What is Cultural History? / Peter Burke. – 2nd ed. – Cambridge: Polity, 2008.

4. *Gombrich E. H.* In Search of Cultural History / E. H. Gombrich // Ideals and Idols. – Oxford : Phaidon, 1974. – P. 24–59.

5. *Huizinga J.* The Task of Cultural History (1929) // Men and Ideas. – New York, 1959. – P. 17–76.

Розділ 4

КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНА ДИНАМІКА ВІЗУАЛЬНИХ ПРАКТИК

4.1. Візуальні практики Премодерну: зір у контексті синкретизму чуттєвих орієнтацій

Соціокультурні засади та загальна характеристика ранніх форм культури. Ранні форми культури на етапі збирання та полювання характеризуються найменшою мірою диференціації культурних практик (матеріальних, соціальних, духовних) у сенсі єдності виробництва, споживання та насолоди. Виробництво є передусім само-виробництвом людини як родової істоти. Таке виробництво містить єдність внутрішніх моментів: 1) вироблення людського способу об'єднання та 2) предметності (з особливим статусом знарядь праці як предметів, метою створення яких є вже не задоволення біологічних потреб (виживання, поїдання, розмноження), а вироблення інших предметів, тобто медіумів між природою та людиною), 3) виробництво культури як образу життя людини, де образ є запорукою єдності та цілісності світу культури.

Як писав німецький антрополог Г. Плеснер: "Якщо життя тварини центричне, то життя людини ексцентричне, вона не може порвати центрування, але одночасно виходить із нього назовні. Ексцентричність є характерною для людини формою фронтальної поставленості щодо навколишнього середовища"[1]. Цей розрив між середовищем та собою людина заповнює штучними речами як медіумами. Це і є процес створення "другої природи" (І. Кант). Базовою формою само-виробництва людини в процесі виходу з природи є колективний спосіб споживання,

[1] *Plessner H.* Levels of Organic Life and the Human: An Introduction to Philosophical Anthropology. Fordham, 2019. P. 24.

що долає засади зоологічного індивідуалізму. Розподіл благ в їх недиференційованої цілісності матеріального та духовного на засадах дарообміну (М. Мосс) також є способом людського способу насолоди (у вихідній єдності естетичного та етичного як синкретизмі всіх чуттєвих орієнтацій людини). Адже, магія, за визначенням Дж. Коллінгвуда є "збудження емоцій, що має зв'язок з функцією практичного життя"[1].

На етапі *культури полювання і збиральництва* безпосередність розподілу зводиться до форми відкушування / відшматовування (що фіксується в етимології слова "шматок" як результат такого способу розподілу, англ. – *bite*, рос. – *кусок, кусать*). Але все ж таки людський спосіб відкушування як перший історичний спосіб споживання та розподілу, навіть у цих ранніх формах культури, радикально відрізняється від тваринного, оскільки має характер відкладання у часі (що доводить Ж. Дерріда в роботі "Дарувати час", аналізуючи спорідненість феноменів "дарувати" та "давати"), а не безпосереднього споживання як пожирання. Навіть людське стадо збирається разом, приносить свою здобич до пункту збору (навіть збиральництво припускає примітивні кошики, тобто опосередкування процесу збирання як виробництва / споживання через опосередкування артефактом ще на стадії привласнення) і таким чином задає часову перспективу існування всім членам роду, на відміну від стихії тваринного жадання та зоологічного індивідуалізму. Е. Бенвініст, посилаючись на "Політику "Арістотеля", підкреслює, що грецькою οἶκος первісно (ще до закріплення значення маєтку-родини) мав сенс культу, спільності, щоденного поїдання[2]. Отже, у такій недиференційованій практиці колективний процес споживання і є процесом вироблення людини як родової істоти, а також одночасно насолоди.

Процес прилучення / виробництва і, відповідно, виховання людини полягає в тотемній практиці проковтування, в єдності її магіко-фетишистських функцій. Ініціативний характер такого взаємного проковтування (людини і тварини) у його перетворю-

[1] *Коллингвуд. Дж.* Принципы искусства. М., 1999. С. 75.
[2] *Бенвинист Э.* Словарь индо-европейских терминов. М., 1995. С. 206.

вальному сенсі, розкритому російським дослідником В. Проппом у роботі "Історичні корені чарівної казки", припускає так само і процес насичення. Останнє є способом найвищої насолоди як онтологічної характеристики у значенні позитивного ствердження людини у світі в єдності її потреб і здібностей. Споживання їжі разом з усіма стає способом створення роду. Як показав В. Пропп, належність до світу живих і мертвих так само визначається як вибір виду їжі: у споживанні їжі та пиття мертвих і полягає сенс спокуси-випробування казкового героя. Процес поглинання орієнтується не на смак, як оціночне судження, яке буде базовим для культури Модерну, а є онтологічною характеристикою, як спосіб позитивного ствердження/насичення людини у світі.

Диференціація соціокультурних практик здійснюється через процес харчування. Самовизначення людини через вживання їжі припускає її розмаїтість і варіативність стосовно тваринного світу, хоча це згладжується ритмом голодних і плодоносних періодів. Поступово соціальна ритмізація харчування витісняє природну закономірність відповідно до міри зниження залежності від природних процесів (хоча це досить відносно, адже аж до кінця XIX ст. навіть Європа страждала від періодичного голоду). Їжа є тим вихідним ланцюгом, що пов'язує людину з об'єктивним світом, націлює її на об'єктивне. Арістотель визначає смак, призначений "відрізняти придатну їжу від непридатної". Магія насичення стає шляхом самоствердження людини. Модуси укусу-мистецтва як спокуси поєднували процеси поїдання, смерті, шлюбу в єдиному ритуалі (як і в біблійній притчі про Адама та Єву).

Єдність здібностей тут тотожна самоцільності потреб як потреби в іншій людині. Сама єдність здібностей тут передбачає не тільки і не стільки відсутність домінанти візуальних практик у способі орієнтації людини, а насамперед єдність розуму і почуттів, раціонального й чуттєвого. Цікавим у цьому контексті може бути спорідненість слів "лічити" та "личити". Вони мають різні значення в сучасній українській мові. Це: 1) "рахувати"; 2) "подобається", "лежить душа", "навертається на серце", гармонує із чимось, пасує, підходить, тобто буде до лиця (як може

"навертатися на серце", подобатися, відповідати сукня певній людині, у тій спорідненості людини та речі, про яку вже йшлося). Здавалося би, ці два абсолютно різних значення перетворюють ці слова на омоніми. Але тут упущеним залишається вихідний сенс, який надалі диференціювався в різні значення. Коли акт рахування, перерахунку був ще встановленням не кількісної, а якісної визначеності: людина перераховувала тим актом, що знала, відала (вела) кожного одноплемінника в обличчя / личину (навіть морду, оскільки тварини також у тотемізмі є родичами), якщо розглядати цей процес у контексті мисливського сенсу "шляху масок" (К. Леві-Стросс). Причому цей процес рахунок / упізнавання був одночасно посвідченням / насолодою від підтвердженої спорідненості. Таким чином, раціональне та чуттєве тут ще нероздільні та довго ще будуть недиференційовані в культурі Премодерну (як свідчить піфагорійська експлікація категорії "гармонія", де кількісний бік порядку чисел, що має чітко виражений раціональний і навіть математичний характер, але не заперечує повноти і досконалості його емоційного переживання (грец. – ἁρμονία – скріпа, паз, цвях; мала ще навантаження і матеріального виміру з його конотаціями неминучості, навіть примусовості).

Саме переживання / співпереживання як буття тут і тепер, єдність раціонального й чуттєвого підкреслює не індивідуальність, а колективність, ритуальність процесу споживання. Ціле та часткове тут мали характер не раціонального розрахунку (оскільки єдність і множина тут не диференційовані), але естетичну форму як повноти переживання.

Процес вироблення людини як родової істоти і є процесом вироблення насолоди – як людського способу задоволення (не біологічних потреб), але від буття людиною поза окремим приватним інтересом. Незацікавлена насолода в ранніх формах культури здійснюється як фасцинація (термін німецького релігієзнавця Рудольфа Отто), тобто в єдності жаху та задоволення.

Специфіка режиму бачення у культурі збирання і полювання. В єдності людських здібностей і потреб, раціонального та чуттєвого всі інші відмінності-визначеності ще залишаються нерозмежованими під егідою єдності людини як родової істоти,

людини й роду. Візуальні практики в єдності раціонально-чуттєвого "субстрату людських здібностей" (І. Кант), безумовно, також включені в логіку окультурення світу. Класичною стала фраза про те, що око людини бачить гірше від ока орла, але бачить зовсім інше. Бачить насамперед усебічно, тобто орієнтується не тільки на свої органи відчуття, а й з урахуванням зорового (хоча, звичайно, не тільки зорового) досвіду всіх членів колективу. Таким чином складається/формується метафора всезнання/всевідання, яка в процесі подальшої емансипації візуальних практик отримає осмислення за логікою всебачення насамперед як свобода від тваринної потреби (у цьому сенсі жадання одноокого циклопа протиставлено в грецькому міфі "хитромудрості" Одисея). Таким чином закладаються антропологічні основи "недостатності" у кінцевому підсумку суб'єктивності сприйняття окремою людиною світу, але все ж таки принципово відмінне від тваринного способу орієнтації, що зазначив німецький мислитель М. Шелер: "Собака може роками жити в садочку і часто бувати в усіх його куточках, але вона ніколи не зможе скласти собі цілісний образ саду, незалежного від положення його тіла, розміщення його дерев, кущів тощо, хоч якої величини був би сад. У нього є лише мінливий навколишній світ, що змінюється разом із рухами тіла, які він не здатний скоординувати із цілісним простором саду, незалежним від положення його тіла"[1]. Те, що засновник філософської антропології пояснював як особистісну характеристику людини, насправді є результатом історично сформованої здатності до колективної дії (зокрема, у вимірі візуальних практик).

Ще одна іманентна властивість бачення людини виявляється передусім у тому, що бачить вона не тільки матеріально-чуттєве, контури речі, але і невидиме – логіку її трансформації (вихід на над-чуттєве). Тобто бачить не лише тільки те, що є, а й те, чого немає. Саме тому бачення обтяжене небезпекою види-

[1] *Шелер М.* Положение человека в Космосе. *Проблема человека в западной философии*. М., 1988. С. 31–95. URL: http://anthropology.ru/ru/text/sheler-m/polozhenie-cheloveka-v-kosmose

мості. Проте форма видовищності тут не має домінанти. В. Пропп описує організацію ритуалу таким чином: "Ці уявлення і танці не були видовищами. Вони були магічним способом впливу на природу. Присвячений навчався всім танцям і пісням вельми ретельно і довго. Найменша помилка могла виявитися фатальною, могла зіпсувати всю церемонію"[1]. Міф, за визначенням К. Леві-Стросса, є не розповіддю або нотами, що описують послідовний розвиток мелодії, але схожі на вірш або ноти акомпанементу, де чітко видно структуру гармонії, повтори, зміни тональностей, на тлі яких розгортається розповідь-мелодія[2]. У поезії це зазначається римою (тобто ритм), що має на увазі переклад рядка. О. Фрейденберг говорить, що первісна єдність ритуалу надалі розщеплюється на три самостійних практики та, відповідно, три базових сюжети міфу, а потім і літератури: боротьба, хода, бенкет[3].

У культурі збирання і полювання людина не стільки бачить, скільки проговорює, відчуває поглинання у фізичному та символічному вимірах. Як власне і сама людина є результатом переродження / поглинання ініціативних метаморфоз, що у вихідній ієрофанії (термін М. Еліаде) має динамічний характер поєднання священного та профанного. Візуальні практики в архаїчній культурі ще не мали підстав для емансипації, претензії на самодостатність. Для цього необхідні специфічні культурні умови. Міру диференціації ранніх форм культури являє собою чаклун[4], шаман.

Шаманізм як практика екстатичного бачення. Шамани – "це обрана містична еліта, яка не тільки управляє релігійним життям суспільства, а й певним чином піклується про його

---

[1] *Пропп В.* Исторические корни волшебной сказки. М., 1998. URL: https://imwerden.de/pdf/propp_istoricheskie_korni_volshebnoj_skazki_1986__ocr.pdf

[2] *Леви-Стросс Клод*. Мифологики : в 4 т. Том 1: Сырое и приготовленное. М. ; СПб, 1999. С. 33.

[3] *Фрейденберг О.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. URL: http://yanko.lib.ru/books/sacra/freydenberg-poetika-s-i-zh.htm#_Toc71451255

[4] *Леш С.* Соціологія постмодернізму. Львів, 1993. С. 13.

"душі"[1]. Шаман є великим фахівцем із людської душі, душевидець. Тільки він "бачить" її, оскільки знає її "форму" і призначення". (М. Еліаде).

Екстатичні візуальні практики є основою посвяти, ініціації шамана. Кандидат визнається шаманом тільки після настанови подвійного порядку. Розрізняють такі настанови: 1) екстатична (сни, трансі і т. п.). Наявні матеріали про шаманські сни ясно показують, що тут ідеться про присвячення, структура якого добре відома в історії релігій; тут не йдеться про безладні галюцинації чи про суто індивідуальну фантазію: ці галюцинації та фантазування відповідають цілком певним традиційним моделям, добре вираженим і з напрочуд багатим теоретичним змістом. (З. Фрейд: сни не чують, а бачать); 2) традиційна (шаманські техніки бачення невидимого, імена та функції духів, міфологія й генеалогія роду, таємна мова тощо). Це подвійне повчання (що передбачає специфічні режими бачення), яке дається духами і старими наставниками-шаманами, рівнозначне посвяті.

Етапи становлення шамана пов'язані з візуальними настановами[2]. Це такі етапи:

1. "Інкубаційний" (сновидіння, божевілля).
2. "Традиційний" (навчання технікам у інших шаманів: оволодіння станом трансу хворобливим шляхом (наприклад, утрата зору)).
3. "Ключова ініціація" – екстатичне бачення, завдяки якому стає можливим спілкування, діалог із духами.
4. "Візуалізація скелета", який відтворює смерть і воскресіння.

Розмаїття екстатичних візуальних практик шамана описуються різноманітними явищами, що позначають його існування на межі видимого та невидимого: візуалізація скелету дозволяє звільнитися від тілесної ілюзії; уміння влазити по невидимому стовбуру на небо та пекло; вставляти кришталь (небесно-печерний символ) для містичного зору; бачити душу, хворобу, духів, богів, привидів; управління невидимими субстанціями виявляє потенцію бачення як здатність до управління; очі як розташування невидимого, – спадає з "очей, мозку і нутрощів

[1] *Элиаде М.* Шаманизм. Архаические техники экстаза. М., 2014. URL: https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/okkultizm/Eliade/index.php
[2] Там же.

учня, старий ангакок витягує "душу"; здатність бачити в темряві; знати і майбутнє, і таємниці інших людей: метафори передбачення, усебачення, всевідання; уміння ставати невидимим; пристріт як вселення невидимої суті, помічника шамана. Образ диференціації самих ритуалів (специфічний порядок означників шаманських ритуалів відокремлюють їх від загально родових, що поступово просідають у повсякденність). Отже, практики образу диференціюються.

Форми розкладу шаманського міфу є зміщенням до аудіо-орієнтації чуттів. Домінування аудіо-візуальних форм богоявлення між ієрофанією та теофанією М. Еліаде називає епіфанією. Форма диференціації у множинності родових відносин здійснюється як розклад шаманського міфу на такі форми: політеїстичний міф (першопредок обожнюється, легко втрачає форму (тому в сприйнятті бога його надприродна сила важливіша за його діяння), зберігаючи і навіть збільшуючи значущість образу), друга – епос (першопредок перетворюється на великого воїна-захисника, фокусуючи уявлення про абсолютну достовірність усіх подій (у реальність руських богатирів вірять досі навіть деякі вчені), через це поступово втрачає чарівні, надприродні риси, перетворюючись у результаті на своєрідну "квазі-історію", оповідання про героїчне минуле народу, яким воно має бути, трагічний кінець), третя – казка (образ першопредка втрачає значущість, але зберігає форму шаманського міфу, орієнтація на щасливий кінець). Різноманітність образів у міфах потребує їх "узгодження" (П. Бурдьє), "одомашнення" (Г. Бьом).

Запитання для самоконтролю:

1. Які міфеми пожирання розрізняє В. Пропп?
2. Які візуальні аспекти мають практики тотемізму, фетишизму, магії?
3. Як смак стає судженням про естетичну насолоду?
4. Які форми синкретизму ранніх форм культури ви знаєте?
5. Як у вимірі візуального сприйняття співвідносяться раціональне та чуттєве?
6. Які існують форми організації чуттєвих орієнтацій людини в дописемній культурі та писемній?

Список рекомендованої літератури:

1. *Дерріда Ж.* Дарувати час / Ж. Дерріда. – Л. : Літопис, 2008. – С. 45–87.

2. *Коллингвуд Дж.* Принципы искусства / Дж. Коллингвуд. – М. : Языки культуры, 1999. – С. 72–83.

3. *Пропп В.* Исторические корни волшебной сказки [Электронный ресурс] / В. Пропп. – М. : Лабиринт, 1998. – Режим доступа : https://imwerden.de/pdf/propp_istoricheskie_korni_volshebnoj_skazki_1986__ocr.pdf

4. *Элиаде М.* Священное и мирское [Електронный ресурс] / М. Элиаде. – М., 1994. – Режим доступа : https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/filosofija_religii/ehliade_m_svjashhennoe_i_mirskoe/31-1-0-2266

5. *Элиаде М.* Шаманизм. Архаические техники экстаза / [Електронный ресурс] / М. Элиаде ; пер. с англ. К. Богуцкого, В. Трилис. – М., 2014 – Режим доступа : https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/okkultizm/Eliade/ index.php

6. *McLuhan M.* The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man / M. McLuhan. – Toronto : Univ. of Toronto Press, 1962. – 292 p.

4.2. Культурні практики образу та його структура

Колізії виробництва образів пов'язані не лише і не насамперед із виробництвом майстерних зображень. Власне, ця різниця й відкриває нам відмінність образів та зображення. Якщо "естетичний реалізм"[1] (у термінології С. Леша) ґрунтується "на можливості репрезентації, тобто коли один тип сутностей можна виразити іншим типом сутності", якщо така сутність як твір мистецтва виражає внутрішній світ митця як найбільш досконале втілення людини, то образ стає художнім образом, тобто втіленням абсолютної ідеї на рівні чуттєвого сприйняття, як сказав би Г. Гегель. Художній образ є продуктом діяльності людини, що редукується до статусу трансцен-

[1] *Леш С.* Соціологія постмодернізму. Львів, 2003. С. 13.

дентального суб'єкта. Він являє собою крайню форму абсолютизації суб'єкт-об'єктної опозиції за логікою автономізації естетичної сфери, тобто означуване повністю визначає порядок організації означників як спосіб домінації над референтом. Поняття "вираження", тобто вираження внутрішнього світу митця у процесі виробництва художнього образу, є базовим для естетики Модерну, вважає Г. Гадамер. Цей підхід і є продуктом новоєвропейської філософії свідомості, абсолютизацію якої представник філософської герменевтики критикує: "Буття мистецтва не може визначатися в ролі предмета естетичної свідомості, оскільки естетична поведінка ширша за все те, що їй відомо про себе. Вона становить частину буття зображення й за суттю належить власне до гри"[1].

Учень Г. Гадамера, німецький дослідник Г. Бьом, продовжує думку вчителя. Він вважає, що не менш важливою та більш стародавньою є культурна практика з "одомашнення сили призначення образів"[2]. Важливим для розуміння своєрідності культурних практик образу є схоплення їхнього речовинного та навіть фізичного втілення. Г. Бьом пропонує відрізняти такі концепти, як "образ" (*image*), "присутність" (*presence*), "презентація" (*presentation*) та "репрезентація" (*re-presentation*). Також він прояснює зв'язок із зазначеними вище концептами "відображення" (*reflection*) та "описання" (*depiction*).

Відображення пов'язане з наявністю подвоєння, диференціацією означника та референта. Відображення має завдання не лише гносеологічне, тобто воно може відбуватися природнім чином. Прекрасному Нарцису було достатньо водяної гладі, щоб померти від самозакоханості. Г. Бьом виходить за розуміння відображення у Г. Гадамера, який критикував зведення відображення до дзеркала (оскільки в останнього "ніякого буття для себе немає"[3], воно лише зображує того, хто дивиться в нього).

---

[1] *Гадамер Г.* Істина і метод. К., 2000. С. 114.

[2] *Boehm G.* Representation, Presentation, Presence: Tracing the Homo Pictor. *Iconic Power. Materiality and Meaning in Social Life*. New York, 2011. P. 15, 17.

[3] *Гадамер Г.* Істина і метод. К., 2000. С. 134.

Зображення являє собою цілеспрямовану діяльність людини для фіксації відображення. Його культурні практики та "зображальні засоби"[1] можуть бути різними (класифікацію останніх надав ще Арістотель). Наприклад, відбитки рук у печерах є не лише певним способом відображення палеолітичної людини, але й зображенням її, оскільки таким чином вона здійснювала певні дії для фіксації відображення. Сліди динозаврів також закарбувалися зберіглися на болівійських скелях, але без їх свідомого наміру, тому вони не є зображенням, а лише відбитком.

Репрезентація та образ є різновидами зображення. Перша може функціонувати поза логікою культових і нехудожніх практик: "Ми часто навіть приписуємо репрезентаціям юридичний ранг, "легітимність". Термін *репрезентування* є глибоко вкоріненим у правовій сфері, мабуть, через ідею зробити репрезентоване юридично підпорядкованим в акті представлення. Слабкішим відображенням цього правового статусу є фотографія на наших ідентифікаційних картах. Це вирішальний пробний камінь, річ, яку ми фактично показуємо іншим, щоб довести вербально затверджену та змінену ідентичність і ефективно надати встановленим правам власника ідентифікатора. Фотографічний портрет робить людину ідентичною – багато з них мали пережити цю ситуацію на перетині кордону"[2]. Юридична репрезентація може навіть здійснюватися і не через зображення. Якщо адвокат на суді представляє інтереси звинуваченого, то фактично одна людина репрезентує іншу без фіксації зображення. Адже юридичне представництво як репрезентація говорить не про фізичну відсутність, а про юридичну неспроможність.

Зображення на рівні образу містить не лише референціацію, але й прагматику – оскільки "будь-яке зображення є зображення для когось"[3], а тому можливість бути само-репрезентацією (як у грі дитини в машину) досягається лише в певних випадках. Навіть фотографія у документах репрезентує зображува-

---

[1] *Арістотель*. Поетика. К., 1967. С. 40.

[2] *Boehm G.* Representation, Presentation, Presence: Tracing the Homo Pictor... С. 17.

[3] *Гадамер Г.* Істина і метод. К., 2000. С. 111.

ного насамперед для інших. Для себе мати документ-посвідчення було би абсурдом.

Вимоги до порядку організації означників у образі принципово інші. Г. Бьом говорить про те, що образ містить репрезентацію, але до неї його редукувати не можна, оскільки образ має ще одну важливу складову – присутність. Для того щоб пояснити цей момент, німецький науковець звертається до міркування ренесансного мислителя Леона Альберті про дружбу. Цей емоційний зв'язок між людьми робить для нас значущими й навіть близькими для людей, які зараз безпосередньо відсутні (ці просторові метафори близькості та віддаленості часто фігурують у таких видатних філософів XX століття, як В. Беньямін – "віддаленість аури" та М. Гайдеггер – "близькість речі"). Г. Бьом говорить про те, що сила образу навіть ще більш потужна, – вона дозволяє бачити людей не лише відсутніх, але й померлих.

Латинське слово "образ" (*imagio*) є етимологічно пов'язаним з посмертною маскою давньоримського обряду поховання. Символіку цього процесу яскраво показує французький дослідник Паскаль Кіньяр: "Великий образ" (*magna imagio*) – це скульптура в могилі"[1]. Важливим тут є акцент: не на могилі, а в могилі, адже глядач тут є не людина. У посмертній масці копіювання обличчя здійснюється з іншого матеріалу (воску, теракоти, золота), перетворення вигляду померлого задля його збереження, а також збереження його магічної сили (традиційний культ предків), тобто дати померлому вигляд і навіть погляд, вважає Г. Бьоме. Адже саме магічна сила оживлення проявляється в наданні зображуваному можливості споглядання, так би мовити пасивної активності. Погляд зображеного на нас робить "не лише присутнім, але й дієвим", тобто підвищує ранг оживлення. В українській традиції ляльки часто зображувалися без очей, оскільки вважалося, що не завжди сила погляду обов'язково має бути доброю.

Саме ця магічна сила образу як присутності є наявною не лише в культових, але навіть художніх практиках живопису. Німецький дослідник підкреслює пріоритет цілісності сприй-

[1] *Киньяр П.* Секс и страх. М., 2000. С. 31.

няття образу навіть над вишуканістю в зображенні деталей. Для цього він звертається до аналізу пізніх та ранніх робіт італійського художника Тиціана. Саме непрозорість окремих деталей картин та пріоритетність розгляду змазаних деталей з відстані в пізніх роботах великого представника венеціанської школи призводить до більш потужної іконічної сили у сприйнятті цілісності, а, відповідно, підвищення сили присутності. "Якщо ми сприймаємо цей процес генерування – взаємовідносин дивлення як характеристики підвищеної присутності, то стає очевидним, що цей процес вимагає явної презентації, виконання з боку образу. Презентація зводить нанівець усі детальні шматочки інформації та дозволяє фокусуванню ока стати сліпим. З іншого боку, ця невиразність також є неминучою передумовою для виду образу"[1]. Отже, виробництво образу управляє алгоритмом його сприйняття, тобто саме зображення диктує послідовність рухів ока, і цим породжується враження, що сам твір є актором впливу, сам дивиться на нас у відповідь.

Пріоритетність віддаленого погляду в живописі в Г. Бьоме наводить на дотичність концепту аури В. Беньяміна. Зокрема, корелює з твердженням В. Беньяміна щодо виникнення технічних засобів відтворення зображення, яке призвело до вбивства культової функції твору мистецтва. Остання продовжує чинити опір лише через центральне місце портрета у фотографії, тобто "знаходить свій останній притулок у культі пам'яті відсутніх та близьких померлих"[2]. Ще ренесансний мислитель Л. Альберті чітко розрізняв типи присутності як практики переживання спільності образу: перший слугує відновленню пам'яті, другий – художній.

Ми ще раз наголосимо на тому, що образ відрізняється від репрезентації тим, що містить ще іконічну силу присутності: "Наявність відсутніх і зниклих є і свідченням, і найбільшим досягненням присутності. Це перетворена присутність, невід-

[1] *Boehm G.* Representation, Presentation, Presence: Tracing the Homo Pictor. *Iconic Power*. P. 15–23.
[2] *Беньмин В.* Учение о подобии. М., 2012. С. 205.

чутне (те, що можна відчути дотиком) воскресіння мертвих. Образ не є ані привидом, ані двійником, і ніхто не плутає образ із репрезентованою реальністю. Але ми дозволяємо собі бути залученими за посередництва цієї репрезентації, і тільки ця "репрезентація" здатна продемонструвати життєвість відсутнього у достовірному вигляді"[1]. Додавання іконічної сили присутності перетворює репрезентацію на образ. Репрезентація не тотожна тому, що вона зображує, оскільки не має божественної сили оживлення в плоті загалом, не є поверненням до близького дотиком у повному сенсі цього слова. До репрезентованого можна доторкнутися, але за дотиком воно не схоже на свій референт, лише на вигляд схоже зазвичай. Може і музика, наприклад, нагадати минуле, але візуалізація потужно перевершує всі технології репрезентаційного оживлення в більшості культурних практик. Власне живопис, як візуальна практика класичного мистецтва, саме у своїй назві фіксує заклик оживлення написаного.

Але як досягти ефекту оживлення почуттів присутності в образі? Адже й дитина, і митець можуть зобразити те ж саме, але ефект присутності не буде однаковим: "Але як репрезентація генерує презентацію? Якщо взяти перспективу Альберті, то префікс "*re*-" не належить ні до простого повторення, ні до ре-анімації. Але що ж тоді означає, що ми призначаємо для *re*-? Зображення, звичайно, не замінює те, що воно робить видимим. Ре-презентація не означає презентацію чогось знову. Усе менше й більше відразу"[2]. Саме матеріальне перевтілення (відтворення в каменю, металі чи фарбами) не до кінця приховує відсутність і знижує партиципацію присутності. Проте ефект оживлення репрезентованого, що здійснюється як інтенсифікація переживання й хвилювання, все ж таки настає навіть за умов відсутності реальності близької людини.

[1] *Boehm G.* Representation, Presentation, Presence: Tracing the Homo Pictor... P. 16.
[2] Ibid. P. 17.

Навіть якщо "оригінал давно спотворився"[1] або навіть не існував ніколи. І візуальне сприйняття для репрезентації тут виявляється важливим для досягнення такого ефекту. Саме цей ефект здійснює гру на підвищення цінності репрезентованого для глядача, зазначає Г. Бьоме. Він звертається до концепту свого вчителя "екзистенційного зростання"[2]. Саме воно пояснює стан "оживлення" та виправдовує префікс "*re*" у "репрезентації".

Для досягнення присутності в репрезентації під час перетворення її на образ потрібна латентна презентація. Саме презентація, іманентно перебуваючи в ре-презентації, урешті-решт дозволяє здійснитися образу. "Використовуючи поняття відображення образу, він (Л. Б. Альберті. – ред.) пов'язує здатність репрезентувати відсутнє у самопрезентації мистецтва або образу. Образ зображує щось та при цьому зображує себе. І, як наслідок, твір мистецтва спеціально звертається до глядача; він викликає задоволення і захоплення у глядача і опосередковує досвід прийняття / залучення"[3]. Отже, референт зображення в репрезентації виявляється подвійним: крім референта зображення, ще чарівна благодатна сила присутності має являти саму себе, а тому образ містить і ре-презентацію, і презентацію присутності як "особливого типу показу" одночасно. Адже "присутність зобов'язана своїм існуванням знову особливому типу "показу"[4]. Зображальні засоби працюють не лише на наслідування предметного референту, але й створення екзистенційного зростання через демонстрацію самого образу. Тому в образі більш жорсткі вимоги до зображення референту, ніж, наприклад, у знакові. Останній теж має вказувати на референта, але більш довільним способом. Класичний приклад – надгробний камінь. Він вказує на подію, не так сприяє збуренню почуттів. Отже, образ є і репрезентацією (зображуваного), і презентацією (самого себе) для досягнення присутності.

---

[1] *Boehm G.* Representation, Presentation, Presence: Tracing the Homo Pictor... C. 16.
[2] Ibid. P. 17.
[3] Ibid. P. 16.
[4] Ibid. P. 17.

Таким чином, як наголошував Г. Бьоме, існують культурні практики не лише з "вироблення" художнього образу (на чому робив акцент "естетичний реалізм" Модерн), але й "одомашнення" (тобто поводження, споживання, перетворення на своє) образів. Образ повертає до того, що було, і водночас перетворює минуле, додає нове, силою показу актуалізуючи його в теперішньому. Ця культурна практика створення як перетворення минулого, екзистенціального зростання дозволяє відсутньому реалізуватися в наявному через залучення глядача в акт оживлення, здійснення енергії присутності. Усі ці елементи структури образу (присутність – репрезентація як зображення – презентація) допомагають здійснитися "екзистенційному зростанню" почуттів глядача.

Запитання для самоконтролю:

1. Що писав В. Пропп про мертву голову?
2. Що таке образ?
3. Якою є структура образу?
4. Що таке: присутність – репрезентація – презентація?
5. Як співвідносяться ре-презентація та зображення?
6. Як співвідносяться відображення та зображення?
7. Чим відрізняються образ та художній образ?

Список рекомендованої літератури:

1. *Беньмин В.* Учение о подобии / В. Беньмин ; пер. с нем. І. Болдырева. – М. : РГГУ, 2012. – 288 с.

2. *Гадамер Г.* Істина і метод / Г. Гадамер ; пер. з нім. О. Мокровольського. – К. : Юніверсус, 2000.

3. *Павлова О.* Homo Pictor та культурна практика образу в концепції Готфріда Бьома [Електронний ресурс] / О. Павлова // Вісн. Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. – К., 2019. – № 3. – С. 8–14. – Режим доступу : https://www.ceeol.com /search/article-detail?id=820896

4. *Пропп В.* Исторические корни волшебной сказки [Электронный ресурс] / В. Пропп. – М. : Лабиринт, 1998. – Режим доступа : https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/ Linguist/ Propp_2/index.php

5. *Sontag S.* On photography [Electronic resource] / S. Sontag. – New York : Farrar, Straus & Giroux, 1977. – 165 p. – Mode of access : http://writing.upenn.edu/library/Sontag-Susan-Photography.pdf

6. *Boehm G.* Representation, Presentation, Presence: Tracing the Homo Pictor / G. Boehm // Iconic Power. Materiality and Meaning in Social Life / J. Alexander, D. Bartmanski, B. Giesen (Eds.). – New York : Palgrave Macmillan. – 2011. – P. 15–25.

4.3. Візуалізація етичних змістів у чарівній казці

Чарівна казка (далі – казка) – епічний твір побутового, героїчного, чарівного характеру з вигаданим сюжетом. Виникнувши в архаїчній культурі, в кожній наступній культурно-історичній добі казка спроможна творити змісти, принципово невідомі до цього. У М. Бахтіна є ідея *великого часу культури*, у який твір виходить, розбиваючи грані сучасних йому змістів, і живе у віках, розкривається в кожну добу тими сенсами, тими змістами, які є актуальними для людей конкретної епохи, коли ті знаходять у ньому відповідь на свої запити. Позицію, у якій перебуває твір, М. Бахтін називав "вненаходимость" (рос. мовою. – Ред.), маючи на увазі часову й просторову дистанційованість, оскільки чужа культура лише в очах іншої культури розкриває себе повніше і глибше. Ця позиція є своєрідною призмою, через яку змісти казки по-новому розкриваються в кожну культурно-історичну добу, відбиваючи духовні пошуки її сучасників. Змісти, закладені в казку її творцями, входять у взаємодію зі змістами сучасності, породжуючи нові смислові глибини, невідомі казкарям і їхній аудиторії минулих віків. Власне *оптика казки* – це такий кут зору на сучасну культуру, у якому переломлюються/відбиваються акумульовані в казці ціннісні інваріанти відповідно до запитів сьогодення.

Співвідношення ціннісних змістів казки і культурно-історичних реалій концептуалізував В. Я. Пропп. Він вказував на тісний зв'язок казки зі звичаєм і обрядом. Серед форм зв'язку дослідник виокремлював найпростіший варіант – коли казка прямо описує те, що було звичаєм чи обрядом у час її виникнення. Більш складною формою є переосмислення обряду, замі-

на казкою одного якогось елемента обряду, що в силу історичних змін став непотрібним чи незрозумілим, іншим, більш зрозумілим. Переосмислення пов'язане зі зміною форм, мотивів, що зумовлено трансформаціями суспільного життя. Як приклад переосмислення В. Я. Пропп наводив обряд зашивання померлого у шкіру тварини для полегшення його потрапляння у царство мертвих, тоді як казка переосмислила цей обряд – там він покликаний допомогти герою потрапити в чарівну країну (тридесяте царство). Особливим випадком переосмислення є обернення – збереження всіх форм обряду з наданням йому в казці протилежного смислу чи значення, зворотного трактування. Наприклад, існував звичай вбивати старих людей, а казка не просто переосмислює його, а надає йому протилежної ціннісної ваги. Казка оповідає, як має бути вбитий старий, але його не вбивають. Героєм є той, хто врятував, пощадив старого у казці. Казковий сюжет в цьому разі виникає як негативне ставлення до звичаїв і обрядів минулого, що на час появи казки були подолані, засуджені, і в казці показана дія, прямо протилежна обрядовій. Генетичний зв'язок казки зі звичаєм і обрядом вказує на її активне, перетворювальне начало, адже і звичай, і обряд за природою своєю були покликані впливати на довкілля і підкорювати його волі людини.

Первинно казка виконувала функцію підготовки до ініціації. В архаїчній культурі життя людини було чітко поділено на часові проміжки, переходи між якими супроводжувалися відповідними ритуалами. Знання цих ритуалів і засвідчувало готовність людини перейти на якісно новий етап (народження, становлення підлітка як повноцінного члена роду, одруження, старість). Але найперше ініціація пов'язана зі смертю. В обряді ініціації людина помирала у своїй старій подобі і народжувалася у новій. Таким чином, казка відбивала уявлення про смерть у добу свого створення і допомагала людині долати страх смерті, виконуючи таким чином орієнтувальну і терапевтичну функції.

Але дослідження В. Я. Проппа нічого не говорить про духовні, зокрема, етичні, чинники казки як жанру, що робили її актуальною, затребуваною сучасниками в умовах, коли звичай і обряд (ініціації) були подолані казкою і переосмислені. Це визна-

чив Є. М. Мелетинський, вносячи соціально-історичні уточнення в умови появи казки: розпад родового ладу, занепад мінорату, формування майорату і поява приватної власності зумовили появу соціальних колізій, які казкою поетизувалися, а їх вирішення визначало бажані ціннісно-нормативні пріоритети. Ідеться про виховну функцію казки. За Є. М. Мелетинським, з усвідомленням колізій спільнотного життя у казці з'являється етичне начало – вона відбиває соціально значущі проблеми в перипетіях, у які потрапляє герой. Долі скривджених, знедолених ставали смисловим центром казки, а щасливі вирішення колізій моделювали ідеальні розміщення сил. Казка привертала до себе увагу тому, що порушені нею проблеми були добре знайомими людям тієї доби.

Терапевтична, орієнтувальна і виховна функції казки діяли ще в ранньому Модерні, де оповідання казок було духовною потребою. До XVII–XVIII ст. в Європі казки були формою зимового дозвілля для дорослих. Зі зникненням звичаю і ритуалу (ініціації) казка зберегла свої функції, що стали традиційними.

У середині XX ст. деякі дослідники (серед них М.-Л. фон Франц і Дж. Р. Р. Толкін) підкреслювали функціональність казки в нових культурно-історичних реаліях. Дж. Толкін аналізував терапевтичну функцію казки, надаючи їй нового змістового наповнення: відновлення душевної рівноваги, втеча від дійсності і бажання отримати щасливе вирішення колізій (щасливий фінал). Він стверджував, що в момент кульмінації казки в дорослих, так само як і в дітей, перехоплює подих, сильніше б'ється серце, а на очі навертаються сльози. Катарсис включає потужну етичну складову, адже вирішення колізій – це розв'язок етичних проблем, піднятих у казці.

Щодо орієнтувальної і виховної функцій, М.-Л. фон Франц переводила їхню дієвість із притаманного архаїці і домодерному світові соціального рівня на індивідуальний. Вона наводила результати досліджень у галузі дитячої психології, які свідчать, що за перші двадцять років свого життя особа має сформувати сильний его-комплекс: "Найчастіше зустрічається спосіб побудови ідеалу на основі зразкового героя… Подібні фігури-моделі є результатами проєкції позасвідомого, і вони або проявляють

себе безпосередньо у сновидіннях або проєціюються на зовнішні об'єкти. Вони захоплюють уяву маленької людини і впливають на формування її *его*"[1]. Формування особистості відбувається за допомогою культурних патернів, моделей особистісної самореалізації, що зафіксовані в казці.

У сучасній культурі спостерігається тенденція до адаптації традиційних "страшних казок". Після літературної обробки казка втратила риси архаїчного жаху. Наприклад, для братів Грімм під час записування казок було важливо дотримуватися аутентичного архаїчного сюжету, вони свідомо нехтували благодушними варіантами його розвитку задля подолання світського естетизму і поринання в архаїку. А вже казкарі Скандинавії кількома поколіннями пізніше, такі як Г. Х. Андерсен, С. Топеліус, С. Лагерльоф, А. Лінгрен, Т. Янссон, віддаючи шану братам Грімм, вкривали старовинні жахи романтичним флером, насичували їх гумором, а також моралізуванням. Причини такого пом'якшення можна вбачати у зникненні насильства із повсякденності, у гуманності, що приходить у процесі цивілізації. Рівень жахів, актів насильства значно зменшився у повсякденному житті людини на сучасному етапі культурно-історичного процесу, і насичення ними казки видається надмірним. Тому над пом'якшенням архаїчного жаху протягом останніх двох століть активно працюють відомі літератори і безіменні редактори видавництв.

Хоча М.-Л. фон Франц спиралася на дослідження дитячої психології, вона вказувала на традиційну зверненість казки до дорослої аудиторії, а Дж. Р. Р. Толкін активно відстоював рушійну роль казки в житті дорослої людини. Можна простежити сутнісний зв'язок казки і популярного сьогодні жанру фентезі. Навіть побіжний погляд дає змогу побачити подібність їхніх художніх образів та гомологічність функцій, серед яких терапевтична посідає чільне місце.

Отже, казка – універсальний феномен, у різні вікові періоди вона привертає увагу різними своїми гранями і вимірами, активуючи різне співвідношення своїх традиційних функцій.

[1] *Franz M. L. von.* The Interpretation of Fairy Tales. Boulder, 2017. P. 4.

Традиційно виховний потенціал казки надзвичайно потужний. Художні образи казки можуть активно використовуватися у виховному процесі.

Система художніх образів у казці багатомірна. Це і сама чарівна країна (тридесяте царство), створена фантазією казкаря і відтворена слухачем/читачем індивідуально залежно від здатності уяви кожного; герой/герої, які мандрують цією країною, мають у ній пригоди, здійснюють подвиги; чарівні сили, що допомагають дієвцям. Варто детальніше зупинитися на постаті героя.

Серед героїв казки зустрічаються дурники, трикстери, невинні красені, чаклуни. Чаклун як головний герой є надзвичайно рідкісним випадком, оскільки зазвичай казка як саме чарівна казка оповідає про пригоди людини в чарівній країні. Тож образ чаклуна наразі свідомо залишається поза увагою. Певним чином поза розглядом залишаться і образи невинних красеня і красуні, хоча вони й належать до типу етичного героя (Є. М. Мелетинський). Зазвичай же в зачині казки герой постає пересічною людиною, а часто й нікчемним, дивакуватим, що зазвичай підкреслюється й візуально – він брудний, уражений паршами, вдягнений у лахміття чи звірячі шкіри. Він або розчинений у повсякденності, такий як усі, або викликає відразу своєю зовнішністю і дивакуватою поведінкою. Нічого не віщує, що з ним трапляться дивовижні пригоди. Є. М. Мелетинський називав такий тип героя *демократичним*. Але видається, що краще відображає суть такого героя у зачині формулювання Н. Тек *дрімотний* герой. *Дрімотний герой* – особа, яка зазвичай не відрізняється від оточення, хіба що в ньому увиразнено приземленість, рутинність; заздалегідь неможливо розгледіти знаки, що вказують на його готовність здійснити подвиг. Буденність, з якої постає герой, створює враження, що таким самим може виявитися кожен, коли для нього складуться відповідним чином обставини, кожен може опинитися у чарівній країні і потрапити там у пригоди.

Поступово, у зав'язку, виявляється, що герой володіє певними якостями, чеснотами. Їх появу В. Я. Пропп пов'язував з ускладненням соціального життя, виробленням певних норм правових та інших відносин, які були підведені в культ. Історично найпершими чеснотами постали якості, необхідні для під-

тримання культу предків, а також уміння добре підбити перину, випрати білизну тощо.

Варто згадати Арістотелеве визначення чесноти. *Чеснота* – це душевна якість людини, що не дана від природи, а набувається у ході виховання (призвичаєння), і, практикуючи яку, людина вдосконалюється. Здається, що чесноти героя казки є саме такого ґатунку. *Чесноти в казці* – якості людини, які не мають специфічно морального змісту, тобто ще не розуміються як творення добра іншій людині; позначають якості і вміння, що потрібні людині для життя, відповідно до її призначення, визначають ставлення до довкілля. Чесноти героя казки інколи не просто далекі від звичної нам системи етичних координат, а протилежні якостям, які сучасна культура активує у системі вихованні. Зазвичай герої казки здійснюють зовсім неетичні зі звичного нам погляду вчинки, як-от порушують заборони батьків, обманюють, крадуть, грабують, вбивають.

Якщо на героя дивитися через призму фабули казки, її фольклорно-міфологічну суть, то він тому й герой, що знає, як слід вчиняти в кожній ситуації, як і що говорити, що шукати. Він впевнено себе поводить, готовий до всього, що на нього чекає. "У тому, що він бачить, не тільки немає нічого неочікуваного, навпаки – все ніби давно відомо герою, і є те саме, на що він очікував. Він упевнений у собі завдяки своїй магічній озброєності. Сама ж ця озброєність насправді нічим не мотивована. Герой все це знає, тому що він герой. Геройство його і полягає в його магічному знанні, в його силі"[1]. Знання ритуально-магічної практики дає герою можливість чинити правильно (за встановленими у ритуалі правилами), іншими словами – практикувати чесноти. Герой – переможець, той, хто знає правила і виконує їх, а зовсім не той, хто вчиняє за власним вибором. Але це образ героя – такий, як він актуалізувався у час виникнення казки.

Однак така оптика не характерна для сучасної культури. Герой тому цікавий, що він здійснює фантастичні пригоди в чарівній країні, він практикує чесноти, добре зрозумілі сучасній

[1] *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. М., 2000. С. 60.

людині, – доблесть, мужність, винахідливість, кмітливість. Він має цілісну натуру, яка лише й дозволяє йому подолати всі перешкоди, виконати найскладніші завдання, пройти всі випробування. Володіння чеснотами привертає до героя чарівні сили і допомагає досягти поставленої мети. Натомість його заздрісники/вороги намагаються наслідувати йому у випробуваннях, але зазнають поразки, оскільки не мають відповідних якостей. Падчерка дбайливо поводиться з чарівними предметами, і вони допомагають їй, а мачушина донька поводиться грубо і за це буває покарана. Старші брати копіюють дії молодшого, але їх спіткає невдача тому, що молодший вчиняє щиросердно, а старші – із заздрості.

В. Я. Пропп вказував, що чарівні сили і предмети допомагають тим, хто вміє з ними поводитися. Натомість Є. М. Мелетинський наголошував: "Чарівні сили в казці допомагають герою не тому, що він точно виконує магічні приписи, а зі співчуття до героя, на подяку за його доброту тощо"[1]. Так само важливість чеснот героя у спілкуванні з чарівними силами підкреслювала і М.-Л. фон Франц: "Герой досягає своєї мети не лише за допомогою магії, але й завдяки своїй власній силі і сміливості"[2].

Тут доречно вказати на відмінність між *етичним і дрімотним* героями. *Етичний герой* діє, демонструючи свої чесноти, що в зачині дані експліцитно і закріплені візуально – красень/красуня є добрими, чемними, лагідними, сміливими, хоробрими, чуйними тощо. Цей герой статичний, він діє, виходячи з даності своєї природи. А *дрімотний герой* розкриває в собі героїчне начало поступово, і казкар повідомляє про це своїй аудиторії у ході оповідання.

У Новому Завіті є такі слова Христа: "Я не прийшов кликати праведних, але грішників на покаяння" (Мк 2:17). Один із варіантів тлумачення є такий: шлях спасіння відкритий для грішників, які усвідомили свої гріхи і знайшли в собі силу до покаяння. Зрештою, спокуси є випробуванням і через терпіння і покаяння

[1] *Мелетинский Е. М.* Герой волшебной сказки. М. ; СПб., 2005. С. 13.
[2] *Franz M. L. von.* The Interpretation of Fairy Tales. Boulder, 2017. P. 58.

врешті-решт приводять до досконалості, до добра (Як 1: 2–12). Доброчесність/досконаліть, таким чином, формується у подоланні спокус і проходженні випробувань.

Етичні засади християнства є достатньо потужними в європейському культурному регіоні, тому очевидно, що герой казки, який в ході перипетій відкрив / розвинув у собі чесноти, в сучасній культурі привертає більшу увагу, ніж той, хто мав ці чесноти від початку. По суті, тут ідеться про розвиток характеру героя казки, хоча слід розуміти, що сьогодні це є спадком літературних процесів Модерну, адже становлення, зростання характеру не притаманні архаїчній казці.

Отже, для сучасної культури образ *дрімотного героя* привабливий тому, що в ньому акумульовані християнська настанова на розвиток і укріплення душевних якостей на шляху спасіння й сформульована в літературі Модерну ідея розвитку характеру героя. У світлі цього, наприклад, казка "Гуси-лебеді" сьогодні прочитується таким чином: героїня спочатку відкидає пропозиції чарівних сил, бо надто пихата і зневажлива. Але, зазнавши справжнього лиха в пошуках брата, у будиночку Баби-Яги дівчина зі співчуття годує мишу і та допомагає їй. У героїні в цих обставинах з'являється душевна чуйність. Далі вона підв'язує яблуню, розвантажує піч. І чарівні сили приходять їй на допомогу у відповідь на її до них увагу і чуйність.

За Є. Мелетинським, чарівні помічники і взагалі чарівні сили – це духи-хранителі роду, вони захищають своїх членів і уособлюють *родову етику*, комплекс ціннісно-нормативних настанов роду. Надалі ці сили узагальнюються – вони стають силами добра. До того ж сили добра як такі з'являються у казці достатньо рано, а демонічні супротивники героя (чудовиська, злі духи, людоїди) – значно пізніше, оскільки від початку зло в казці – це соціальне зло і втілювалося воно конкретно, в образах злих братів, сестер, мачухи та інших персонажів, які гнобили героя.

Боротьба зі злом задає етичний пафос казки. У такій тональності в казці заявляється тема справедливості, яка розуміється переважно як відплата по заслугах чи як відновлення втраченої рівності. Така загальна ціннісна налаштованість можлива тому, що казка як феномен культури спроможна піднятися над одини-

чними проблемами героя на висоту соціально значущих узагальнень. Найперше не побутові конфлікти, а суспільні зрушення давали привід шукати справедливості. Ґрунтом для пошуку справедливості стали руйнація матріархату взагалі, і зокрема парного шлюбу, за яким дружина, розійшовшись з чоловіком чи після його смерті поверталася разом із дітьми у свій рід. З установленням патріархального порядку вдова чи покинута дружина залишалася у роді чоловіка без чоловічої підтримки. Ще один комплекс гострих соціальних питань був пов'язаний із руйнацією мінорату, за яким молодший син, що традиційно доглядав старих батьків і підтримував культ предків, наслідував маєтність роду. Відокремлення старших братів, поява в них особистого майна і подальша боротьба за батьківську спадщину робила молодшого знедоленим. Долі скривдженого сина убогої вдовиці, бідного сирітки, молодшого сина/брата привертають увагу в казці несправедливістю, що описується у зачині. Перипетії героїв очевидно пов'язані з пошуками справедливості, відновленням порушеної рівності. А щасливий фінал казки – це бажаний тріумф справедливості, перемога добра над злом. Злодії покарані, добрі / нужденні / несправедливо ображені (обділені) отримують все, що їм належить, або часто – те, що чарівні сили відняли в їхніх кривдників. У сучасній культурі, коли соціокультурні зрушення, що задали ціннісно-нормативні контури казки в такому вигляді, відійшли в минуле, ніби зник привід привертати казкою увагу до таких соціальних проблем. Але ці проблеми залишаються актуальними для аудиторії казки, як і налаштованість на боротьбу зі злом, пошуком справедливості і рівності. Цей загальний етичний пафос казки став інваріантом культури, привертаючи увагу аудиторії казки до знедолених, несправедливо скривджених, нужденних, беззахисних.

Казка належить до таких синкретичних шарів культури, у яких цілісність сприйняття досягається візуалізацією етичних змістів. У фіналі казки, так само як і в зачині, візуалізація набуває особливого значення. Перемога добра унаочнюється. У фіналі казки описуються не просто перетворення Сирітки, Івана-Дурня, Попелюшки на красенів і красунь. У фіналі очевидний контраст порівняно із зачином, де герої зазвичай зо-

бражуються погано вдягненими, брудними, неохайними. Так само на контрасті зображуються і гнобителі / заздрісники героїв – на початку казки вони постають в яскравому вбранні, показується їхнє життя в достатку, а у фіналі вони являються у всій своїй непринадній подобі. Тут добро і зло представлені в безпосередній даності потворності і краси, і логіка казки розставляє все по своїх місцях, зумовлюючи торжество добра і подолання зла та унаочнює це. Можна назвати це *базовим рівнем* візуалізації етичних змістів казки.

До цього базового рівня варто зарахувати й прийом, що часто вказує у казці на обманність потворної зовнішності. Наприклад, герой вимушений ховати свою справжню подобу і здійснювати подвиги, творити добрі справи, прикрившись звірячою шкірою чи жебрацьким лахміттям (як у казці "Король-Дроздоборід"). У такого типу казках ніби унаочнюється прислів'я: "Зустрічають по одежці, а проводжають по розуму", – але з уточненням, що не *по розуму* у звичному нам розумінні, а по кмітливості, тобто *по чесноті.*

Другий рівень візуалізації етичних змістів у казці можна визначити за розмислами Дж. Р. Р. Толкіна. Розуміючи казку як найдавніший і найкращий зразок фольклору як виду мистецтва, він надавав великого значення людській здатності до образного мислення (уяві) та здатності досягати такого втілення мисленнєвого образу, яке зумовлювало "внутрішню логічність реального", викликало "вторинну віру". Дж. Толкін вважав ці людські здатності видом розумової діяльності, "формою мистецтва" і називав "Фантазією". "Я надаю йому (слову "фантазія" – М. Р.) сенс, у межах якого його старе, високе значення, синонімічне поняттю "уяви", сполучається з додатковими, новими: "нереальність" (тобто несхожість на реальний світ), свобода від влади реальних, тобто побачених (вивчених) фактів – тобто з поняттям "фантастичного". Таким чином, я не лише усвідомлюю, але і з радістю приймаю те, що між фантазією і фантастикою існує етимологічний і семантичний зв'язок, оскільки фантастика має справу з образами того, чого "насправді немає", але що взагалі не можна виявити в реальному світі, чи принаймні вважається,

що не можна"[1]. Ідеться про те, що слухачі/читачі казки у своїй уяві створюють образи, у вільному польоті фантазії творять чарівну країну, населяють її героями, які здійснюють пригоди. За Дж. Толкіном, казка, як і взагалі література, дає можливість слухачеві/читачеві не слідувати за нав'язаними ззовні візуальними образами персонажів і місць дії як єдино можливим їх втіленням, а самим створювати їх у своїй уяві, надаючи їм конкретності і унікальності залежно від уяви і фантазії кожного слухача/глядача.

Третій рівень візуалізації задається самою природою казки, що оперує архаїчними текстами мнемонічного плану. Власне, про них Ю. М. Лотман писав як про згущення символів, які мають глибоку архаїчну природу і сягають дописемної епохи, коли певні "знаки являли собою згорнуті мнемонічні програми текстів і сюжетів, що зберігалися в усній пам'яті колективу"[2]. Символ є одиницею збереження культурної пам'яті, з'являючись у сучасний світ з глибини віків. У ньому переплетено образ і зміст/сенс. Ю. Лотман підкреслював, що змістовий потенціал символу завжди ширше за його конкретну репрезентацію. Смислові глибини символу припускають безкінечну кількість інтерпретацій, творячи нові змістові горизонти. Наприклад, герої казки символізують певні явища / сили; суть цих сил певною мірою виражається в цих героях, вони її уособлюють, але сама по собі залишається таємницею, не до кінця розкритою. Герої казки постають як символи-хранителі культурної пам'яті.

Отже, казка, з'явившись в архаїці, спроможна відкривати в кожну культурно-історичну добу нові свої грані, смисли, невідомі в часи виникнення. У сучасній культурі казка втратила колорит архаїчного жаху й набула певний романтичний флер і моралістичне забарвлення. Це знаходить відображення в образі героя. Для сьогодення герой казки – це передусім дрімотний

---

[1] *Tolkien J. R. R.* On Fairy-Stories. London, 2008. P. 60.

[2] *Лотман Ю. М.* Символ в системе культуры. *Избр. ст*. В 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин, 1992. С. 192.

герой. Він залишає враження, що на його місці може опинитися кожен в обставинах, якщо вони склались би відповідним чином. У ньому героїчне начало розкривається поступово. У ході оповідання виявляється, що він володіє певними чеснотами, втілює моральну цілісність. Ці якості дають йому змогу подолати перешкоди, пройти випробування. Етичний пафос казки полягає у переможній боротьбі із злом, втіленні/відновленні справедливості.

У казці етичні змісти візуалізуються. На базовому рівні візуалізація добра і зла явлена в безпосередній даності краси і потворності. Другий рівень візуалізації етичних змістів задається уявою, що дає можливість аудиторії створювати образи й унаочнювати сенси у вільному польоті фантазії. Третій рівень зумовлений самою природою казки, що оперує символами. На цьому рівні герої казки постають як символи-хранителі культурної пам'яті.

Запитання для самоконтролю:

1. Що таке чарівна казка?
2. Чим цікава казка людині в різний вік і в різні культурно-історичні періоди?
3. Хто такий дрімотний герой? У чому його етичний потенціал?
4. Хто такий етичний герой? Чому він в етичному потенціалі програє дрімотному герою?
5. Що таке чеснота у казці?
6. У чому полягає етичний пафос казки?
7. Які існують рівні візуалізації етичних змістів у чарівній казці?

Список рекомендованої літератури:

1. *Мелетинский Е. М.* Герой волшебной сказки / Е. М. Мелетинский. – М. ; СПб. : Академия Исследований Культуры, Традиция, 2005. – 240 с.

2. *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 2000. – 336 с.

3. *Рогожа М. М.* Символи добра в чарівній казці / М. М. Рогожа // Символічні виміри візуальної культури: матеріали між-

народної науково-практ. Конф. (м. Луцьк, СМУМК, 11–12 жовтня 2019 р.) / ред.: В. І. Панченко (голова) та ін. – К. : Міленіум, 2019. – С. 76–78.

4. *Franz M. L. von.* The Interpretation of Fairy Tales / M. L. von Franz. – Revisited ed. – Boulder : Shambhala Publications, Inc., 2017. – 224 p.

5. *Tolkien J. R. R.* On Fairy-Stories / J. R. R. Tolkien. – London : Harper-Collins Publishers, 2008. – 320 p.

4.4. Трансформація режимів бачення в епоху неоліту

Соціокультурні засади неолітичних культур. Неоліт – це доба виникнення землеробства: 10 тис. років до н. е. – до появи перших цивілізацій (в еволюціоністському сенсі терміна) 4 тис. років до н. е. Перехід від збирання та полювання (типів привласнення, що за формою, але не за змістом відрізняють людину від тварини) до продуктивного господарства (на відміну від привласнення) у формі землеробства. Г. Чайлд вводить термін "неолітична революція". Чиказький історик У. Мак-Ніл підтверджує обґрунтованість такого терміна, оскільки корчування землі потребувало нових типів знарядь та інструментів кам'яної індустрії для цього – за матеріалом (базальтових, а не крем'яних), а також за технологією.

Аграрні ритуали отримали більш витончені форми порядку означників (що проявляється насамперед в появі архітектурного порядку мегалітичних культур, що виникають за неоліту). В. Пропп визначає специфіку ритуалу в добу "неолітичній революції": "Справді, періодичне воскресіння природи було для первісної людини не просто видовищем, яке вона пасивно споглядала; у його свідомості цей процес прямо залежав від ритуалів і заходів, що вживаються самою людиною. Воскресіння завойовувалося через магічні дійства, заклики до Великої богині, через допомогу жінок, могутність Ероса і спільну працю всіх природних сил (включаючи дощ, тепло тощо). Далі воскресіння можливе лише остільки, оскільки повторює початковий акт у вигля-

ді чи ритуального шлюбу, поновлення часу ("Новий рік") або у вигляді оргії, що повертає світ до архетипів Хаосу. Без праці нічого не дається, тому для життя людина має постійно докладати зусиль, тобто діяти відповідно до норм життя, відтворюючи початковий акт. Отже, всі надії людей в аграрних суспільствах, сформовані на досвіді спілкування з рослинним життям, із самого початку були звернені на дію"[1].

Після виникнення землеробства як продуктивного виду господарювання (а не лише привласнення) та появи стабільного надлишку, "проклятої частини" (Ж. Батай) не тільки мінова вартість відколюється від споживної, але й формується загальна ієрархія цінностей. Увага відвертається від буття до цінності, за висловом Ф. Ніцше. Насамперед важливим тут є те, що в цьому надлишку над наявними потребами виявляється форма незалежності людини від природи, але й певний вид збайдужіння (А. Канарський), що є неминучим за диференціації цінного і та менш цінного.

Ритуальна єдність виробництва – споживання – насолоди також зберігає вихідну єдність. Але в той час починають формуватися інші форми залежності (особові), оскільки процес споживання тут починає опосередковуватися розподілом. Останній у всій культурі Премодерну далеко не збігається з товарообміном (ця теза прекрасно продемонстрована в роботі М. Вебера "Соціальні причини занепаду античної культури"). Але як і раніше, певною мірою, Премодерн має безпосередність людських відносин як форму культури присутності, хоча ця безпосередність уже отримує репресивний характер (насилля). Зв'язок священного та насилля за логікою диференціації описаний у роботі Р. Жирара "Священне та насилля". Пряме фізичне насилля як форма практик присутності конвертується в примус як іншоформу практик значення. Те, що делегується означуванню, можливо акумулювати в окремих практиках і спрямувати в зовнішнє щодо спільноти.

---

[1] *Пропп В.* Морфология "волшебной" сказки. Исторические корни волшебной сказки. *Собрание трудов.* М., 1998. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/Propp_2/06.php

Саме ця примусовість дозволяє речі (рос. – "вещь") віщати, бути "голосом буття" (в українській мові етимологія слова "річ" так само виявляє свою спорідненість із "речником", провісником, тобто спікером, тим, хто говорить від імені та за дорученням). Не дарма М. Гайдеггер неодноразово підкреслював спорідненість речі/вещи (рос.)[1] та віче (народних зборів) у різних індоєвропейських мовах (зокрема, у німецькій мові *Ding* (річ) є спорідненим *thing* (народне зібрання, публічний процес, справа). Саме ця конотація прояснюється ним і в латинському значенні *res public* (спільна справа / річ).

Міра незалежності від іншої людини (відповідно, залежно від речі, яка опосередковувала суспільні відносини) у ситуації надлишку (проклятої частини) створює умови не лише для розподілу праці (за стратами, що відповідає розподілу матеріальних (землеробство) – соціальних (воїнство) – духовних (жрецтво)[2] практик) і відповідного йому феномену "демонстративного дозвілля" (Т. Веблен) або "демонстративного споживання"[3]. Сфера останнього, за Т. Вебленом, представлена передусім не речами, а людьми, починаючи від дружин і закінчуючи лакеями, які не працюють у сфері матеріального виробництва і своїм неробством підкреслюють статус свого господаря. Інструментальне ставлення до світу закріплюється спочатку в нерівності між людьми, які втрачають статус повноправних (громадян), а перетворюються на *instrumentum vocale* (говорючий інвентар), знаряддя праці, що говорить, як визначає раба Арістотель. Тільки поступово речі подрібнюються, утрачають "органічну єдність", "містичну співучасть" із людиною і стають лише інструментами. Стають "пред-ставами" та "предметами" (у термінах М. Гайдеггера). Особливо очевидним цей процес є у третій страті селянства. У перших двох стратах ма-

[1] *Хайдеггер М.* Вещь. *Время и бытиё*. M., 1993. URL: https://kph.ffs.npu.edu.ua/!e-book/clasik/data/heideg/th.html

[2] *Дюмизиль Ж.* Верховные боги индоевропейцев. URL: http://www.proza.ru/2012/06/28/816

[3] *Veblen* T. The Theory of the Leisure Class. Oxford, 2009. URL: http://digamo.free.fr/veblen99.pdf

гія речей зберігається, спираючись не на голу функціональність, утилітарність, а в репрезентації соціальної значущості своїх власників. У скандинавських міфах золото Рейну – це не функція всезагального еквіваленту, але магічна сила потойбічного світу. У "демонстративному споживанні" розкол споживчої та мінової вартості вже чітко простежується, але ще за домінанти споживної вартості у вигляді потреби в іншій людині, але вже не як у меті свого існування, а як у засобі звеличення свого власного соціального статусу.

Диференціація соціокультурних практик, передусім праці фізичної та інтелектуальної (хоча це неточне висловлювання, оскільки праця воїна вимагає не менше фізичних зусиль, ніж робота хлібороба; страхітливим прикладом останнього можуть бути традиції спартанського виховання), – більш точно кажучи, управлінської та виконавчої – передбачає відокремлення процесів виробництва і споживання (а, відповідно, і насолоди, яка ще важче піддається експлікації) процесом розподілу. Тобто відбувається перший історичний розподіл праці, що відповідає трьом стратам премодерного суспільства: жреці, воїни та селяни. В організації здібностей людини це приводить до початку автономізації раціонального та чуттєвого (інструментального та цілепокладального, часткового та цілого). Тобто в субстраті безпосередності переживання людини світом має відбутися реорганізація її чуттєвих здібностей, які відтепер будуть не тільки відповідати за спорідненість зі світом (хоча ще у премодерній культурі людська укоріненість у світі не вимагає яких-небудь раціональних обґрунтувань, які, як відомо завдяки німецькому мислителю М. Гайдеггеру, є симптомом онтологічної недостатності). Чуттєве взагалі та візуальне зокрема припиняє бути не-диференційованим началом, його інваріанти починають спеціалізуватися на різних соціокультурних функціях у різних стратах.

Спеціалізація чуттєвих орієнтацій воїна. Складність і опосередкованість соціокультурних структур перетворюють дотик із почуття ліктя ранніх форм культури у ставлення примусу, володіння, зрештою, стусану, насамперед у відносинах між

різними етносами. В одному (своєму) етносі підтримка як форма тактильних практик є гарантією ефективності народного ополчення (що підкреслює спорідненість слів "фольк" і "полк" в індоєвропейському мовному сімействі). З іншого боку, фізичне зусилля, характерне для дотику (його тяжкість насамперед), асоціюється із продуктивною працею і передусім із землеробством (що яскраво виражає билинне змагання Вольги та Микули Селяніновича).

Спільне поїдання, а, отже, смак, продовжує залишатися формою установлення ритуальної спільності етносу. Ці рудименти можна побачити як у діалогах Платона, так і в російських билинах. Але демографічний вибух, який є показником порога цивілізації (як його характеризує неоеволюціоніст Г. Чайльд), робить можливим таку форму комунікації тільки в дуже вузьких, замкнених колах, що вже більше не вміщують усієї повноти соціумів, які дедалі розростаються. Крім того, позитивний сенс ритуалу ініціації/проковтування був утрачений разом із занепадом мисливських практик ранніх форм культури. Як показує дослідник чарівної казки В. Пропп, позитивний образ патрона ініціації поступово перетворюється на лихий персонаж (дракона, Бабу-Ягу, Мінотавра).

Можна зробити висновок, що у традиційній культурі формується домінанта епіфанії, тобто аудіовізуального коду сприйняття. Значущість "культури слуху" в усній традиції не викликає сумніву. Насамперед на це вказує саме гайдеггерівське визначення речі як медіума "голосу буття", але онтологічний статус мови, яку не втомлюється підкреслювати М. Гайдеггер, усе ж уже має навантаження домінанти слуху. "Культура слуху" передбачає якість послухання в різноманітті його релігійних і світських конотацій, які мають уже репресивний відтінок. Культура слуху пов'язана з мовним виміром правових практик, публічним простором суду (як зазначає німецький філософ у конотаціях справи і процесу, що в модерній культурі присутні лише в юриспруденції), яким віче (народне зібрання) власне поступово і стає. Але в М. Гайдеггера

відсутнє репресивне значення правової культури, яка забезпечує і виправдовує "право голосу" не для усіх, а лише певним верствам населення. Тобто сама значущість права голосу громадянина ґрунтується на його ексклюзивності, недоступності для мовчазного загалу. Також зрозумілим словом не володіли представники інших народів, тому їх слов'яни називали "німці". Право говоріння одних означає суд, (судьбо – рос.) доленосність, тобто підкреслює значення "культури слуху" як слухняності. Недарма Августін у полеміці з Цицероном у праці "Про Град Божий" підкреслював те, що слово "доля" – *fatum* – утворюється від "fando"[1], тобто *говорити*.

У процесі промовляння, розповідання слова (міфу, епосу, логосу, навіть лекції) будується вся система виховання і освіти традиційної культури, а, отже, базова технологія формування / "виробництва" певної антропологічної моделі з її виміром слухняності. Рудименти цього "стану речей" зберігаються і в гендерній диференціації сучасної людини. Жінка, на плечі якої переважно лягає доінституціональна освіта і виховання дитини, отже, нескінченне проголошення усіляких моральних сентенцій, вимагання слухняності, як відомо, і любить вухами. Тоді як чоловік, який відповідає за більш соціально значущі речі, інституалізовані способи орієнтації у світі, відповідно, любить очима.

Отже, значущість культури слуху підкреслює "право голосу", проте, не лише правові інституції засновані на звуковому сприйнятті, але й моральні. Останнє проявляється особливо у проповіді як пізньої християнської організації культу, який не міг обмежуватися лише молитвою. Загалом "культура слуху", вписана в ієрархію соціальних інститутів, але ще залишається достатньо нелінійною, діалогічною, що вимагає великої фізичної близькості. Тому що відстань погляду передбачає можливість значно більшої соціальної дистанційованості.

---

[1] *Хайддегер М.* Вещь. *Время и бытие.* M., 1993. URL: https://kph.ffs.npu.edu.ua/!e-book/clasik/data/heideg/th.html

Робота ока, що бачить, починає відповідати за "розрізнення" (М. Мерло-Понті), а, відповідно, формування соціальної диспозиції (в її організаційному, утилітарному, гносеологічному, моральному та естетичному аспектах), яка імпліцитно містить вказівку на просторові характеристики. Такі практики соціальної стратифікації, як нагляд, підозра, підглядання, піклування (рос. – *призрение*) мають у багатьох індоєвропейських мовах візуальну навантаження ієрархічних відносин.

Але, з іншого боку, візуальні практики спеціалізуються і на створенні нових образів солідарності, які є практиками культури присутності (образ монументальної архітектури нависає над оточенням, формує ландшафт аграрних цивілізації, контролює населення тим, що його бачать та ходять до неї на свята). Залежно від історичних та географічних різновидів Премодерну формуються різні режими бачення, зокрема видовище.

Таким чином, у культурі Премодерну в процесі "неолітичної революцій" виробляються форми культури присутності як потреба в іншій людині, але вже не в ближньому, а далекому, яка також є необхідною складовою, частиною сукупного індивіда суспільної організації. У цьому контексті слід згадати, що, приймаючи на себе функцію опосередкування в демонстративному споживанні, візуальні практики спеціалізуються не лише на соціальний диспозиції (і навіть стратифікації) у роботі механізмів цілісного сприйняття, але і на нових формах соціальної інтеграції та солідарності. Саме це є підставою феномену "наближення поглядом"[1], описаного М. Мерло-Понті. У ситуації втрати безпосередності чуттєвого сприйняття, навіть тієї доволі дистанційованої форми, яку надає культура слуху (насамперед у правовій формі), виникає практика театрону (видовища). Останнє передбачає виключення будь-якої діяльної співучасті, навіть у тій формі культового ритуалу, яким є релігійна містерія. Людина інкорпорується в суспільне ціле, спів-

[1] *Мерло-Понті М.* Феноменологія сприйняття / М. Мерло-Понті ; пер. з фр. О. Йосипенко. – К. : Український Центр духовної культури, 2001.

переживає йому тільки технікою погляду, тобто перетворюється на глядача. Ще більш ускладнюється ситуація в поліетнічних імперіях Древнього Риму та Візантії. Там видовище ще більше втрачає своє сакральне значення і знаходить загальнозначущість розваги (нова історична форм насолоди). Видовище залишається єдиною подією, яка з'єднує розрізнені прошарки в єдине соціальне ціле (тому класична вимога плебсу стародавнього Риму є далеко невипадковою).

Запитання для самоконтролю:

1. Якими є соціокультурні параметри "неолітичної революції"?
2. Які соціокультурні засади розподілу страт у індо-європейських божеств ви можете навести?
3. У чому полягає нагляд як візуальна практика воїна?
4. У чому полягає роль демонстративного споживання в реорганізації візуальних практик?
5. Який статус отримує ідея в метаморфозах візуальних практик?

Список рекомендованої літератури:

1. *Дюмизиль Ж.* Верховные боги индоевропейцев [Электронный ресурс] / Ж. Дюмизиль ; пер. с фр. Т. В. Цивьян. – М. : Наука, ГРВЛ, 1986. – 234 с. – Режим доступа : http://www.proza.ru /2012/06/28/816.
2. *Кардини Ф.* Истоки средневекового рыцарства [Электронный ресурс] / Ф. Кардини ; пер. с ит. В. Уколовой. – М. : Прогресс, 1987. – 384 с. – Режим доступа : http://www.gumer.info /bibliotek_Buks/History/Kardin/index.php
3. *Леш С.* Соціологія постмодернізму / С. Леш ; пер. з англ. Ю. Олійник. – Львів : Кальварія, 2003. – 344 с.
4. *Kittle F.* Optical media : Berlin lectures 1999 / F. Kittle. – Polity, 2012. – 255 p.
5. *McLuhan M.* The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man / M. McLuhan. Toronto : Univ. of Toronto Press, 1962. – 292 p.

4.5. Візуальні практики писемності та специфіка їхньої комунікації. Режим світу-як-книги

Міф свідчить, що коли афіняни попросили Тезея переказати мінойські пригоди, то він оповідав подорож як танець журавля, що потім почав ритуально виконуватися на честь звільнення афінян від Мінотавра. Лише нелінійність і синкретизм танцю може відтворити рух та схему боротьби в лабіринті. Навіть послідовність мови є надто раціональною для сублімаційного відчуття жаху й задоволення. Оповідь та зображення є уламками синкретизму ритуальної містерії.

Як візуально можна зобразити ініціативне блукання світом мертвих, що являє собою оповідь про зіткнення із Мінотавром? Це можливо лише орнаментально, наскільки геометрична ритмічність меандру дозволяє візуалізувати нелінійність руху танка. Тому досі цей візерунок залишається закарбованим у мозаїку підлоги багатьох, навіть християнських, храмів (уже раціональність та репресивність Модерну втратила можливість вписання в лабіринти нелінійного, зв'язок із "писемністю речей" (М. Фуко)).

Священні візерунки закарбовуються в піктографічну форму письма ще власне на дописемному етапі становлення історії. Письмо ще не відривається в порядку монументальної архітектури від камінної поверхні, де піктограма – це єдність картинки, букви та цифри. Хореографія ритуалу стає одним із перших історичних типів "письма", визнає Ж. Дерріда, що допомагає "циркулюванню інформації та розширює можливості «повідомлення»" поступово перетворитися лише на "танець із рукою у руці"[1]. Поступове ускладнення комунікації та її фіксація та уніфікація у друкованій формі призведе не лише до протиставлення означника та референта, диференціації означника та означуваного. Але синкретизм, символізм лабіринту-книги ще не знає

[1] *Деррида Ж.* Difference. Томск, 1999. URL: http://yanko.lib.ru/books/philosoph/derrida/derrida-differance-gurko.htm

остаточних розрізнень, крайньою формою якої є абсолютизація суб'єкт-об'єктної опозиції. Проте процес диференціації культурних форм має примат візуальної орієнтації з екстатичних практик бачення шаману, як доводить усесвітньо відомий релігієзнавець М. Еліаде, передбачаючи розподіл видимого та невидимого у формі образу (у його аудіо-візуальній єдності ритуалу). Режим світу-як-книги уможливлює проявленість невидимого у видиме у вигляді письма.

Недиференційованість матеріальної й духовної культури, що відповідає культурному коду Премодерну, має велику кількість історичних та етнічних варіацій, три історичних форми цивілізаційного втілення. Виникнення письма (в ідеографічній формі) є базовим симптомом появи цивілізації поряд із містом та монументальною архітектурою, за визначенням неоеволюціоніста Г. Чайльда (щоб стати універсальним медіумом письмо мало стати мобільним, тобто відірватися від мурів монументальних споруд та інших пам'яток). Релігійно-метафізична фаза диференціації культури відповідає етапу "розмежування сакрального та профанного, культурного й соціального" (С. Леш), але ще за базової настанови подібності. Як зазначає французький постструктураліст М. Фуко, книга стає символом єдності, подібності слів і речей: "Простір безпосередніх подібностей стає як би величезною відкритою книгою, яка вкрита малюнками, причому вся сторінка покрита дивними, перехресними, а іноді й повторюваними фігурами, що волають до тлумачення: "Чи не правда, що всі трави, дерева та інше, що пробивається з надр землі, є книгами і магічними знаками?". Величезне, спокійне дзеркало, в глибині якого речі відбиваються, відсилаючи один до одного свої образи, насправді шелестить словами. Німі відображення подвоєні словами, що вказують на них. І завдяки останній формі подоби, яка охоплює всі інші форми і замикає їх у неповторне коло, світ може зрівнятися із людиною; "як таємні рухи її розуміння проявляються в голосі, так і трави наче говорять допитливому лікарю своїми прикметами, відкриваючи йому ... їхні внутрішні якості, заховані під покровом мовчання при-

роди"[1]. Клинопис стає практикою відокремлення від монументальної архітектури і таким чином збільшення міри його укорінення у профанному. Господарські показники та бухгалтерські звіти, що являють собою більшість мобільних записів Премодерну, покликані призивати богів у свідки, але вже мають характер калькулятивого розрахунку. Жрецькі корпорації поповнюються писцями.

Значення принципу мімезису та "міметичної здатності"[2] (В. Беньямін), подібності (М. Фуко) пояснює символічний порядок Премодерну. Б. Андерсон доводить, що цивілізаційні спільноти Давнього Світу сприймали себе як центр світу, єдність якого забезпечувалася "священною мовою як формою еманації небесної влади, що не була її репрезентацією". Ідеографічний лад письма, що не був скутий лише фонетичною подобою, дозволяв здійснювати комунікацію представникам різних етносів (на сьогодні цю функцію в сучасному суспільстві продовжують виконувати математичні символи). Співтовариство письмових знаків було символом владного дискурсу, тому здійснювалася диференціація культурного і соціального, але ще до крайньої форми демаркації релігійного та секулярного, що є критерієм виникнення вже власне доби Модерну (симптомом самодостатності якого є автономність сфер, обґрунтована "Критиками" І. Канта).

Фр. Кіттлер підкреслює значення фонетичного письма як провідного медіума Античності, коли в Афінах воно було стандартизоване за державними потребами. Без цього медіуму аттичної демократії Давня Греція не змогла би стати "батьківщиною філософії" (Б. Вальденфельс). Адже в сократичних діалогах Платона, де здійснюється поворот до проблематики людини, уперше формується запитання: що уможливлює філософування? Ф. Кіттлер як історик медіа відповів би, що це новий іонічний алфавіт, який має гласні літери. Але Платон відповідає: людина

---

[1] *Фуко М.* Слова и вещи. М., 1999. URL: https://gtmarket.ru/library/basis/5169/5174

[2] *Беньямин В.* Миметическая способность. *Учение о подобии: медиаэстетические произведения*. М., 2012. С. 171.

із душею. Сократу та його співрозмовникам лише залишалося пояснити, чим є душа, яка сама є джерелом руху тіла. У "Тєєтеті" метафорою дії душі стає воскова дощечка, що була найпоширенішим способом ведення повсякденних записів у давніх греків. Таким чином, нова медіатехнологія виступає способом прояснення організації взаємодії продуктивних сил людини. Ф. Кіттлер підкреслює, що поки антропологічна модель завжди похідна від типу панівного медіуму[1]. У міру того, як оптичні медіа, зокрема письмо, отримують домінантне становище, людина перетворюється на "чисту дошку".

З Фр. Кіттлером міг би погодитися М. Маклюен, який уважав фонетичний алфавіт способом передавання влади від страти жерців до воїнів (та торговців у їх таласократичній єдності в Егейському світі). Не дарма в ідеальній державі Платона філософи заступають місце жерців. Такий зсув у цього дискурсу не є випадковим, адже, як довів Ж. Батай, війна є першою історичною формою раціоналізації людських відносин, умовою трансформації економіки дару в накопичувальну систему суспільства.

Формою домінування елітарної організаційної культури стає її тотальна раціоналізація, яка також виростає саме з метафор візуального походження. Це насамперед споглядальність і ейдетичність (від грец. Ἰδέα – видність, вид, прообраз), а також умоглядність, які також потребують подальшого дослідження. Безумовно, важливу роль у процесі автономізації візуальної орієнтації відіграла писемність (Б. Андерсон, М. Маклюен), яка стає провідною формою трансляції елітарної культури у Премодерні. Інтелектуальне споглядання зростає із розподільчої функції візуальних практик. Більш високий ступінь раціоналізації та лінійності, що репрезентований у писемній культурі, умертвляє живу безпосередність переживання мови, її діалогічність, нелінійність. Не даремно Сократ відмовлявся записувати свої міркування.

Гомерівський епос і філософія стають "школою Еллади" (Платон) саме тому, що полісна демократія унеможливлює замкненість жрецької касти та кодифікацію священних текстів.

[1] *Kittle F.* Optical media : Berlin lectures 1999. Polity, 2012.

Відповідно, раціональний і художній стиль давньогрецького письма потребують заперечення жорсткої консервативності релігії та тягнуть форми культури до фонетичного ладу (адже ще фінікійці зрозуміли, що записувати борги краще всім зрозумілими літерами, а не священними знаками ієрогліфів). Фонетичне письмо є симптомом "логолізації думки", писав М. Маклюен. Цей автор вважав, що класифікація правильних та неправильних типів держави можлива лише за наявності усталеної граматики та певної мірі вільнодумства, що неможливо в разі зачиненості жрецьких корпорацій та без певного ступеня поширення загальної грамотності хоча б громадян.

Сама відмінність між означником і означуваним стає можливою у полікультурному світі. Адже "слова складаються зі складів, склади – із букв, оскільки в них зосереджені такі якості, які їх зближують і розділяють так само, як і у світі розходяться і сходяться ознаки речей. Починаючи зі стоїцизму, система знаків у межах західного світу була троїстою, тому що в ній розрізнялися означник, означуване та "випадок" ("Conjoncture"; τύγχαναν)"[1], – пише М. Фуко. Необов'язковість семантики, гра означника та означуваного свідчить ще про динамічність священної ієрархії світу-книги, дивовижність її режиму бачення.

Навіть найбільш раціоналізована форма релігії Премодерну, яким було Середньовіччя з його католицьким варіантом християнства, також являє собою світ як переплетіння символічних сенсів у текстурно-текстуальній єдності їхньої етимології. "Символізм" не передбачає наявності двох окремих реальностей"[2] (С. Леш), диференціації культурного та соціального, а отже, відсутність режиму репрезентації[3]. Диференціація сакрального та профанного ще не остаточна, тому міру розподілу граду небесного та земного ще приписують акту волевиявлення Бога.

---

[1] *Фуко М.* Слова и вещи. М., 1999. URL: https://gtmarket.ru/library/basis/5169/5174

[2] *Леш С.* Соціологія постмодернізму. Львів, 2003. С. 10.

[3] Одна із базових тез Cultural Studies, зокрема С. Холл, полягає в тому, що сучасна медіакультура являє собою зрощення режимів репрезентації та символізації.

Оптика Премодерну загалом (поза її цивілізаційними варіаціями) передбачає образ світу-як-книги. У ситуації синкретизму матеріальних і духовних практик прожектор зору був сконцентрований на тому, *що* безпосередньо бачиться (запитання "*як* бачиться?" свідчить про інтерес до суб'єкта). Але не слід забувати, чим була книга до її оформлення за добу "Галактики Гутенберга"[1]. Адже лабіринтоподібна спіраль сувою, що підкріплюється переплетінням літер, утворює тканину тексту. М. Фуко наголошує на тому, що природа і слово можуть перехрещуватися до нескінченності, немов би утворюючи для тих, хто вміє читати, великий і єдиний текст.

Форма трансляція знання, зумовлена технологією матеріалу, перегукувалась зі способом написання самих текстів, де кожна думка була не підкресленням самодостатності автора, а виступала відлунням у загальному хорі текстів, які разом були покликані оспівувати досконаліть божественного творіння й описувати ієрархію божественних створінь. Проблема авторства в цьому хорі особливо не поставала.

Навіть упорядкованість сторінок, що дозволяє лише матеріал пергаменту (III–IV ст. н. е.), на відміну від скрученості сувою, не досягає ще настанови "чіткої зримості" паперу. Адже коштовність матеріалу зумовлювала необхідність зішкоблювання верхнього шару матеріалу та написання зверху нового тексту. Метафору проступання нового сенсу поверх старого в середньовічних книгах любив наводити італійський семіотик і знавець Середньовіччя У. Еко.

Процес оспівування підтримувала техніка читання, що являла собою не лише рух очей (така інтеріоризація процесу читання є продуктом уже друкованого слова), а промовлянням уголос[2] та

---

[1] Книга як продукт друку є першою історичною формою предмета, тобто речі, що виставлена на продаж (дискретної та виміряної у всезагальному еквіваленті), першою історичною продукцією індустріального суспільства. До того масово вироблялися лише товари, які не обчислювались (сукно, цукор).

[2] Як доводить М. Маклюен, розкол між оком та слухом, техніка швидкочитання є результатом інтеріоризації процесу мислення. *McLuhan M.* The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man. Toronto, 1962.

ще переважно перед аудиторією (в різних формах: від молитви до лекції). Саме не-диференційована аудіовізуальна єдність арт забезпечувала універсалізм семи вільних мистецтв, чия відокремленість радше була спричинена дидактичними завданнями, а не чіткою визначеністю предметних сфер окремих дисциплін.

Отже, образ світу-як-книги є різновидом лабіринту, лабіринту слів, тексту, смислів. Семіотика Ч. Пірса, що тлумачить зв'язок символу як виду знака зі своїм об'єктом як результат конвенції, є, безумовно, продуктом жорсткої диференціації доби Модерну. Наочно-ілюстративна подібність як характеристика ікони у Ч. Пірса стає редукцією багатошарового змісту до настанов "чистого зору" (Е. Панофські).

Для Премодерну, наприклад візантійської церкви, ікона була не картиною, а символом священного. І багато середньовічних реліктів та релікваріїв отримували свою силу від буття як частки священного або божественного тіла. Онтологічний рівень визначався мірою відокремленості від абсолюту. Тому навіть зображальні мистецтва були "Біблією для неписемних" (Г. Гадамер), а отже, інваріантами світу-як-книги для "мовчазної більшості" (А. Гуревич). Н. Мірзоєфф підкреслює, що сила ікони як символу священного була нещодавно продемонстрована італійськими пожежниками, які ризикували власним життям, рятуючи туринську плащаницю, яка для віруючих закарбувала страсті Христові. Ці варіанти прочитання мають складні історичні коріння.

Боротьба іконоборців та іконошанувальників являє собою розбіжність та коливання монотеїстичної релігії у складній оптиці сакрального. У православній церкві іконостас відгороджує вівтар, де здійснюється, так би мовити, професійне служіння Богу від загальної маси віруючих. Навпаки, Північне Відродження виходить за межі культурного коду символізації. Геніальний твір Ван Ейка ("Гентській вівтар") стає не еманацією священного, а саме картиною – серцевиною теофанії.

Більш важливо, що картину можна було зрозуміти як перехід до режиму репрезентації, тобто "штучної конструкції бачення в імітації об'єкта" (Н. Мірзоєфф), або навіть ідентичності цьому

об'єкту, але вже не як наслідування. М. Фуко пояснює історичну трансформацію співвідношення слів та речей від подібності до тотожності як епістеми класичного раціоналізму. Модерн – це проєкт західної цивілізації. Але останній також має історичні іноформи, а отже, і режими сигніфікації та бачення.

Запитання для самоконтролю:

1. У чому полягає метафора світу-як-книги (М. Фуко, В. Беньямін)?
2. Що таке піктографія?
3. Що таке ідеографія?
4. Що таке фонографія?
5. Що таке режим означення символу?

Список рекомендованої літератури:

1. *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма [Электронный ресурс] / Б. Андерсон. – М., 2001 – Режим доступа : http://lukashevichus.info /knigi/Андерсон%20Б%20Воображ%20 сообщества.pdf

2. *Беньямин В.* Учение о подобии / В. Беньяин // Учение о подобии: медиаэстетические произведения. – М. : РГГУ, 2012. – С. 164–171.

3. *Беньямин В.* О мимитической способности / В. Беньяин // Учение о подобии: медиаэстетические произведения. – М. : РГГУ, 2012. – С. 171–188.

4. *Вирильо П.* Машина зрения / П. Вирильо ; пер. с фр. А. Шестакова. – СПб. : Наука РАН, 2004.

6. *Леш С.* Соціологія постмодернізму / С. Леш ; пер. з англ. Ю. Олійник. – Львів : Кальварія, 2003.

5. *Фуко М.* Слова и вещи [Электронный ресурс] / М. Фуко. – М. : Ad Marginen, 1999. – 460 с. – Режим доступа : https://gtmarket.ru/ library/basis/5169/5174

6. *Хайдеггер М.* Время картины мира / М. Хайдеггер // Время и бытие: Статьи и выступления ; пер. с нем. В. Бибихин. – М. : Республика, 1993. – С. 41–63. – (Мыслители XX века).

7. *Kittle F.* Optical media : Berlin lectures 1999 / F. Kittle. – Polity, 2012. – 255 p.

8. *McLuhan M.* The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man / M. McLuhan – Toronto : Univ. of Toronto Press, 1962. – 292 p.

4.6. Візуальні практики Модерну: культурні засади паноптизму

Соціокультурні засади Модерну. Модерн – західний тип культури, що являє собою не лише різновид регіональної специфіки, але історичний тип культури, що є формою переходу від класичної до посткласичної культури та відповідає становленню складнодиференційованого індустріального суспільства.

Модерн характеризується:

- суспільним характером виробництва (створення продукту не за замовлення, а за шаблоном, відповідно не до потреб споживання, а до потужностей виробництва; перехід від ручної праці до машинної у формах мануфактури та фабрики; використання нем'язових джерел енергії (людини чи тварини); орієнтацією на прибуток, а, відповідно, на зростання якості та кількості продуктів виробництва, а також їх масовізацію та стандартизацію; урбанізацією (місцем виробництва стає місто, а не село);
- універсальністю товарно-грошових відносин (розвиток торговельних и фінансових ринків: ринок, а не перерозподіл стає універсальним регулятором соціального, і відтепер – еквівалентного обміну, формування грошей як "усезагального еквіваленту", наймана праця, звільнення ринку землі від феодальних обмежень, низький рівень позикового відсотка), нескінченне зростання економіки;
- легітимацією прав приватної власності (рівність усіх перед законом, заміна родових відносин речовими, поділ влади та майна, незалежність судової системи, правове забезпечення реальної свободи підприємництва, формування відповідних соціальних і політичних структур);
- формуванням нації та індивіда як політичних суб'єктів;
- інституалізацією освіти;
- утратою релігією монополії в духовній сфері (тотальна секуляризація – звільнення від релігійних настанов – культури), а, відповідно, становлення автономних форм духовної культури (наука, мораль, мистецтво).

Режим бачення Модерну: світ-як-картина. Можна погодитися із соціологом Постмодерну Скоттом Лешем, який визначає такі "способи сигніфікації"[1] Модерну, як: 1) реалізм (іноді він уточнює цей термін як *естетичний реалізм*) – крайнє протиставлення означника та референта, де репрезентація є або відображенням єдиної реальності, або означник повністю визначається означуваним (тобто стає "вираженням" (Г. Гадамер) внутрішнього світу суб'єкта). У будь-якому разі співвідношення є принципом тотожності; 2) модернізм, де репрезентація стає самодостатньою та сама стає джерелом множинних реальностей. Таким чином, виявляється, що певна культурна парадигма являє собою кореляцію між певною моделлю "економіки культури" (взаємозв'язки у створенні об'єктів культури; умови сприйняття; інституційні межі, що виступають посередниками між створенням об'єктів культури та сприйняттям; спосіб, за допомогою якого відбувається обіг об'єктів культури) та "режимом сигніфікації", тобто співвідношення між означником, означуваним і референтом, що є культурно-історично обумовленими. Критика референтної теорії істини можна розглядати як наступний крок у розмиванні коду Модерну, тобто абсолютизації суб'єкт-об'єктної опозиції.

Для прояснення оптики класичного раціоналізму необхідним буде звернення до співвідношення раннього та пізнього Модерну, зокрема, до формулювання З. Баумана про наявність твердого (солідного) та рідкого (ліквідного, плинного) етапів. Обидва різновиди Модерну динамічні, неспокійні та не можуть "Існує дві цінності, які надзвичайно важко узгодити. Якщо ви хочете більше безпеки, ви маєте пожертвувати певним рівнем свободи; якщо ви хочете більше свободи, ви маєте поступитися безпекою"[2]. Головна відмінність етапів полягає у трансцендентальному стані суб'єкта. Оскільки для твердого етапу формування настанова антропоцентризму не є нейтрально ціннісною, то вона передбачає передусім богоборницький пафос "розчаклування світу" (М. Вебер).

---

[1] *Леш С.* Соціологія постмодернізму. Л., 1996. С. 7.

[2] *Бауман З.* Соціальні медіа є пасткою. *Україна модерна.* 2016. URL: https://uamoderna.com/blogy/oleksi-musiezdov/zygmunt-bauman

Секуляризація означає, що зв'язок із трансцендентним Божеством перестає сприйматися як фундаментальний онтологічний фактор, нехай ззовні, але такий, що організує людську історію. Перетворивши мислення на "онтологічний аргумент", Р. Декарт здійснив редукцію людини до постаті мислячого суб'єкта та сукупності пізнавальних здібностей. Трансцендентальний суб'єкт стає стрижнем твердого етапу Модерну, точкою відліку в його системі координат (саме тому виникає науковий інтерес до самого механізму бачення з боку медицини, а потім і фізики). Етап солідності (*solid*) також передбачає можливість стану повного задоволення всіх потреб людини, повного щастя, навіть, можна сказати, досконалого стану суспільства. Головною претензією трансцендентального суб'єкта є легітимація індивідуального погляду на світ.

Проте виникає феномен "картини світу", що означає процес опредметнення уявлення. О. Лосєв, характеризуючи особливості естетики Ренесансу, зазначає про: реабілітацію людського тіла, трьохмірність і рельєфність зображень, довіру до людського зору. З іншого боку, оптика "картини світу" полягає не лише у трансформації художніх практик. Постає режим сигніфікації, що передбачає проти-ставлення, ви-ставляння сигніфіканта та референта. Людина в "час картини світу" перетворюється на позицію такого сущого, яке всьому задає міру і приписує норму. Серед перших, хто звернув увагу на цей феномен, був німецький філософ Мартін Гайдеггер, хто називав це піднесенням картини світу. Він зауважував, що світова картина (*world picture*) не означає картину світу (*picture of world*), але світ стає зрозумілим та схопленим як картина. М. Гайдеггер пише: "Що таке – картина світу? Мабуть, зображення світу. Але що називається тут світом? Що значить картина? Світ тут виступає як позначення сущого загалом"[1]. Картина світу Середньовіччя не замінюється картиною світу Модерну, радше світ стає картиною, що є специфічною ознакою модерної епохи.

[1] *Хайдеггер М.* Время картины мира. *Время и бытие : статьи и выступления.* М., 1993. URL: http://www.bibikhin.ru/vremya_kartiny_mira

Дотичний діапазон історичних форм розмивання культурного коду Модерну можна зустріти у класифікації Н. Мірзоєффа. Він погоджується з баварським мислителем, що візуальна культура не залежить від картини як способу зображення, але полягає в цій модерній тенденції до картини або у візуалізації існування. Ця візуалізація робить модерний період радикально відмінним від античного та середньовічного світу, в якому світ розумівся як книга.

Специфікою світу-картини стала точка відліку, центр фокусу, яким є суб'єкт, що все піддає сумніву, але сам залишається твердим ядром першої історичної форми Модерну. Сам суб'єкт є сукупністю пізнавальних здібностей під приматом усезагальності розуму. М. Фуко пише, що "чисте зображення" передбачає, але не вводить у поле самої картини суб'єкта бачення. Тому картина є поєднанням режимів видимого й невидимого: "з одного боку, незримість видимого" (тому подвійність дзеркального зображення стає апофеозом "картини світу", як, напр., королівське подружжя на полотні "Меніни" Д. Веласкеса), а, з іншого боку, "невидимість того, хто бачить".

Утім, картина сама не є точною копією, дзеркальним відображенням, але формою узагальненого образу (у цьому полягає викривлення чистої фізіології зору та гра умовностей, що забезпечує відповідну правдоподібність твору). Адже індивідуалізація розглядається як міра відхилення від норми.

Симетрично настанови вимірювання, універсальної мови математичного обчислювання, стають базовими орієнтаціями експериментального природознавства Нового часу, що є ще одним симптомом входження в "час картини світу" (М. Гайдеггер). Скопічні прилади виступають "протезами" у цьому прагненні науки поставити / проти-ставити "об'єкт як такий" у стан незалежний, але водночас придатний для обробки суб'єктом. Зокрема, П. Віріль описує новоєвропейські скопічні технології зсуву режиму баченого й небаченого: "Шукаючи засоби, що дозволяють краще і повніше бачити незриму частину всесвіту, ми були за крок від утрати нехай незначної, але все ж здібності її уявити. Телескоп, цей першорядний зоровий протез, відображає недосяжний для нас світ, а разом з ним і інший спосіб пересування

у світі; логістика сприйняття дозволяє погляду невідомим раніше чином переміщатися, зіштовхує близьке і далеке, породжує прискорення, перекидає наше знання про відстані та виміри"[1]. Пасивність акту споглядання споріднює науковий та художній вимір "картини світу", адже від того, що суб'єкт лише тільки подивиться, нічого не зміниться.

Скопічні "протези" допомагають науці здійснити типологізацію речей та диференціацію баченого "першого" та "другого порядку" (під яким М. Мерло-Понті має на увазі креслення та начерки). Озброєнням ока характеризувалася не лише новоєвропейська наука, але і сфера мистецтва.

Художня сфера також винаходить цілу низьку скопічних інструментів, що дозволяють відтворити та підправити уявність бінокулярності. Дзеркало Лоррена, скло Лоррена, камера-люцида, "чарівний лихтар" стають художніми засобами, інструментами, що дозволяють втиснути світ у двовимірну площину. Особливо місце у процесі інструменталізації ока посідає камера-обскура.

Секуляризація бачення вимагала логіки опосередкування, як і будь-яка діяльність людини взагалі. Технологією "розширення" людського ока стала камера-обскура – ця зброя доби релігійних війн, як і друкарський верстат, який став символом реформації та способом приватизації Святого Письма. Причому не в переносному, а прямому сенсі, адже фокуси, що здійснювалися за її нащадка, чарівного ліхтаря, стали єзуїтським способом (у прямому сенсі цього слова) зваблення божественним дивом часів Контрреформації. Інформаційні війни ще не стали провідною формою боротьби, але пропаганда (лат. *propaganda* – дослівно *віра*, що "підлягає розповсюдженню") є результатом ар'єргардних боїв часів контрреформації.

Інструментом "розчаклування світу" виступила та сама камера-обскура, яка підмінила божественне око людським світобаченням. Принцип перспективи остаточно був легітимова-

[1] *Вирильо П.* Машина зрения. СПб., 2004. URL: https://monoskop.org/images/1/19/Virilio_Paul_Mashina_Zreniya.pdf

ний художніми практиками Кватроченто. Його концепт був сформульований Л. Альберті як "вікно у світ", що передбачає трьохвимірний об'єкт на двохвимірній площині, а також наявність відстані, у яку вписано в математичні пропорції та геометричні форми. Таким чином цей тип зображення, уважає сучасний дослідник С. Леш, претендує бути відображенням реальності, а не символом божественного, чого вимагало релігійне світосприйняття. Отже, камера-обскура, що допомагала здійснити абстрагування лінійної перспективи, стала не лише фреймом бачення із позиції вогнепальної зброї, але й одним із перших скопічних приборів, який став інструментом боротьби за секуляризацію. Просторові умовності лінійної перспективи все ж такі відрізняються від фізіології людського ока (варто згадати хоча б про специфіку ефекту бінокулярності, зазначену ще геніальним Леонардо, що розширяє фігури). Математично вивірена ієрархія композиції та гомогенність плоскості картини більш близька до модерної оптики, надто що правильна лінійна перспектива відповідає погляду одним оком (щоб усунути ефект бінокулярності). Таке викривлення оптики людини є результатом "естетичного реалізму" раннього Модерну.

Зразок картини культивує не лише живопис, але й інші види мистецтва. М. Маклюен пише: "Наприкінці XV ст. роль головної організаційної сили художнього мислення стала переходити до експліцитного візуального зв'язування компонентів як вербального, так і невербального твору"[1]. Навіть поетичні твори класицизму відповідно до вимог "наслідування розуму" (Н. Буало) будують вірш за стратегією візуалізації картини. М. Фуко в "Мові до нескінченості" обґрунтовує, що література, лише починаючи з доби класичного раціоналізму відіграє ту роль, яку доти у культурі відігравала релігія, тобто ритуальну роль протистояння смерті. Осилити таку роль мова змогла лише тоді, коли

[1] *McLuhan M.* The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man / M. McLuhan. Toronto : Univ. of Toronto Press, 1962.

сама стала здатною вбити Бога та зайняти його місце (наявність лише суспільства атеїстів не є достатньою умовою). Класицизм ще ґрунтувався на дискурсі риториці.

Розумове прагнення споглядання краси здійснюється як роздивляння предмета поетичної краси. Для цього, на думку, Фр. Кіттлера, слід було "навчитися бачити по-людськи", "бути обізнаним в мистецтві зору". Він цитує вірш німецького поета Бартольда Брокеса, який так і називає свою поетичну збірку "Гарантований засіб для очей". За надмірним різноманіттям природного світу ховається єдність ландшафту. Задля усунення небезпеки загубитися в дикому різноманітті деталей німецький поет пропонує зробити із долоні маленькій отвір і поступово крізь нього стежити за примноженою красою. Остання надає можливість поступового розгляду деталей, які око одразу не здатне розрізнити. Поет, як і живописець, малює предмет, як картину, тобто із заданого кута зору.

Поетична форма художнього твору дозволяє також усунути надмірний натуралізм деталей. Але той самий поетичний предмет має бути доступним для інтелектуального споглядання. Апелюючи до лессінговського порівняння живопису та поезії, Ф. Кіттлер доходить висновку, що література доби Просвітництва позиціонує себе як "псевдооптичний медіум" із настановою "чіткої зримості" (М. Бахтін). Оптична ілюзія не заради її самої, а заради науково-просвітницького світогляду.

Недарма Г. В. Ф. Гегель визначав Просвітництво як "боротьбу із забобонами". Адже унікальна цінність мистецтва, за В. Беньяміном, полягає в тому, що "справжність твору мистецтва заснована на ритуалі, у якому вона знаходить своє вихідне та перше застосування. Ця основа може бути багаторазово опосередкована, проте і в найбільш профанних формах служіння красі вона проглядає як секуляризований ритуал"[1]. Бого-

[1] *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости : избранные эссе... URL: https://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/benjamin1-ru

борницька настанова антропоцентризму полягає в абсолютизації оптики "світу-як-картини", чия ієрархія деталей є виправданням ракурсу суб'єкта бачення. Просвітництво і є тим світлом розуму, що абстрагує із контексту священної книги протистояння суб'єкта та об'єкта.

Французький дослідник М. Фуко формулює паноптизм як базовий тип соціального контролю, за якого емансіповане око суб'єкта Модерна стає джерелом влади. Тобто той, хто дивиться, наглядає за іншими, причому сам залишається непобаченим. Метафору М. Фуко запозичив у теоретика та практика пенітенціарної архітектури Дж. Бентама, який розробляв "паноптикум".

Семантика світу-як-книги поступається місцем прагматиці світу-як-картини. Художній геній є джерелом оптичної ілюзії окремого предмета. Проте він утрачає зв'язок з іншими споживачами предметів. Атомарним суспільством виявляється не лише об'єднання політичних акторів, але і зв'язок соціальних агентів художнього поля. Фр. Кіттлер пише, що "просвітницька література помстилася сама собі: вона винайшла спосіб представляти предмети, що заслуговують цього, але при цьому втратила стратегічне уявлення про адресатів"[1]. Риторичним та формальним залишається навіть запитання Т. Адорно: "Публіка може бажати?". Примат високої культури легітимує антиісторичність суб'єкт-об'єктної опозиції "світу-як-картини", але водночас уведення мови в літературний дискурс стає умовою формування нації як "уявної спільноти" (Б. Андерсон). Саме книгодрукування перетворило мову на засоби масової комунікації, уважає М. Маклюен. Конструктивістський потенціал літератури як виду високого мистецтва є підґрунтям виникнення "спільноти спів-читачів" (Б. Андерсон) та, відповідно, політичного об'єднання нації, яке не може бути наслідком зовнішніх впливів або не менш репресивних настанов раціональних аргументів із приводу необхідності "Левіафана"-держави (Т. Гоббс).

[1] *Kittle F.* Optical media : Berlin lectures 1999. Boston ; New York, 2012.

Отже, на етапі раннього Модерну погляд суб'єкта, що є "твердим стрижнем", точкою відліку в системі координат, легітимує ракурс погляду на світ, та, відповідно, є основою композиції "картини світу".

Тоді як на етапі пізнього Модерну (З. Бауман, Е. Гідденс, С. Леш) розмивається навіть сам солідний стрижень, формується настанова "смерті суб'єкта", "смерті автора". Якщо лінгвістичний поворот у філософському дискурсі усвідомлюється лише у XX ст., то оптичний режим бачення світу-як-тексту здійснюється принаймні на століття раніше. Режим бачення "світу-як-тексту", що формується на засадах індустріального виробництва друкарства та втілюється у способі сигніфікації модернізму, принципово відрізняється від режиму бачення "світу-як-книги", що є іншоформою ручного виробництва та способу сигніфікації символізму (табл. 1).

Таблиця 1

Порівняльна характеристика оптики Середньовіччя і Модерну

Показник	Середньовіччя	Модерн
Модель книги	Рукопис	Друкована книга
Аудиторія	Замкнене коло	Масове тиражування
Творчість	Самовиготовлення	Геній та смак
Цінність	Цитування, авторитет	Оригінальність
Ставлення до традиції	Традиція, маніфестація	Новаторство
Матеріал	"Чиста дошка", пергамент	Папір
Спосіб читання	У голос	Про себе
Контроль	Співрозмова	Іспит
Спосіб виготовлення	Арт	Механізоване виробництво
Естетичний принцип	Мімезис	Вираження

Запитання для самоконтролю:

1. Якими є культурні параметри "галактики Гутенберга"?
2. У чому полягає суть концепту паноптизму (З. Бауман, М. Фуко)?
3. У чому полягає опозиція стороннього спостерігача і картини світу?
4. Як можна визначити роль візуальних практик у становленні націоналізму?
5. Якими є оптичні настанови класичної науки?

Список рекомендованої літератури:

1. *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма. – М., 2001 [Электронный ресурс] / Б. Андерсон. – Режим доступа : http://lukashevichus.info /knigi/Андерсон%20Б%20Воображ%20сообщества.pdf

2. *Беркли Дж.* Опыт новой терии зрения / Дж. Беркли // Сочинения. – М. : Мысль, 1978.

3. *Зиммель Ф.* Рама картины. Эстетический опыт / Ф. Зиммель // Социология вещей : сб. статей / под ред. В. Вахштайна. – М. : изд. дом "Территория будущего", 2006. (Серия "Университетская библиотека Александра Погорельского"). – С. 48–54.

4. *Локк Дж.* Исследовании мнения отца Мальбранша о видении всех вещей в Боге [Электронный ресурс] / Дж. Локк // Сочинения в трех томах: Т. 2. – М. : Мысль, 1985. – 560 с. – (Филос. Наследие. Т. 94). – С. 441–483. – Режим доступа : http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/ z0000459 /st000.shtml

5. *Мерло-Понти М.* Око и дух [Электронный ресурс] / М. Мерло-Понти. – М. : Искусство, 1992. – Режим доступа : https://annasuvorova.files.wordpress.com/2013/12/d0bcd0b5d180d0bbd0be_d0bfd0bed0bdd182d0b8_d0bed0bad0be_d0b8_d0b4d183d185.pdf

6. *Хайдеггер М.* Время картины мира / М. Хайдеггер // Время и бытие: Статьи и выступления ; пер. с нем. В. Бибихин. – М. : Республика, 1993. – С. 41–63.– (Мыслители XX века).

7. *Фуко М.* Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / М. Фуко ; пер. с фр. В. Наумова. – М. : Ad Marginen, 1999. – 460 с. – (Университетская библиотека).

8. *Эко У.* От Интернета к Гутенбергу: текст и гипертекст [Електронный ресурс] / У. Эко // Новое литературное обозрение. – 1998. – № 32. – С. 5–14. – Режим доступа : https: // cyberleninka.ru/article/n/u-eko-ot-interneta-k-gutenbergu /viewer

9. *McLuhan M.* The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man / M. McLuhan. – Toronto : Univ. of Toronto Press, 1962. – 292 p.

4.7. Роль художнього поля у конструюванні часу картини світу

Модерн як історичний тип культури являє собою "домінування візуальної орієнтації" (М. Маклюен). Художня культура як поле формотворення та відпрацювання загально очевидних сенсів у процесі інституалізації Модерну характеризується такими соціокультурними параметрами, як:

1) крайній ступінь диференціації матеріальних і духовних практик;
2) утрата релігією монополії на виробництво духовну культуру;
3) абсолютизація суб'єкт-об'єктної опозиції;
4) протиставлення раціонального та чуттєвого;
5) домінування часу над простором.

Розглянемо зазначені параметри більш детально у співвідношенні з логікою домінування візуального.

Диференціація не лише матеріальних, соціальних і духовних практик передбачає остаточне позбавлення їх змісту магічно-символічного синкретизму, що є характерним для ситуації Премодерну незалежно від історичних, географічних та етнічних варіантів останнього. Ступені диференціації форм культури не можуть бути однаковими для всіх варіантів культур. Наприклад, найбільш раціоналізована форми релігії є характерною для "цивілізації середньовічного заходу" (Ж. Ле Гофф). Проте крайня форма диференціації матеріальних, соціальних та духовних практик постає як "модернізація" (С. Леш). Це означає, що остаточною метою виробництва стає раціоналізація, індустріалізація та прибуток. Термін "інтерес" був привнесений в італійську мо-

ву із бухгалтерських книжок та означав форму зведення дебіту із кредитом. Працювати за інтерес навіть государю, після міркувань Н. Макіавеллі, було не соромно. "Свята господинність" (Л. Альберті) стала попередником "духу капіталізму", що зароджується як реформаційний рух християнства, але потім набуває профанного характеру.

Утрата релігією монополії на культуру являє собою початок автономії світської культури. Розрив матеріальних практик закріплюється у диференціації релігійної та секулярної культури. Незважаючи на те, що аж до доби Просвітництва в Європі практично не було атеїстів, проте Модерн є насамперед носієм секуляризації. Навіть етика протестантизму виступає репрезентантом "духу капіталізму", як яскраво обґрунтував М. Вебер.

Абсолютизація суб'єкт-об'єктної опозиції є наступним кроком на шляху унаочнення модернізації. Розподіл матеріальних і духовних практик призводить до знищення синкретизму суб'єкта та об'єкта, яка ще була притаманна речі. Річ припиняє бути "речником буття" (М. Гайдеггер), а перетворюється на предмет: "У предметі вже остаточно порушується "інтимно-близьке ставлення до речі": "Людина вважає світ предметом протистояння, встановлює його перед собою, а себе – перед світом… Слід мислити це встановлення у його всебічній сутності. Людина наставляє природу, якщо вона не відповідає її уявленню. Людина в-становлює нові речі, якщо має потребу. Людина від-ставляє речі, якщо вони їй не потрібні. Людина ви-ставляє речі, якщо вихваляє їх для продажу. Людина виставляє їх, якщо ви-ставляє свою роботу, рекламуючи свою майстерність. У різноманітному в-становленні світ приводиться до стану та вводиться у стан. Відкрите стає предметом і таким чином загинається, звертається до людської істоти. Людина ви-ставляє саму себе проти світу, що став предметом, і покладає себе самого як такого, який навмисно проводить в життя всі ці види на-станов"[1].

[1] *Гайдеггер М.* Навіщо поети? Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. Львів, 2001. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Heidegger_Martin/Navischo_poety.pdf

Якщо в натуральному господарстві людина виготовляла речі для своїх потреб, то вона зберігала з ними зв'язок, певну спорідненість. Річ зберігала тепло рук виробника, що продовжував користуватися нею. За логікою товарного виробництва людина припиняє користуватися власними виробами та купляє все інше на ринку. Вона сама стає певним чином товаром, оскільки виступає продавцем власної робочої сили. Таким чином річ перетворюється на предмет, а людина, відповідно, на суб'єкт: "Людина є для всього сущого, тобто в розумінні Нового часу для всього уречевлення і для всієї уявності (пред-ставленості), тим, що лежить в основі, subicctum"[1].

Абсолютизація суб'єкт-об'єктної позиції має продовження в *протиставленні раціонального та чуттєвого*. Суб'єкт редукується до розуму як базової трансцендентальної здібності. "Людина, яка витіснена з істини буття, обертається навколо самої себе як animal rationale"[2]. А річ – до протяжності (як визначив "герольд раціоналізму" Р. Декарт стосовно формулювання психофізичної проблеми). Здійснюється абсолютизація суб'єкт-об'єктної опозиції, тому пізнання стає панівною формою діяльності людини, за схемою якої пояснюються всі інші практики. Навіть у мистецтві новоєвропейські мислителі абсолютизували пізнавальну функцію через прозорість знання суб'єкта про об'єкт. Відображення як модель такої прозорості стає панівним уявленням. При цьому пасивність суб'єкта ("якщо я тільки погляну – нічого не зміниться") та об'єкта (річ припиняє бути джерелом "афектації людини" (А. Гуревич)) за абсолютизації суб'єкт-об'єктної опозиції виявляється в настанові споглядання. Усі інші чуттєві орієнтації редукуються під приматом візуального як споглядання, оскільки останнє здійснює зв'язок між раціональним і чуттєвим у структурі здібностей суб'єкта.

---

[1] *Хайдеггер М.* Письмо о гуманизме. М., 1993. URL: http://filosof. historic.ru/books/item/f00/s00/z0000284/st000.shtml

[2] *Гайдеггер М.* Навіщо поети? Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. Львів, 2001. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Heidegger_Martin/Navischo_poety.pdf

Домінування часу над простором є симптомом "твердого Модерну" (З. Бауман). Уже картезіанська психофізична проблема, що редукувала тілесну субстанцію до "протяжності", натякала на те, що друга складова хронотопу випадає на інший бік опозиції. Новоєвропейська наука в особі Г. Галілея редукувала річ до "стабільності моменту, що нескінченно уповільнюється", таким чином "розчинивши" середньовічне уявлення про простір як "ієрархічний ансамбль місць" (священних і профанних місць, захищених і відкритих), наголошує М. Фуко. Суб'єктивізація І. Кантом часу і простору як апріорних форм чуттєвості підірвала дуалізм Р. Декарта, але остаточно закріпила провідну роль часу, який також оголошувався підставою схематизму розсудкового поняття. Як він формулює у "Критиці чистого розуму": "Схема ж чистого розсудкового поняття – це щось таке, що не можна привести до якогось образу; вона являє собою лише чистий синтез, що виражає категорію згідно з правилом єдності на основі загальних понять і є трансцендентальним продуктом уяви, що стосується визначення внутрішнього почуття, за умовами його форми (часу) щодо всіх уявлень, оскільки вони повинні *a priori* бути з'єднані в одному понятті відповідно до єдності апперцепції"[1]. Таким чином, рівновага простору та часу на суб'єктивних підставах трансцендентального суб'єкта була остаточно підірвана: якщо в образі залишалися рудименти уявлення про простір, то у схемі вони були елімінованні. Домінанта темпоральності досягла апогею у феноменологічних тезах про "усвідомлення часу" та "часовість свідомості", зокрема, у гуссерлівському розрізненні "тривалості відчуття і відчуття тривалості".

Описані соціокультурні закономірності Модерну не могли не позначитися на процесі становлення його художнього поля. Тому детальніше зупинимося на процесі інституалізації мистецтва як автономної культурної форми. Зокрема, диференціація матеріальних і духовних практик цього типу культури виявляється у формі інституалізації мистецтва, яка здійснюється у кілька етапів.

---

[1] *Кант И.* Критика чистого разума. М., 1994. URL: http://psylib.ukrweb.net/books/kanti02/txt09.htm

Організація художнього виробництва у пре-модерні здійснюється за цеховою структурою (і то не завжди). Модерні тенденції репрезентовані в період Ренесансу лише в кількох сферах: виробництві (цех, а потім і мануфактура), торгівлі (міжнародна та міжміська) та мистецтві, тоді як обіг інших речей мав ще премодерний характер. Виникнення гільдії Святого Луки є симптомом приватизації сфери релігійного. Наприклад, у Флоренції ті майстри, які почали відчувати, що час – це гроші, не могли відвідувати всі католицькі обряди (святкових днів у католицтві було більше ніж 90 на рік), але не відвідувати їх вони також не могли. Тому тут стихійно виникає потреба у приватних вівтарях. Зазвичай їх ставив для себе на розі кварталу цех, що тут мешкав. Символічний жертовник замінювався художньо представленим об'єктом культу (у Флоренції і досі на кутах приватних будівель висять картини на релігійні теми). Чим далі, тим більшими вівтарями стають картини на дерев'яних дошках та навіть станковий живопис. Поступово, навіть у великих церквах, вівтар перетворюється на картини (найяскравіший взірець – це Гентський вівтар Я. Ван Ейка). Таким чином відбувся наступний крок еволюції вівтаря від жертовного каміння до храму та картини. Після репрезентації вівтаря картини як об'єкта культу, тобто його приватизації, наступний крок мусив бути в бік секуляризації змісту мистецтва.

Уже цехова організація виробництва значно підвищила вимоги до якості, зокрема, до декоративного оформлення виготовлених речей стосовно натурального господарства. Довершеним взірцем людської дії стає шедевр (від фр. *chef d'œuvre* – головний твір). У початковому сенсі слова шедевр був підставою для надання підмайстру статусу майстра, тобто твір, що доводить його кваліфікованість і подається на розгляд цехового зібрання. Сучасного значення термін "шедевр" набуває наприкінці XVIII ст., коли почали формуватися музеї та відбиралися довершені артефакти для їх колекцій. Власне шедевр як твір мистецтва стає базовою формою дискретної речі, об'єктом у двох вимірах: як втілення художнього образу (а тому об'єкт для споглядання людиною) та як товар (річ, виставлена на продаж).

Звільнення митців із-під влади цехової організації виробництва відбувається через інститут меценатства. Елітарна культура (священики та аристократи) Премодерну завжди потребувала "демонстративного споживання" (Т. Веблен), престижного обміну, а тому – більш витончених речей, ніж натуральне господарство могло виготовити. Із цієї причини при великих дворах існували майстерні (напр., найбільш відомі в епоху Середньовіччя були майстерні при дворі візантійського імператора). Цехова організація художнього виробництва була наступним кроком щодо цього закріпаченого становища ремісника. Проте і цеховий статус не був достатнім для виникнення вільних мистецтв.

Конкуренція міст (цехів, гільдій) та аристократії (навіть релігійної) за увагу та продукцію найбільш шанованих митців уже порушувала навіть цехове становище останніх. Такі "титани Відродження", як Леонардо, Мікеланджело, Рафаель уже могли вирватися як із-під влади окремих замовників, так і цехових структур. Вони працювали ще не на ринок, але вже за гроші. Їхня доля достатньо важка, але вони вже мали певну можливість вибору та самовираження у своїх творах. Саме в Ренесансі твори мистецтва стають об'єктом меценатства. П. Бурдьє вважає, що це свідчить про те, що ринок символічної продукції ще не сформувався, тоді як монополію на владу в духовній культурі церковних інститутів католицтва вже було підірвано. Конкуренція за митців існувала поруч зі змаганнями останніх (зокрема, широко відомо суперництво між Леонардо та Мікеланджело під час розписування палацу флорентійської Сеньйорії).

На думку польського естетика В. Татаркевича, виникнення поняття виду мистецтва служить критерієм звільнення художнього виробництва із-під влади цехової організації. Він пише про те, що "прив'язка до ремісничої техніки відчувається ще у класифікації італійського гуманіста Анжело Поліціано, який у своїй енциклопедії мистецтв (Panepistemon), виданої наприкінці XV ст., використовував п'ять різних понять замість одного (скульптури): *statuarii* (ті, хто працює в камінні), *caelatores* (у металі), *sculptores* (у дереві), *fictores* (у глині), *encausti* (у воску). Цих творців, мабуть, більш відокремлювали, ніж зближува-

ли так само, як у професійному побуті, імовірно, більш відокремлюють столяра від муляра, ніж зближують. Мистецтво кожного із цих п'яти вважалося різним поняттям, оскільки кожен працював в іншому матеріалі та іншим способом"[1]. Тобто реміснича техніка виконання домінувала в назві та розумінні над способом естетичного сприйняття виду мистецтва. Суперечка Й. Вінкельмана й Г. Лессінга про "межі живопису та поезії" свідчить про те, що "люди із витонченим сприйняттям помітили подібний вплив обох мистецтв". Тобто тип сприйняття буде більш очевидним для людей XVIII ст., тоді як у XV ст. ще домінувала техніка виготовлення, обумовлена матеріалом. Універсалізм "титанів Відродження" виявляється саме в тому, що вони досконало втілювали художній образ різними техніками (живописними, скульптурними, ювелірними, поетичними).

З'являються заклади професійної освіти у митців. Раніше лише в майстерні конкретного майстра можна було отримати відповідні вміння.

У 1585 р. живописці брати Каррачі організували в Болоньї першу Академію мистецтв – "Академію тих, хто вступив на правильний шлях". Певним чином виникнення Академії було результатом спроби католицької церкви повернути під контроль духовне виробництво, що отримало нові горизонти завдяки розквіту Відродження. Класичному стилю титанів Ренесансу навчилися бельгієць Пітер Пауль Рубенс, іспанець Дієго Веласкес, француз Ніколя Пуссен – великі майстри, які створили у своїх країнах національні художні школи. Нове мистецтво припинило бути монополією Італії. Інституалізація освіти й художньої сфери надала нового поштовху розвитку самобутності мистецтва.

Утрата релігією монополії на культуру призводить до того, що мистецтво стає авангардом десакралізації культурних смислів. Нова мораль прикривається релігійними стратегіями для створення поля нових смислів. Реформація як масове тло залучення до духу капіталізму працює в полі "етики протестантизму".

---

[1] *Татаркевич В.* История шести понятий. М., 2002. URL: https://studfile.net/preview/6152373/page:22/

Саме мистецтво на рівні високої культури є унаочненням секуляризації культури, а отже, диференціації релігійного та світського. Змінюються передусім самі релігійні сюжети. Якщо у середньовічній традиції Ісус виступав як автократ (самодержець), то на картинах Ренесансу він перетворюється із дорослої людини, яка несе на собі відповідальність за світ, на безтурботне дитинча (запозичення та переосмислення візантійського канону).

Крім зміни традиційних релігійних сюжетів, відбувається їх розширення. Інтерес до Античності привносить дозвіл на міфологічні сюжети (візуальна легітимація язичництва свідчить про радикальний цивілізаційний зсув, значну міру). Іншим напрямом сюжетного розширення стає відродження портретного жанру (спочатку воно виникає як уведення донатора в релігійний сюжет). Лише виникнення кола світських замовників (передусім флорентійських вельмож та купців) дозволило цю метаморфозу.

Саме нові сюжети унаочнили значущість інтересу до Античності. Проте Відродження не було сліпим копіюванням грецького мистецтва. Досвід християнського самозаглиблення не був марним для європейського мистецтва. Як влучно відмічає російський естетик М. Каган, лише нове філософське мислення (насамперед флорентійський неоплатонізм) реабілітувало зв'язок душі з тілом, пробудило інтерес до внутрішнього світу людини і форм її тілесного вираження. Це дозволило ренесансному мистецтву поєднати глибоку психологічність християнського мистецтва з виразністю та художньою довершеністю зображення людини.

Таким чином, художнє поле Ренесансу сформувало, за О. Лосєвим, нові пріоритети в добу Відродження: реабілітацію людської тілесності; трьохмірність і рельєфність зображень; довіру до людського зору.

Людське тіло протиставляється безтілесності Середньовіччя. Сам О. Лосєв підкреслює те, що це не повернення до античних настанов. Формально можна ототожнити античну скульптурність із культом тіла Відродження. Проте Ренесанс не був сліпим копіюванням "природно-людської тілесності" (античний концепт, де найдосконалішим, довершеним тілом є Космос (світ загалом) в його єдності із людиною (мікро-космосом), за

О. Лосєвим) або абсолютним запереченням настанов Середньовіччя. Середньовічний досвід заглиблення-сповіді у внутрішній світ персони був корисним для Європи (недаремно самі гуманісти описували нове світовідчуття в термінах Святого Писання). Тому Відродження відкриває "невичерпне багатство інтимного світу" (Х. Ортега-і-Гассет), "суб'єктивно-індивідуалістичну жагу життєвих відчуттів" (О. Лосєв), діалогічне поєднання християнської та античної форм свідомості, гармонію природного й божественного в людині. Тому найхарактернішим персонажем Відродження є дон Жуан, який поєднує жагу чуттєвих насолод (тілесна природа людини) із глибинним самоаналізом (духовні пошуки). Скульптурним утіленням Відродження стає Давид Мікеланджело: біблійний образ здійснений за найкращими античними взірцями.

Трьохмірність і рельєфність зображень утілилися в художній принцип лінійної перспективи, що розробили митці раннього Відродження. У теоретичній формі його сформулював італійський зодчий і теоретик Л. Альберті як концепт "вікна у світ", тобто зображення трьохвимірного об'єкта на двохвимірній площині. Знищення глибини предмета в живописі являло собою процес диференціації референта та визначників, а, отже, закріплення автономії репрезентації. Живопис фрески передбачав наявність відстані, що мала математичні пропорції та симетрію геометричних форм, а також домінанту візуальної орієнтації у сприйнятті картини світу. Живопис на полотні був формою приватизації зображення.

Лосівське формулювання "довіра до людського зору" як базова характеристика естетики Відродження також є відвертою маніфестацією примату візуальної орієнтації, яскраво пояснена у творах геніального живописця й теоретика Леонардо да Вінчі: "Око, що зветься вікном душі, – це головний шлях, яким загальне почуття може найбільш багатим і пишним чином розглядати нескінченні творіння природи"[1]. Також він писав про те, що

[1] Цит. за: *Лосев А.* Эстетика Возрождения. М., 1978. URL: http://psylib.org.ua/books/lose010/txt25.htm

краса світу є гармонійним поєднанням різних частин, що "сприймається передусім через око". У результаті Леонардо доходить висновку, що живопис, оскільки він служить оку як найбільш благородному почуттю, є гармонійною пропорцією так само, як ніби "багато різних голосів з'єдналися б разом у одне". Таке аудіовізуальне порівняння, проте, не заперечує прихильність до візуальності в одного з найбільш шанованих майстрів, оскільки остаточний його висновок – "живопис є найвищою із наук". На домінуванні живопису в Леонардо тримається ренесансний синкретизм науки (остання буде інституалізована в XVII ст., а в часи "титанів Відродження" вона ще не відокремилась від магії, алхімії. Наприклад, астрономія перебуває в єдності з астрологією) та мистецтва. Прихильність теоретичного споглядання, що була базовою лише для премодерної епохи лише в Античності (хоча недовіра до зору чітко проголошується Демокритом та Платоном), у живописі Ренесансу та експериментальному природознавстві Нового часу отримає емпіричну й соціокультурну проєкцію.

Отже, інституалізація художнього поля Модерну виявляється в реорганізації соціокультурних структур мистецтва, зокрема закритого та відкритого поля художнього виробництва. На рівень культурної очевидності виводиться домінанта візуальної орієнтації, що, зокрема, виявляється у функціонуванні живопису як провідного виду мистецтва раннього Модерну. Художній образ здійснюється в часі картини світу за рахунок трьох фреймів: лінійної перспективи, художньої композиції та "ефекту рамки". Перспективою дослідження в цьому контексті буде вивчення специфіки мистецьких практик модерного режиму бачення.

Запитання до самоконтролю:

1. У чому полягає концепт чистого погляду в П. Бурдьє?
2. Що таке "ефект рамки" як візуальна практика?
3. Що таке "презумпція погляду митця" та "картина світу"? Які соціокультурні умови їх формування?

Список рекомендованої літератури:

1. *Арнхейм Р.* В защиту визуального мышления // Р. Арнхейм Новые очерки по психологии искусства. – М. : Прометей, 1994. – С. 162.

2. *Вирильо П.* Машина зрения / П. Вирильо ; пер. с фр. А. Шестакова. – СПб. : Наука РАН, 2004.

3. *Гадамер Г.* Искусство и подражание [Электронный ресурс] / Г. Гадамер. – М. : Искусство, 1991. – Режим доступа : http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000194 /index.shtml.

4. *Гайдеггер М.* Навіщо поети? Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. Львів, 2001. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua /Heidegger_Martin/Navischo_poety.pdf

5. *Зиммель Г.* Рама картины. Эстетический опыт / Г. Зиммель // Социология верей : сб. статей ; под ред. В. Вахштайна. – М. : Издательский дом "Территория будущего", 2006.

6. *Леш С.* Соціологія постмодернізму / С. Леш ; пер. з англ. Ю. Олійник. – Л. : Кальварія, 2003.

7. *Хайдеггер М.* Время картины мира / М. Хайдеггер // Время и бытие: Статьи и выступления ; пер. с нем. В. Бибихин. – М. : Республика, 1993. – С. 41–63. – (Мыслители XX века).

8. *Bourdieu P.* The Historical Genesis of a Pure Aesthetic / P. Bourdieu // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. – 1987. – Vol. 46. – P. 202.

9. *Kittle F.* Optical media : Berlin lectures 1999 / F. Kittle. – Polity, 2012. – 255 p.

10. *McLuhan M.* The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man / M. McLuhan. – Toronto : Univ. of Toronto Press, 1962. – 292 p.

4.8. МОДЕРНІЗМ: СВІТ-ЯК-ТЕКСТ І ЙОГО ОПТИКА

Соціокультурні засади модернізму. Загальнокультурними очевидностями модернізму є дві протилежні тенденції: індустріалізація виробництва об'єктів культури та культурофікація індустрії.

Індустріалізація виробництва об'єктів культури передбачає наявність таких симптомів сучасності:

- модерністський варіант комодифікації об'єктів культури (творів мистецтва, університетської освіти тощо);

- їх масове тиражування;
- комодифікація споживання;
- утрата культурними об'єктами регулятивної та критичної функцій;
- проєктивність культурного виробництва.

Модерністський варіант комодифікації культурних об'єктів. Останню не слід плутати із просто товарним обігом об'єктів культури, зокрема, творів мистецтва. Формування "ринку символічної продукції" є умовою становлення автономії художнього поля, тобто звільнення продуктів високої культури від контролю ремісничих корпорацій. Це має своїм наслідком диференціацію закритого та відкритого художнього виробництва, його соціальних структур, а також становлення інституту художньої критики як посередника між ними. Як переконливо доводить французький дослідник П. Бурдьє, твір мистецтва функціонує у двох вимірах: як товар (гетерономія ринку, що самоорганізується) і як образ (автономія художнього поля, що здійснюється через дис-функціоналізацію речі та формування принципу "вираження" (Г. Гадамер) митця). Обіг творів мистецтва як об'єктів культури, з одного боку, руйнує диктат ремісничої корпорації з її вимогами шедевра, але водночас "ви-ставляє" (з усіма гайдегерівськими негативно-оцінними конотаціями) твір мистецтва як товар на продаж. Для того щоб твір мистецтва міг здійснюватися як товар, він: по-перше, повинен мати змогу пересуватися з публічного простору в приватний (саме цим пояснюється успіх "малих голландців"), а, по-друге, художник як найманий робітник втілює у твір мистецтва певну вартість (в єдності мінової-споживчої вартості та цінності). І лише тоді художня цінність як єдність майстерності зображення прекрасної форми та оригінальності художнього змісту втіленого образу є підставою претензії на автономію поля мистецтва. Тобто апріорність принципу певної критичної здібності передбачає дисфункціональність речі. Образ у режимі "естетичного реалізму" (С. Леш) являє собою репрезентацію одного типу сутностей іншим типом сутностей. Таким чином, автономія означає культивування власної логіки художньої сфери та дуалізм реальностей.

Британський дослідник С. Леш підкреслює, що, на відміну від цього, символізм премодерних цивілізацій не передбачає окремих реальностей. Символи, як доводять представники *Cultural Studies*, зокрема С. Голл і Т. Джефферсон, отримують означення іманентно, тоді як трансцендентний статус образу свідчить не лише про диференціацію культурного та соціального, але й диференціацію сфери культури. Таким чином, образ культивує художню реальність тим, що розриває зв'язок із повсякденним, соціальним, а також з науковим і моральним. Він має претензію виражати тільки внутрішній світ митця. Обидві реальності створюють та зберігають свою власну цілісність і порядок речі.

На субстанціональний статус речі претендує і сам художній образ, як пояснює Ж.-П. Сартр – спосіб сигніфікації твору мистецтва: "Колір, який став річчю, він (художник) переносить на полотно і надає йому єдину трансформацію: перетворює на уявний об'єкт. Таким чином, він у жодному разі не розглядає кольори і звуки як мову. Те, що може бути застосовано до елементів художньої творчості, можна застосувати і до більш складних їх комбінацій: художник не збирається зобразити на полотні знаки, він хоче створити річ"[1]. Тому цей французький філософ правомірно утверджує функціонування слів у поезії як речей (тобто їхню референціальну семантику), а не знаків, на відміну від структур літературного тексту (із чим погоджується відомий чеський естетик Я. Мукаржовський). Він зазначає відмінність поетичної та літературної норми й помилковість розгляду поетичної мови як різновиду літературної. Референціальна семантика образу здійснюється через заперечення гетерономності (соціального, релігійного, наукового та морального). Художній твір здійснюється як річ. Художній образ претендує вказувати лише на самого себе, але досягається це тим, що апріорний принцип доцільності художньої сфери як форми високої культури здійснюється лише через заперечення соціального. Виробництво в художній сфері отримує статус творення як способу са-

[1] *Сартр Ж.-П.* Что такое литература? Минск, 1999. 448 с. URL: http://lib.ru/SARTR/s_literatura.txt

мовираження творця як генія. Споживання нівелюється до споглядання та судження смаку, якому можна навчитися, а отже, не є адекватним до принципу вираження та оригінальності та видається другорядним до творення образу. Міра секуляризації культури й автономії художньої сфери корелює зі зсувом у способі сигніфікації від символізму до реалізму (термін С. Леша).

С. Леш порушує проблему майстерності митця під час створення певного художнього змісту. Художня творчість як майстерність значно трансформується в умовах технізації виробництва зображень. Науково-технічний розвиток суттєво впливає на конфігурацію художнього поля:

Розвиток залізних доріг робить настільки легким пересування та близькими попередньо недосяжні простори. Художня лабораторія із закритого простору майстерні переноситься на відкрите повітря. Пленер значно розширює кольорову палітру живопису, дозволяє розкрити нові можливості зображення природи.

Розвиток хімічної промисловості створює новий тип фарб, а також спосіб їх упаковки. Широко відоме висловлювання П.-О. Ренуара про те, що без тюбику не було б ані К. Моне, ані П. Сезанна, ані імпресіонізму взагалі. Так само як технологія олійних фарб уможливила художню своєрідність станкового живопису, так і художні фарби на хімічній основі в тюбиках забезпечили прорив імпресіонізму.

Особливу роль у промисловому виготовлені речей та їх продажу відіграє синтез естетичного й функціонального. Проте проблема дизайну, яка є руйнуванням автономії художнього та формою трансформації "демонстративного споживання" (Т. Веблен), є дуже складною, потребує окремого вивчення, тому зазначається лише як окрема дослідницька перспектива.

Виникнення фотографії робить безглуздим майстерне відтворення всіх деталей та дрібниць, фіксацію тіла в таких неймовірних позах, яких ніколи не змогла би забезпечити вимушена статичність натурщиків.

Наступна жертва технізації зображення – це художня композиція. Французький дослідник П. Віріль говорить проте, що фотографічний ракурс як "фіксація кута зору" принципово відрізняється від легітимації "картини світу". Технічні можливості

фотографії зберігають певним чином ефект рамки, проте здійснюють девальвацію позиції індивіда, результатом якої стає руйнація композиції як засадничої основи живопису, а також "розпад погляду". Висловлювання французького мислителя є дуже близьким до позиції В. Беньяміна, який зазначає, що "Фотографія готує цілюще відчуження між людиною і її оточенням, відкриваючи вільне поле, у якому будь-яка близькість поступається місцем точному відображенню деталей"[1].

Наступний крок у розвитку синтетичних мистецтв, що насамперед передбачає синтез мистецтва та техніки, – це кіно, яке приводить до реставрації іншого феномену світу мистецтва – колективного глядача. Останній багаторакурсністю масового споживача створює "орнамент маси" (З. Кракауер), що принципово не вписується в "картину світу". В. Беньямін у "Скороченій історії фотографії" пояснює це таким чином: "Кіно пропонує матерію (предмет) одночасного колективного сприйняття, як це було з давніх часів з архітектурою"[2]. Таким чином, кіномистецтво, як і архітектура, не передбачає індивідуального глядача та, відповідно, легітимацію погляду на світ, хоча екранне мистецтво ще зберігає "ефект рамки" (Г. Зіммель). Проте самі функції рамки також трансформуються й потребують додаткової опори для власного здійснення.

Класичні твори мистецтва не потребували оформлення виставковим простором музеїв та галерей для підтвердження статусу своєї художньої цінності. Спосіб їх здійснення, тобто художній статус, був загально культурною очевидністю. Достатньо було "ефекту рамки" для здійснення всезагального змісту естетичного судження та виокремлення художнього твору із простору приватності. Для того щоб стати художником, тобто виробником художньої цінності, що втілена у твір мистецтва, майстер мав здійснити емансипацію від корпорації ремісників, як яскраво зумів довести це П. Бурдьє. Таким чином, (ринковий)

---

[1] *Беньямин В.* Краткая история фотографии. *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости : избранные эссе*. Москва, 1996. С. 66–91. URL: https://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/benjamin1-ru

[2] Там же.

обіг творів мистецтва як об'єктів культури є умовою становлення в епоху раннього Модерну ринку "прекрасного мистецтва". Поза формуванням ринку символічної продукції такого не могло статися, оскільки загальність стихії ринку служила підставою єдності для протиставлення автономії художньої сфери. Переміщення картини як продукту виробництва закритого художнього поля у приватний простір вимагала підтримки "ефектом рамки" навіть за наявності антиномії смаку. Переміщуючись із церкви в дім буржуа, культурний об'єкт із предмета культу перетворюється на художній твір. Лише рамка картини витримує його просідання в повсякденність. Для отримання статусу знака вже просто ефекту рамки не вистачає. Такий культурний об'єкт додатково потребує простору музею або галереї для підтримання власного статусу, тобто вимагає інституціональної підтримки.

Технологія фотографії й технізація процесу формування образу (що постає як можливість само-виробництва культурного змісту) спричинює зсув статусу автора. Відтепер образ як спосіб легітимації ракурсу погляду на світ не потребує вдосконалення технічних можливостей ремісника. Копіювання дійсності делегується технічним винаходам та редукується до моменту фіксації минулого (як зазначає В. Беньямін). Тепер будь-яка людина з фотоапаратом здатна створити певне зображення. Вона може не лише зафіксувати певні копії своїх ракурсів світу, але й скласти власний образ життя із цих уривків монтажу. Отже, творчість полягає не просто /лише у створенні зображень, а в їх певному функціонуванні. Таким чином технологізація зображень делегує певний вимір акту творення масовому споживачу і закладаються основи де-диференціації виробництва та споживання.

Але чи є таке зображення образом? Деякі намагаються обґрунтувати презумпцію художньої фотографії. Творчість модерністських митців підштовхує до негативної відповіді на це запитання. На думку сучасного дослідника Б. Гройса, привілей автора відтепер зміщується від майстерності уречевлення оригінального образу як носія альтернативної, автономної реальності до надання художнього статусу наявній речі.

В епоху технізації виробництва зображень виникає необхідність нових стратегій виробництва образу. Для того щоб бути не

просто найманим робітником художнього виробництва необхідним стає новий крок на шляху до емансипації творчості, що відчуває девальвацію з боку технічних засобів. Митець не може просто втілювати свою творчу силу в речі, надаючи їм прекрасної форми. Відтепер пафос творчості зміщується від вироблення до комерції зображення. Художник вчиняє не як робітник, а як комівояжер, тобто пересуває наявні культурні об'єкти з однією сфери в іншу: із банальності приватної сфери в надзвичайність публічності. Класичним є приклад із "фонтаном" М. Дюшана, але багато хто, починаючи з футуристів і аж до сьогодні, намагається дотримуватися цієї логіки комерціалізації образу. Митець діє вже не як виробник речі, а як комерсант. Він переводить річ із того місця, де вона не мала загальної значущості (тільки функціональну, приватну) у сферу, де вона не зводиться до свого утилітарного, матеріального втілення. Але завдяки співвіднесенням з іншим контекстом культурний зміст стає полісемантичним. Таким чином митець стає не виробником художнього твору як носія символічної вартості, але є комерсантом, підприємцем, що пересуває культурний об'єкт в інший культурний простір і цим надає йому іншої, символічної вартості. Спекуляції навколо символічного змісту культурного об'єкта є достатніми для багатьох дослідників культурної індустрії. Символічність культурної продукції виявляється "священною коровою", рефлексія над природою якої виявляється непотрібною. Символічність додаткової вартості виникає не як результат опредметнення людської діяльності, а як зсув об'єкта в інший культурний простір. Необхідно мати певний культурний капітал митця, щоб легітимно здійснити цю художню комерцію. Така собі форма художньої спекуляції, але яка потребує розуміння та обґрунтування. Без претензії на художність аналогічну комерцію намагається здійснити реклама.

Подібне відбувалося у процесі секуляризації культури. Предмети релігійного культу в разі переміщення у профанну сферу залишалися без своєї сакральної функції, тобто дисфункціоналізувалися. Вони починали здійснюватися в секулярній культурі як твори мистецтва. Спочатку це відбулося з раритетами Античності. Вони вже в християнській культурі не

були священними, але зберігали свій демонічний потенціал язичницької спокуси. Ученість ренесансних гуманістів позбавила їх поганської небезпеки, але водночас забрала і останні шари священного.

Проте і християнські за змістом артефакти в разі пересування у приватну сферу відтепер могли претендувати лише на ауротичність мистецтва. Таким чином, доводить В. Беньямін, художня сфера постала як світська форма священного. Проте автономія художньої сфери забезпечувала самореферентність і водночас необхідність уречевленості образу. Наприклад, пам'ятки архітектури були надто коштовними для того, щоб бути до кінця предметом "прекрасного мистецтва", а тому залишалися певною мірою для "демонстративного споживання", тобто для інших типів культурних практик, ніж власне автономне художнє поле.

Крім того, контекстуальність і дискретність культурного об'єкта як знака водночас передбачає здійснення художньої цінності не в процесі уречевлення, тобто виробництва художнього твору, а як розкриття його семантичного значення, проявлення інтенції художнього в наявному. Проте семантика художнього в модернізмі припиняє бути референціальною.

Митець у цьому контексті виступає власником зазначеної "додаткової символічної вартості" (Б. Гройс) та висуває мету гонитви за нею головним сенсом своєї діяльності. Таким чином із робітника митець перетворюється на представника дрібної (або не дуже) комерції. Саме в цьому полягає претензія С. Далі на існування його розпису як витвору мистецтва. Отже, уже на рівні авангарду відбувається комодифікація мистецтва як крок на шляху до індустріалізації культури. Виробництво художньої цінності відтепер виявляється не у виробництві речі, а у формуванні контексту як середовища. Інтенціональність стає альфою та омегою культурного виробництва.

Проте, як правильно зазначив Б. Гройс, теоретик мистецтва залишається таким самим виробником ідеї, критичного змісту, що потребує безпосереднього матеріального втілення. Отже, художня практика вже стала індустрією культури, тоді як рефлексія (поза її де-диференціацією у художній сфері та інших видах культурних практик) залишається на організаційному

рівні капіталізму XIX ст. як: 1) виробництво тексту та 2) викладацька діяльність, тобто існує в логіці формування громадянина національної держави. Лише в інтернет-сфері, перетворюючись на видовище, вона починає функціонувати за логікою підприємництва. Проте комерціалізація освіти, з одного боку, зменшує перспективи університету як сфери виробництва нації (передусім за рахунок академічної мобільності), а, з іншого боку, підвищення рівня зацікавлення, розважальності підриває дисциплінарність практики "героїв розуму" та пропонує інший вердикт у "суперечках про факультети" (І. Кант).

Отже, модерністський спосіб комодифікації об'єктів культури полягає не в тому, що вони стають товарами, як пропонують розуміти більшість сучасних дослідників культурної індустрії. Цей етап формування ринку символічної продукції є необхідним кроком ще в епоху матеріального втілення творів мистецтва, тобто на етапі раннього Модерну. Навіть модерністська комодифікація передбачає не просто інтенсивність товарообігу об'єктів культури (тобто лише в кількісному сенсі), а комерціалізацію образу (і навіть спекуляцію) як спосіб виробництва об'єктів культури. Це означає реорганізацію художнього виробництва замкненого типу й домінування режиму сигніфікації знака. Після перемоги жесту де-баналізації як привілея статусу митця логічним чином виникає необхідність розуміння специфіки наступного кроку індустріалізації культури – масового тиражування образів.

Масове тиражування культурних об'єктів. Ця "альфа і омега" тез про індустріалізацію культури, починаючи з базової роботи В. Беньяміна, є не просто технічної можливістю необмеженого копіювання, але також іншим виміром принципової зміни настанов художнього виробництва та статусу митця. Художник раннього Модерну відрізнявся від ремісника тим, що його продукція мала статус високої культури. В іншому, зокрема, у самій технології виробництва, він залишався робітником, що об'єктивує свої зусилля та здібності в певному матеріальному продукті. Від ремісника його відрізняла лише якість підготовки. Дуже влучним у цьому контексті є оповідання про те, що багатій висловлює обурення із приводу ціни за картину, яку митець нама-

лював за три дні. На це художник йому відповідає, що він вчився 20 років для того, щоб зробити твір за цей короткий строк.

Модерністський тип комодифікації передбачає зміну способу сигніфікації, зсув здійснення культурних об'єктів від образу до знака у двох вимірах. Привілей авторської позиції в пізньому Модерні постає як виокремлення двох перспектив: перша – який жест повсякденності буде вирваний із контексту життєвого світу та виставлений на всезагальний розгляд (модерністський варіант комодифікації об'єктів культури), а друга – який саме зміст буде тиражуватися в повсякденності (сюрреалізм, реклама).

Другий жест модерністської комерціалізації видається протилежним першому: дещо не буде вирвано зі сфери приватності, а, навпаки, який оригінальний художній образ актом тиражування може потрапити зі свого унікального "імагінативного простору" у будь-яку ситуацію, будь-який контекст. Це означає розширення його аудиторії, але приховує небезпеку його баналізації. Проте обидві стратегії модернізму де-баналізація та баналізація образу, незважаючи на зовнішню можливість протиставлення, побудовані на єдиному способі сигніфікації – зміні контексту. Ця процедура підриває претензію на самореферентність образу і встановлює домінанту контекстуальності знака.

Реабілітація споживчої вартості. Комодифікація в культурі раннього Модерну була результатом домінанти мінової вартості в продуктах виробництва. Проте економіка культури не обмежується функціонуванням у режимі виробництва, але й містить обов'язковий момент споживання не лише як зовнішній та похідний щодо мінової вартості. С. Леш формулює такий склад елементів "економіки культури": 1) особливі взаємозв'язки у створенні об'єктів культури; 2) особливі умови сприйняття об'єктів культури; 3) особливі інституційні межі, що виступають посередниками між створенням об'єктів культури та сприйняттям; 4) особливий спосіб, за допомогою якого відбувається обіг об'єктів культури[1].

Можна погодитися із тезою цього британського мислителя про необхідність реабілітації споживання для розуміння специ-

[1] *Леш С.* Соціологія постмодернізму. Л., 2003. С. 11–12.

фіки де-диференціації соціального та культурного. Проте в цій цитаті споживання є редукованим до сприйняття, що тяжіє до споглядання, тобто до духовної форми споживання.

Ми вже позначили дві тенденції зміни настанов споживання: 1) його колективізацію, тобто, якщо можна так сказати, виникнення "орнаменту маси" як колективної форми споживання; 2) технізація зображення приводить до масовізації виробництва копій (реальних речей (модерністський варіант комодифікації об'єктів культури) та художніх репродукцій (тиражування цих об'єктів), отже, на перетворення споживання на вид виробництва. Проте зміна статусу споживання в модерністському варіанті комодифікації та індустріалізації культури потребує пояснень.

Безумовно, рання модерна форма домінування мінової вартості над споживчою, яка проявляється в тому, що виробництво зорієнтоване на власні потужності, а не на можливості споживання, виявляється у відсутності загальновідомих термінів. Зокрема, британський дослідник Р. Вільямс говорить про проблеми нездатності прямого стягування плати за "кожне використання" у процесі комодифікації медіа. Уточнення споживання як використання медіапродуктів відповідає процесу відновлення значущості останнього. Саме реставрація ролі споживання постає у зв'язку із процесом утрати важливості уречевлення мінової вартості та регулятивності ціннісної настанови.

Економіка послуг має своє продовження в дії посередника як соціальної структури (що, напр., відбувалось під час інституалізації художньої критики), так і за її технізації, тобто, коли функція медіума делегується власне предмету. Проблема комодифікації послуг ускладнюється у разі розмивання використання окремої речі в мережу або серію предметів, що яскраво описував Ж. Бодріяр у роботі "Суспільство споживання"[1]. Відповідно, відбувається не просто комодифікація споживання, а де-диференціація мінової та споживчої вартості. Відтепер рівновага мінової вартості та цінності полягає в реабілітації споживчої

[1] *Baudrillard J.* The consumer society: myths & structures. London, 1998. URL: https://monoskop.org/images/d/de/Baudrillard_Jean_The_consumer_society_myths_and_structures_1970.pdf

вартості. Це є умовою нової реінкарнації "демонстративного споживання" як виробництва самого тіла суспільства поза антитезою матеріального та духовного. Це також передбачає проблему комодифікації процесу споживання як моменту індустріалізації культури. Сама форма "символічного обміну" є симптомом домінанти семантичного типу зв'язку.

Утрата культурними об'єктами регулятивної та критичної функцій є похідною від процесу де-диференціації культурного та індустріального. Висока культура і була критичною позицією щодо такого стану речей, який являла собою індустрія. Наприклад, доцільність як апріорний принцип рефлексивної здібності судження передбачала передусім заперечення корисності. Комодифікація образу є показником того, що мистецтво втрачає свою претензію на автономність і трансцендентальний статус свого базового принципу. Останнє виражається у втраті культурними об'єктами регулятивної та критичної функцій. Утрата референціальної семантики художнього містить певну "заангажованість" (Ж.-П. Сартр, П. Бурдьє), проте втрачає претензію на неупередженість, регулятивність, критичність, якими характеризувалися судження смаку.

Проєктивність культурного виробництва приводить до обумовленості художнього та культурного виробництва загалом розміром фінансування. Б. Гройс описує, що вибір технічного втілення, тобто матеріального носія за логікою індустріалізації культури, обумовлений розміром кредитування самого процесу художнього виробництва. Залежно від суми гранту обирається вид художнього втілення. Найбільш коштовним виступає відеопроєкт, більш дешевим – фотографія. Найменшого рівня кредитування потребує малюнок, шуткує Б. Гройс. Тобто від свободи підприємництва художнього жесту модернізму ми бачимо тут зрушення у сферу його проєктивності. Це відповідає тенденції повернення до художнього замовлення, що передбачає згортання вільної самоорганізації ринку символічної продукції.

Утім, це повернення до ринку замовлення є характерним більше для художнього поля. Виробництво "естетики існування" за масштабами можливостей самого виробництва здійснюється

в інтернеті. Більш точно, масштаби можливостей творчості розкриваються у віртуальному просторі само-виробництва, що приватизується за логікою індивідуалізації (З. Бауман, С. Леш). В інтернеті, незважаючи на те, що він є "крематорієм дематеріалізації" самовиробництво стає настільки щільним, що майже всі (всі користувачі інтернету) одночасно отримують статус творців власного профілю. Щільність такого само-продукування підкреслює те, що публіка також тяжіє до нуля. Самоспоглядання порушується рідкими лайками близького кола переважно невіртуальних знайомих. Навіть професійні митці не мають більшого успіху, ніж аматори та неофіти. Саме тому віртуальне мистецтво як художня практика залишилася нездійсненою мрією часів початку становлення інтернет-середовища, уважає арт- та медіакритик Б. Гройс. Водночас навіть те, що має успіх у віртуальному просторі – інтернеті, відповідає не настановам художнього поля, а радше естетичним практикам "демонстративного споживання" (Т. Веблен).

У цьому сенсі важливим є те, що парадоксальна незацікавленість рефлективного судження, класично сформульована І. Кантом, що служить підставою апріорного принципу доцільності сфери мистецтва, є принципово протилежною заангажованості демонстративного споживання. Останнє має своєю метою естетичними засобами вибудовувати соціокультурну ієрархію через позиціонування статусу привабливості свого носія. Тому вихідна зацікавленість демонстративного споживання не вписується в антиномію чистого судження смаку. Вона є принципово "варварською" у визначенні І. Канта, оскільки саме зворушливе та збудливе потребує для отримання задоволення, а також покликана підтримувати приватний інтерес. Наприклад, відомість завжди жадана, але миттєва, стає метою позиціювання в інтернет-просторі. Процес отримання віртуального статусу відомості, що є провідною формою мотивації індивідуалізованого суспільства, яскраво описує З. Бауман. Таке прагнення відомості симетрично бажанню слави в героїчному епосі Премодерну. Така слава виступає базовою формою культурного капіталу, що має більшу символічну вартість, ніж безпосереднє майнове багатство. Наприклад, король Марк у кельтському епосі про Трістана та

Ізольду звинувачує свого племінника передусім не в тому, що він звабив дядькову молоду дружину, а в тому, що останній забрав його славу воїна.

У практиках демонстративного споживання як отримання символічної вартості важливою є форма релятивізації суб'єкт-об'єктної опозиції, оскільки демонстративне споживання є специфічним видом синтезу людини та речі. Специфіку його премодерної форми дуже добре пояснює медієвіст А. Гуревич у роботі про сагу через зрощення епічного героя зі своєю зброєю, конем та іншими атрибутами. А в Постмодерні віртуальне позиціювання людини стає можливим завдяки посередництву нових медіа, що являють собою синтез технічного, соціального та культурного. Таким чином у процесі індустріалізації культури поступово проступає зворотна тенденція.

Протилежна тенденція – ***культурофікації індустрії*** – містить такі аспекти, як:

- утрата комерційних цілей культурного виробництва;
- "економіка знаків";
- зростання ролі культурної компетенції у процесі власне індустріального виробництва;
- зменшення вартості матеріальної складової продукції.

Утрата комерційних цілей культурного виробництва. Принаймні процес виробництва так ускладнюється і так опосередковується, що втрачає безпосередність зв'язку з прибутком. Ще Т. Адорно висував цю тезу, але більше підкреслював значення ідеології, що випадає із логіки прямого прибутку через абсолютизацію регулятивності. Проте постсучасні форми практик, що також не зорієнтовані на отримання прибутку, де-комерціалізація у процесі культурної індустрії містить інші конотації. Наприклад, кіновиробництво має достатньо пряму комерційну віддачу. Телебачення більше пов'язане із доходами від реклами. Інтернет-продукція має настільки складну та опосередковану форму відплати, що виходить далеко за межі реклами.

Економіка знаків. Визначення культурної індустрії як "економіки знака" або "символічного обміну" є базовою на-

становою сучасних дослідників (Ж. Бодріяр, П. Гай, С. Леш, М. Прайк, Д. Тросбі). Цю тезу розглянемо лише в одному ракурсі. Перспектива проблематизації речі відповідає її характеру дискретності як матеріального носія. У чому полягає відмінність дискретності речі та дискретності знака в процесі обміну? Знак – це проблема межі сенсу з указівкою на інший сенс. Проблема обмеженості, визначеності (установлення межі, за Б. Спінозою) речі в її матеріальних параметрах. Річ за логікою абсолютизації суб'єкт-об'єктної опозиції передбачає субстанціональний статус. Зсув у режим сигніфікації модернізму передбачає проблематизацію референціальної семантики та підкреслення самореферентність знака. Із цього пункту, власне, і починав Ф. де Соссюр.

Знак завжди вказує на інше, тобто завжди є контекстуальним. Але те, що він вказує не на себе, а на інше, передбачає культивування відмінності; проте саме цей певний спосіб вказування, а не інший, передбачає перспективу специфікації знака. Знак являє собою апроксимацію проблеми змісту та актуалізацію проблеми форми (як формалізму) саме тому, що сама вказівка може бути репрезентована різними знаками. І навіть від питань прагматики – між якими суб'єктами ці знаки циркулюють – також можна певним чином відсторонитися. Отже, "план семантики" (П. Рікер) домінує над прагматикою. Колообіг знаків опосередковує саме відношення між знаком і суб'єктом комунікації. Отже, економіка товарів як матеріальних носіїв у режимі сигніфікації модернізму та відповідної моделі економіки культури перетворюється на економіку / господарство знаків. Останні характеризуються "підвищенням скорості обігу та зменшенням строку служби суб'єктів і об'єктів"[1]. Саме в цьому контексті Г. Гадамер підкреслював значущість "актуальності прекрасного", оскільки в художньому творі не здійснюється девальвація речі.

[1] *Лэш С., Урри Дж.* Хозяйства знаков и пространства. Введение. *Экономическая социология*. 2008. Т. 9. № 4. С. 51.

Зростання ролі культурної компетенції. Навіть у процесі власне індустріального виробництва вже сформувалися стандарти початкової грамотності як первісної форми культурної компетенції. У разі зростання знакового характеру виробництва ця характеристика посилюється. Ось як це описує С. Леш: "Зростаючий простір дозволяє подібній критичній рефлексивності розвиватися почасти завдяки більш активному поширенню культурних компетенцій, а частково – унаслідок тенденції руйнування довіри до "експертних систем" нового порядку. Насамперед ця зростаюча рефлексивність є невід'ємною частиною радикального посилення індивідуалізації в епоху пізнього модерну. Іншими словами, іде безперервний процес де-традиціоналізації, у ході якого соціальні агенти все більше "звільняються" від гетерономного контролю або спостереження з боку соціальних структур і замість цього залучаються до процесів самоспостереження або саморефлексії. Ця прискорена індивідуалізація є процесом, у ході якого дія вивільняється зі структури. У цьому процесі самі структурні зміни, які супроводжують модернізацію, підштовхують суб'єктів дії до того, щоб захопити владу, яка раніше належала соціальним структурам. Унаслідок цього ми бачимо, як структурні зміни в господарстві спонукають індивідів, наприклад, до звільнення від структурної жорсткості фордистського процесу праці. Іншими словами, те, що робоча сила все більше тяжіє до самоспостереження і рефлексує стосовно правил і ресурсів створення робочого місця, стає все більш важливою передумовою структурних господарських змін та умовою накопичення капіталу. Тому ми досить уважно розглянемо, чи розвивається процес рефлексивного накопичення у господарському житті"[1]. Роль культурної компетенції кожного споживача культурної продукції означає, що він стає виробником власного життєвого середовища. Тобто виробництво образу як комерціалізація зображення також утрачає свій елітарний статус і претензію на здійснення художнього поля як закритого типу соціаль-

[1] *Лэш С., Урри Дж.* Хозяйства знаков и пространства. Введение. *Экономическая социология*. 2008. Т. 9. № 4. С. 53.

ного виробництва. У "мережевому суспільстві"[1] творчістю є не комерціалізація образу, що працює в режимі знака. Відбувається повернення до режиму означення символу, символу потоку.

Зменшення вартості матеріальної складової продукції. Це також означає підвищення вартості ідейної вишуканості (інноваційної, організаційної, дизайнерської) продукції, що дозволяє ще більш спекулювати вартістю загалом. Утрата речового втілення продукції культурної індустрії сприяє відриву товарного капіталу від виробничого, а фінансового – від товарного.

Іншим виміром цієї характеристики є зростання естетизації культурних об'єктів. "У виробництві естетизація проявляється в тому, що вартість товару переважно визначається його дизайном, а характер трудового процесу вже не настільки важливий для виробництва доданої вартості. Це стосується навіть промислового виробництва – нині більш "дизайномісткого" і пов'язаного з інтенсивною науковою дослідницькою діяльністю. Причому остання часто має важливе естетичне навантаження – наприклад, стосовно таких товарів, як одяг, взуття, меблі, автомобілі, електроніка тощо. Споживчі товари тривалого користування постають таким собі вбудованим "мікросередовищем" будівель, приміщень, офісів, автомобілів тощо"[2].

Художня цінність, що є втіленою у річ, у грі контекстів функціонує як знак. Таким чином, сенс здійснюється не систематично, а структурно. Окремі сенси в контекстуальному зв'язку є дискретними. Вони ґрунтуються радше не на закономірності, а на випадковості авторитету відомості. Отже, ідеологія як претензія свідомості на самодостатність, незаангажованість перетворюється на культурну гегемонію, тобто владу здійснювати зв'язок контекстів.

Реабілітація речі із її лише товарного статусу є базовою характеристикою постмодерністських розробок від "парламенту

---

[1] *Кастельс М.* Інтернет-галактика – Міркування щодо Інтернету, бізнесу і суспільства. Київ, 2007. С. 116.

[2] *Лэш С., Урри Дж.* Хозяйства знаков и пространства. Введение. *Экономическая социология*. 2008. Т. 9. № 4. С. 53.

речей" (Б. Латур) до "культурної біографії речі" (І. Копитофф). Ці позиції вказують як на підрив надзвичайного статусу суб'єкта, його самодостовірності, так і на надання певних акторних функцій самим речам.

Наочна тенденція "естетизації повсякденності" уже була розглянута (ідеться про модерністський варіант комодифікації об'єктів культури "Фонтан" М. Дюшана поза виставковим контекстом перетворюється на банальність. Саме ця здатність виставлення в тиражування як включення в повсякденність або, навпаки, у поза-повсякденність галерейного простору і є головною креативною потужністю митця. Таким чином, постать митця та експерта/критика розмивається. Здатність утілити в матеріальній формі особливий сенс перетворюється на можливість його розмноження як вписування в різні контексти або навпаки, виштовхнути те, що вже втілене, у матеріальний простір публічності. Отже, ідеологія як демонізація суспільної свідомості, творення як утілення в певний шматок матерії особливого статусу перетворюються в умовах культурної гегемонії на творення самого статусу.

Проте естетизація повсякденності виявляється не лише у прикрашанні речі або певного середовища як "системи речей". Мистецтво не обмежується виробництвом речей, а претендує на виробництво естетичної події. Це було вже зазначено в тезах "мистецтва майбутнього" Р. Вагнера. Проте найбільш повно "естетика існування" як самовиробництва здійснюється у віртуальному просторі. Тут потоки образів життя затоплюють і навіть знищують не лише наявність глядацької аудиторії, але й розмивають ірраціональний залишок суб'єкт-об'єктної опозиції, на якому трималось "жорстке ядро Модерну". Сама парадоксальність культурних індустрій заснована на модерному протиставленні людини та речі. Проте етимологічний аналіз терміна *індустрія* виявляє, що так було не завжди.

Р. Вільямс визначає поняття індустрії як одне із ключових для культурних досліджень. Він присвячує окрему статтю у своїй авторській енциклопедії та звертається до етимологічного аналізу цього терміна в англійській мові. Цей авторитетний

представник *Cultural Studies* каже, що *industrie* можна зустріти із XV ст. Уже в XVI ст. у роботі відомого англійського дипломата та мислителя Т. Еліота "Наставник" ((Thomas Elyot, "The Boke Named the Governour") зазначається, що це слово не так давно для тих часів увійшло в обіг англійської мови. Воно визначається як здатність людини до сприйняття нових винаходів і порад[1]. Така спритність і працьовитість певною мірою протиставляється лінощам і тупості, що свідчить про певний ментальний характер описуваного феномену.

Латинське коріння *endostruos* англійського терміна *industria*, *industrius* означає "той, що будує у глибині, всередині" (у християнській традиції пов'язане з концептом "божого промислу" із профетичним відтінком християнського провіденціалізму)[2]. Секуляризація змісту терміна пов'язана з актуалізацією практичних умінь людини.

Такий наголос на спритності та вмілості раннємодерного сенсу англійського терміна *industrie* є близьким до синкретизму слов'янського "промислу", у якому дієслово "промишляти" пов'язане з конотаціями полювання / риболовства та навіть грабування. Тобто це були радше різновиди збирання та навіть привласнення, ніж власне виробництва. Лише поступово дрібне та кустарне ремісництво, що доповнювали в аграрному суспільстві першу історичну форму розширеного виробництва, отримають назву промислу. Досі промисловість, що зорієнтована на видобування природних ресурсів, зберігає свій пре-модерний зв'язок із привласненням, труднощами ручної праці та налаштованості на важкий результат "праці та днів".

Ці конотації доброчесної працьовитості довго зберігаються в англійській мові: "*Industrious*, що означає або майстерний / умілий, або посидючий, був загально поширеним прикметником у XVI ст. Із XVI ст. з'являються виведені (*industrial*) фрукти в сенсі розрізнення культивованих (*industrial*) і природніх рослин. Термін *industrial* тоді застосовувався майже не засто-

[1] *Williams R.* Keywords: a Vocabulary of Culture and Society. New York, 1983. P. 165–168.
[2] Ibid.

совувався до XVIII ст., коли почався розвиток, який зробив його загальним із XIX ст. Можливо, було нове запозичення із французької мови". Англійське *industrial* – нове втілення римської *culture*[1].

Лише поступово модерний сенс індустрії проступає в ньому. Хоча ще довго він використовувався в той час на противагу лінощам і тупості як синонім працьовитості, проте формується і більш вузький зміст як метод роботи або пристрій. Помітні пуританські конотації поміркованості та наполегливості у протилежність отіуму (священному "нічогонеробленню" Премодерну). А також відтінок праці із пристроєм, річчю, інструментом – те, що надалі буде розгортатися, тяжити до індустріального, машинного виробництва. "Саме з XVIII ст. формується смисл *industry* як інституту або сукупності інститутів, що почали виникати. У цьому було значення "Коледжу індустрії для всякої корисної торгівлі й землеробства" у 1696 р. і подальших "шкіл" індустрії, пов'язаних із недільною школою. Але найбільш широкого використання набув у XVIII ст. "Будинок промисловості", робітний дім, де ідеї примусового застосування і корисної/успішної роботи прийшли разом. Тоді в Адама Сміта було сучасне/модерне узагальнювальне використання: "…Кошти, призначені для підтримки промисловості/індустрії". (А. Сміт, Багатство народів, II, III, 1776). Із 1840 р. і пізніше це використання було загальним: Б. Дізраелі – "наші національні галузі промисловості/індустрії" (1844); Т. Карлайл – "Лідери Промисловості" (1843). Сенс терміна "індустрія" як людська якість, а не установа/інститут, продовжував використовуватися, але був підпорядкований попередньому сенсу після цього періоду"[2].

Р. Вільямс ретельно розбирає використання конотації "індустрії" у роботах А. Бізансон, а також В. Водсворта, Ф. Енгельса, Р. Оуена. Він зупиняє увагу на уведені терміна "індустріалізм" Т. Карлайлом у 1943 р. та "індустріальної революції" А. Тойнбі в 1881 р. Із цього часу загально культурною очевидністю стали "два різні (хоча перехресні) сенси: як серія технічних винаходів

[1] *Williams R.* Keywords: a Vocabulary of Culture and Society... P. 165–168.
[2] Ibid.

(у якому ми можемо говорити про другу чи третю промислову революцію), а також – у більш широкому, але і більш історично специфічному сенсі соціальних змін – інституту індустріалізму або промислового капіталізму"[1]. Р. Вільямс зазначає, що співвідношення між індустріалізмом та капіталізмом є проблематичним і потребує уточнення. Відмінність між цими термінами зустрічається і в інших дослідників. Наприклад, відомий автор світ-системного методу І. Валленстайн також відрізняє фази аграрного та індустріального капіталізму в історії європейської світ-системи.

Специфіка нового порядку виробництва, що починався із конкуренції економічних ефектів та технічних пристроїв, корелює з новим типом організації соціуму загалом. Модерному ладу індустріальне суспільство відповідає своєю спрямованістю на модус часу, адже економічна ефективність виробництва тут заснована на ідеї перманентного технічного оновлення, яке має випереджати "суспільно необхідний робочий час". Промисловий порядок організації соціуму разом із загальною настановою раціональної організації машинного виробництва формує власну соціальну структуру – промисловці та робочі. Сукупність різновидів промисловості (легкої, важкої, вугільної) не суперечить організаційній єдності соціуму, адже суспільний характер розподілу праці забезпечує "органічний тип" солідарності. Аграрна сфера, яка довго залишалася немеханізованою (навіть за тотального залучення в капіталістичні структури в більшій частині світу), стала індустріально організованою лише в першій третині XX ст., що остаточно систематизувало (тобто зробило єдиним на засадах єдиного принципу) матеріальне виробництво. Опозиція промисловці/робочі була екстрапольована на більш широкий соціальний контекст – роботодавці та (наймані) робітники. Ця опозиція замінила собою класичну трьохчастинну структуру Премодерну (*oratores, bellatores* and *laboratores*) і унаочнила модерне протиставлення соціального й культурного.

[1] *Williams R.* Keywords: a Vocabulary of Culture and Society... P. 165–168.

Де-диференціація цієї опозиції здійснюється в американській за походженням термінології: індустрія свят/розваг/дозвілля. Такі поняття формулюються вперше в такому розділі сучасної західної економічної науки, як "економіки культури" (Economics of Culture). Зазначені дослідження фіксують необхідність раціоналізації та уніфікації (останню Т. Адорно вважає навіть більш важливим атрибутом для культурної індустрії, ніж технізацію) сфери духовного виробництва. Загалом тенденції культурофікації індустрії та індустріалізації культури не суперечать аутентичному сенсу індустрії, якщо не забувати про її витоки й подвійне значення, на якому наголошу Р. Вільямс: "Є два основних сенси індустрії: (I) людська якість сталих прагнень або зусиль; (II) установа або сукупність інституцій для виробництва або торгівлі. Два сенси можна обережно розділити сучасними прикметниками працьовитий / умілий (*industrious*) і промисловий (*industrial*)"[1]. Адже промисловість є не лише використанням природнього середовища, але й "неорганічним тілом людини".

Запропонована класифікація тенденцій та симптомів культурної індустрії не претендує на вичерпаність і довершену систематичність. Вона покликана прояснити логіку становлення зазначеного феномену культури не тільки як форми де-диференціації не лише культурного (висока культура) та індустріального (історична форма суспільного), а й де-диференціації культурного та соціального взагалі.

Французький дослідник Г. Тард пропонував термін "суперсоціальне", сенс якого передбачає певне протиставлення власне соціальному (яке абсолютизує індустріальна організація суспільства). Але таке протиставлення є не замиканням окремої соціальної складової як елітарної, а формуванням іншого типу суспільного в його синтетичній єдності з культурним. Зокрема, цей процес є синтезом людини та речі (як "парламенту речей"), де-диференціацією матеріального й духовного, виробництва та споживання, отже, соціального та культурного. Культурна індустрія, що прояснює сенс культури як способу

[1] *Williams R.* Keywords: a Vocabulary of Culture and Society... P. 165–168.

буття людини у ракурсі усталеності її зусиль, способу їх інституалізації та сигніфікації.

Оптика світу-як-тексту. Етап модернізму характеризується, за З. Бауманом, життєвою стратегією плинності (*liquid*), тобто гнучкістю і підозрою до всіх тривалих обов'язків. Рекомендується не брати довгострокових зобов'язань, тому що вони будуть обмежувати нові шанси, нові можливості, які неминуче з'являться в майбутньому. Тому найбільше режим *liquid*, *flexibility* розкривається як м'якотілість, безхарактерність, що є не проявом лояльності до чого-небудь, або будь-якого способу життя, будь-якій ідеї, а безвідповідальністю. Потрібно бути відкритим і не закриватися для жодної з опції вибору. Головною ознакою етапу розрідження Модерну стає втрата жорсткості суб'єктивних структур.

Теоретик польського походження вважає, що навіть XIX ст. було достатньо твердою формою Модерну. Проте "століття пару та заліза" уже повністю поглинуте друкарським капіталізмом, що має головним медіумом газету, і роман як форму організації художнього тексту, що виходить за межі поетики та риторики класицизму з її настановою "чіткої зримості".

Друкарська шпальта стає технікою "розриву між поезією та музикою" (М. Маклюен), що виявляється передусім у зменшенні ролі інтонації тексту. Поступово перевага тексту виявляється у трансформації літературних жанрів: поезія витісняється прозою. Література як вид мистецтва в добу високої культури є втіленням "паноптизму" (М. Фуко) Модерну, але в режимі бачення світу-як-тексту. Ознакою літератури як "реактивного способу бачення суб'єкта" (М. Бахтін) є перевага динаміки сюжету прози над статикою, споглядальністю предмета поезії. Саме ця тенденція буде зближати сценарій літературного тексту (з його послідовністю зображень) із семіотикою кіномистецтва. Саме тому, уважає Фр. Кіттлер, "Три мушкетери" сотні разів були екранізовані, тоді як постановки "барочних цеглин" тягнуть за собою лише провали. Він уважає, що доромантична література може бути екранізована лише таким чином, ніби сценарій до неї писав романіст XIX ст.

Послідовність зображень (від "образу-перцепції" до "образу-руху" Ж. Дельоза) спрямована на підкреслення ролі синтаксису із поступовим наголошуванням на відмінності значення та смислу, грі означника й означуваного. Метафори гри вводять у "культуру ока" режим темпоральності. М. Бахтін є дослідником естетики мовної творчості, але водночас не втомлюється підкреслювати значення "витонченого ока" (з рос. – *изощренный глаз*), "винятково гострого погляду", "пронизливого зору", що формували просторово-тимчасову структуру творів роману. Ідея історичного становлення стає умовою та умовністю принципово реалістичного бачення світу, а реалізм – провідним напрямом художньої культури XIX ст. "Культурно-візуальний комплекс", на думку М. Бахтіна, містить, по-перше, "уміння бачити час, читати час у просторовому цілому світу"; по-друге, "сприймати наповнення простору не як нерухоме тло і даність, що раз і назавжди надана, а як ціле, як подію". Уміння читати час – це і є схоплення гри означника та означуваного, тобто послідовного прояснення сенсу окремих означників. Необхідно "читати прикмети плину часу в усьому, починаючи від природи і закінчуючи людськими звичаями та ідеями (аж до абстрактних понять)", – пише М. Бахтін.

Історичність "культурно-візуального комплексу" світу-як-тексту покликана здолати суб'єкт-об'єктну опозицію світу-як-картини розрізненням значення та сенсу. Сам суб'єкт як утілення всезагальних структур розуму зникає. Розрідження Модерну вимагає виникнення суб'єкта як окремого індивіду, найуніверсальнішою формою якого є наочність гештальту (психологія), "візуального мислення". Останнє розробляється в роботах Р. Арнгейма. Проте домінування візуальної орієнтації в чуттєвих формах не зникає. Американський дослідник доводить, що майже весь перцептивний досвід "зазвичай буває візуальним, і насправді зір – це єдина сенсорна модальність, в якій можуть бути з достатньою складністю представлені всі, зокрема й досить складні, просторові відносини"[1].

[1] *Арнхейм Р.* Динамика архитектурных форм. М., 1984. С. 98.

Виникнення роману як типу літературного тексту свідчить про поглинення нею не лише дискурсу релігійного, але й риторики, появу нового відношення "літератури і зла" (Ж. Батай), здійснення трансгресії в режимі бачення світу-як-тексту. Лише статус високої культури та пафос елітарності (згадаємо потреби джентльмена, сформульовані Артуром Конаном Дойлем та його персонажем Шерлоком Холмсом: чистий комірець, гарний обід та свіжа газета) дозоляли зберегти естетичну диспозицію у "спільноті спів-читачів" (Б. Андерсон).

Модерна естетизація злочину демонструє відмінність між раціональністю оптикоцентризму Модерну та принциповою позарефлексивністю візуальної культури Постмодерну. Просвітницький ригоризм передбачав моралізаторське засудження злочину, що достатньо очевидно навіть у творах маркіза де Сада. Цей перший претендент на епатажність в європейському мистецтві супроводжує кожний не санкціонований суспільством рух такими сентенціями, що насправді становить "ідеальну пару" Іммануїлу Канту (С. Жижек). Дослідник новоєвропейських методів покарання М. Фуко так характеризує зсув у культурних настановах класичного раціоналізму: "Зникли ж вони (моралізаторські памфлети із засудженням страченого), коли з'явилася абсолютно нова література про злочини – література, у якій злочин прославляється, але тому, що є одним із витончених мистецтв, оскільки може бути справою одних лише виняткових натур, не просто показує жахливість і мерзенність сильних світу цього; тому що злодійство – ще один вид привілейованості: від пригодницького роману до де Квінсі, від "Отрантского замку" до Бодлера відбувається естетичне переосмислення злочину, що є також присвоєнням злочинності у прийнятних формах"[1].

Естетизація злочину стає ознакою причетності до елітарної культури. "Квіти зла" (Ф. Бодлер) отримують власну "поетику сюжету та жанру" (О. Фрейденберг). Розумова зверхність злочинця дозволяє уникнути поля підозри. Проникнути крізь види-

[1] *Фуко М.* Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М., 1999. С. 105.

міть пристойності може лише інший геній – сищик. Боротьба двох світлих розумів і становить жанр поліцейського роману.

Кожен персонаж репрезентується через специфіку візуальних практик, де рефлективні зусилля виступають продовженням режиму бачення. Автор "Скандалу в Богемії" характеризує свого головного персонажа Шерлока як найдосконалішу машину мислення та спостереження/споглядання, яку колинебудь бачив світ. Недарма спекулятивний розум перевершує дискурсивне мислення (І. Кант, Ф. Гегель). Ш. Холмс є майстром дедуктивного методу та послідовності, що нагадує нам описання "герольда раціоналізму" Р. Декарта. Для обох прояснення очевидності речей, що залишаються непрозорими для інших, є підставою для гри розуму.

Проте вшанування аристократичних нахилів – це передусім уподобання міщан-шляхтичів. Недаремно жанр детектива стає фундаментом масової культури. Так само як кримінальна хроніка стає атрибутом останньої сторінки друкарських медіа. Розслідування шахової партії великих розумів детективу в домашніх капцях приватного комфорту виявляється набагато приємнішим, ніж акваріумні кабінети офісного планктону, що придатні для проникнення поглядом. Інтимність світу роману доповнює публічну байдужість посадових інструкцій. Проте "література та зло" (Ж. Батай) – це лише перший крок на шляху до видовищності злочину. Легітимація дискурсу зла є критерієм того, що сам денотат, джерело гри означника та означуваного, є витісненими у сферу підсвідомого.

Н. Мірзоєфф використовує фрейдистський термін із ліотарівськими конотаціями для позначення цього процесу – сублімація. Аналітика піднесеного (*sublime*) стає сенсом естетичного судження, коли предмет споглядання втрачає свою оформленість, стає безформним. Сублімація в цьому контексті стає у некласичній філософії (Ю. Крістєва, Ж.-Ф. Ліотар, Ф. Лаку-Лабарт, Ж.-Л. Нансі, Ж. Рансьєр) приємним досвідом у репрезентації того, що могло би бути болючим і жахливим у реальності, що призводить до обмежень сил людини та природи. Вона є близькою до змісту категорії піднесеного (уперше була обґрунтована

в античній естетиці Псевдо-Логіном). Останній звертається до описання блукань душі. "Із цієї позиції класична статуя, відома як Лаокоон, є типово субліматичним твором мистецтва. Вона демонструє троянського жерця та його дітей, які борються зі змієм, що незабаром їх вб'є. Їхня марна боротьба викликала сублімацію у поколінь глядачів"[1] та служила приводом теоретичної суперечки між провідними естетиками Просвітництва Г. Лессінгом та Й. Вінкельманом.

Класична культура наголошувала на позитивному сенсі естетичних категорій, оскільки вони були найочевиднішими для становлення регулятивної ідеї. Зміст піднесеного був оновлений у визначній роботі німецького філософа Іммануїла Канта "Критика здібності судження". Феноменолог релігії К. Отто підкреслював інноваційність його "аналітики піднесеного", яка відкидає більш однобічну позитивність класичної естетики й навіть "аналітики" прекрасного, наголошує на можливості "змішення задоволення із жахом". І. Кант протиставив прекрасне піднесеному на підставі неможливості гармонії розсудку та уяви в останньому. Геніальне бачення митця, що схоплює "правиловідповідність", веде людину зі смаком крізь випробування піднесеним, яке тяжіє до морального.

Це все симптоми дискурсу риторики. Німецький дослідник медіа Фр. Кіттлер пише, що читачі настільки були захоплені риторичними красотами й аргументами, що вже втратили здатність розпізнавати істинне та хибне, навіть прості хитрощі. За Ф. Кіттлером, забуття риторичної гри між письменником і читачем було помилкою новоєвропейської літератури. Література не зовсім пориває з режимом бачення і навіть настановою "чіткої зримості" (М. Бахтін), але створює власну оптику, оптику світу-як-тексту.

Література як закономірний етап розвитку техніки друкування від самого початку була продуктом "галактики Гутенберга", а, отже, формою домінування візуальної орієнтації. Адже портативність книги і мольберту стають техніками індивідуалізації

[1] *Mirzoeff N.* What is Visual Culture?.. P. 9.

для новоєвропейського суб'єкта. Позбавившись свого аудіосупроводження в результаті полегшення техніки читання, сприйняття літературного тексту інтеріоризувалося, перетворившись лише на результат руху ока. Але водночас текстоцентризм пізнього Модерну – це крок на шляху розхитування, розмивання чіткості суб'єкт-об'єктної опозиції. Крок на шляху "від твору до тексту" (Р. Барт).

Автономність форм духовної культури означає новий режим сигніфікації. Спроба прояснити його через настанову самореферентності свідчить про множинність означників як результату автономізації відношення означник/означуване. Веберівській концепт самовизначення є певною мірою дотичним до концепту самореферентності Ф. де Соссюра. Проте у М. Вебера у настанові "самовизначенності" наголос іде більше на внутрішній узгодженості самих цінностей усередині самої форми культури (напр., теоретичної сфери), та, відповідно, на все більшій дистанційованості від об'єктів культури, які відтепер лише "час від часу співвідносяться з реальним світом" (М. Мерло-Понті).

Відповідно, культура "пізнього Модерну" (Е. Гідденс), має принциповий розрив. Він позначається як наявність двох культурних кодів. Перший зорієнтований на зразку високої культури, що тяжіє до автономності, самодостатності, зв'язаності, витонченості. Гра означника та означуваного поза банальністю кореспондування із референтом стає визначальною претензією цієї сфери.

Проте неопосередкована кореспондентність залишається долею більшості, що не посвячена у витонченні колізії високих форм культури. Наївність естетичного реалізму більше не викликає захоплення зухвалості в самодостатнього суб'єкта, а нудьгу перенасиченого знавця різноманітних спокус, що прагне не до етичної, а надто не до релігійної стадії екзистенційного досвіду особистості (С. Керкьєгор), а до занурення у світ "мистецтва заради мистецтва", із множиною реальностей.

Особливо інтенсивною формою візуалізації культури характеризується сучасність. Як аргументував французький філософ Ж.-Ф. Ліотар, "модерність, хоч де вона проявилася б, не відбу-

вається без знищення віри, без відкриття відсутності реальності в реальності – відкриття, що супроводжується вторгненням в інші реальності". Оскільки одна модель репрезентації реальності втрачає засади, остільки інша посідає її місце.

Н. Мірзоєфф уважає, що формальна логіка раннього модерного режиму образу (1650–1820) вперше дала шлях діалектичній логіці фотографії в пізньомодерний період (1820–1975). Реалістичний образ виконував свою роль тим, що залежав від зовнішньої реальності. Система перспективи, наприклад, залежала від вивчення глядачем образу лише з однієї точки, використовуючи лише одне око. Жодна людина насправді це не робить, але образ є внутрішньо когерентним і, таким чином, достовірним (правдоподібним).

Претензія перспективи найточніше передавати реальність втратила підставу в пізньому Модерні. Фільм та фотографія створили нове, точне ставлення до реальності, що ми приймаємо як "дійсність" того, що ми бачимо в образі. Фотографії необхідно показати нам щось, що було в певній точці насправді перед об'єктивом камери. Цей образ є діалектичним, уважає Н. Мірзоєфф, тому що він створює відношення між глядачем у наявному та минулому моментами простору й часу, що репрезентує. Проте фотографія не була діалектичною в гегелівському сенсі терміна, інакше теза реалістичного образу протиставлялася би антитезі фотографії та вирішувалася б у синтезі візуального Постмодерну.

Образи перспективи намагалися зробити світ зрозумілим для впливової фігури, що стояла в певній точці, з якої вони були зображені. Фотографія пропонувала потенціально більш демократичну візуальну мапу світу. Фотографія потребує майстерності, адже перенасиченість емпірії руйнує відредаговану композицію, узагальненість образу (адже ієрархія головного та деталей є підставою класичного живопису) та, відповідно, художнє ціле. Але в неї залишається перевага "рами картини" (Г. Зіммель) і, таким чином, певний, достатньо потужний художній прийом. "Будь-яка річ, – пише Г. Зіммель, – є лише проміжним пунктом безперервно поточних енергій і матерій, зрозумілим тільки із

попереднього, значущий тільки як елемент усього природного процесу. Художній твір, навпаки, полягає в тому, щоб бути цілим для себе, не потребує жодних відносин із будь-чим зовнішнім, замикає на себе всі свої зв'язки, тобто зачиняється в собі. Межі в природі – це лише місце безперервних екзосмосом і ендосмосом зі всім, що міститься по той бік, а для твору мистецтва – це та абсолютна замкненість, яка в одному акті з'єднує спрямовані зовні байдужість і оборону та спрямоване всередину уніфікуюче об'єднання. Рама картини, у свою чергу, символізує і підсилює цю двоїсту функцію його кордонів". Таким чином, ефект рамки є мовою мистецтва, умовою здійснення твору мистецтва.

Але спадкоємиця картини – фотографія – використовує умовність рамки з іншими наслідками. М. Маклюен говорить про роль камери-обскури в перетворенні твору мистецтва на споживацький товар. У цьому процесі ефект рамки стає функцією упаковки.

Загалом демократичність фотографії проявляється в тому, що відбір та легітимація ракурсу погляду на світ стала справою техніки, а не генію. Також фотографія стала першою спробою повсякденності стати "верховинною реальністю" (А. Шюц).

Усі претензії художньої фотографії замінити живопис загубилися в потоці аматорської фотографії, що з кожним десятиліттям набувала все більшої масштабності та тиражованості. У продукуванні непрофесійної фотографії людина виступала не лише споживачем власного образу бачення, але і його виробником. Таким чином, мрія гільдії художників "обмеженого кола" (П. Бурдьє) про те, що лише виробники символічної продукції стануть її "критиками" (О. Уальд), а, отже, головними споживачами, здійснилася зовсім по-іншому. Самі споживачі культурного капіталу, представники масової культури отримали у процесі фотографування такі технології культури, що дозволили стати їм творцями власної історії, власного візуального образу. У композиції фотографії все більше уваги приділяється грі означника та означуваного, усе менше уваги – її референту.

В інших медіатехнологіях (платівках, радіо та навіть телебаченні) все ще художні практики перебували у стані "твору мистецтва в добу його масового відтворення", тобто егалітарним стало лише споживання. Фотографія стала першим проривом, де здійснилася постмодерна тенденція до де-диференціації (не лише мистецтва й техніки, але творення та споживання).

Отже, Н. Мірзоєфф уважає, що у протилежність образу у традиційній культурі, модерний період створює численні репрезентації, тиражування образності, так що стає неможливим відрізнити одне зображення від одного[1]. Саме такий історичний період відомий німецький філософ В. Беньямін назвав "епохою механічної репродукції". Така технологія візуалізації стала тотальною, навіть примусовою. Генеалогія цього режиму бачення має багато джерел походження: від діагнозу середньовічного витріщання до візуалізації економіки в XVIII ст. та до достовірності фотографії як провідного засобу для сприйняття реальності у XIX ст.

Друкарський капіталізм газет і публікацій XIX ст., описаний Б. Андерсоном, поступово здає позиції під тиском лавини візуальних образів, що заперечують можливість рефлексивних зусиль суб'єкта та значно інтенсифікують швидкість інформаційного повідомлення. Саме завдяки неможливості адекватної рефлексії постсучасного стилю культури відбувається зрушення від Гутенберга до інтернету, але виникає і необхідність реверсних зусиль культури, на думку італійського семіотика У. Еко.

Запитання до самоконтролю:

1. Якими є базові тенденції культурної індустрії?
2. У чому відмінність образу та знака?
3. Що таке "режим бачення фотографії"?
4. Що таке "режим означення тексту"?

[1] *Mirzoeff N.* What is Visual Culture?.. P. 7.

Список рекомендованої літератури:

1. *Арнхейм Р.* В защиту визуального мышления / Р. Арнхейм // Новые очерки по психологии искусства. – М. : Прометей, 1994. – С. 162.

2. *Базен А.* Онтология фотографического образа / Андре Базен // Что такое кино? Избранные статьи. – М., 1972.

3. *Бурдье П.* Исторический генезис чистой эстетики [Електронный ресурс] / П. Бурдье // Новое литературное обозрение. – 2002. – № 60. – С. 17–29. – Режим доступа : https://studfile.net /preview/1365236/

4. *Вирильо П.* Машина зрения / П. Вирильо ; пер. с фр. А. Шестакова. – СПб. : Наука РАН, 2004.

5. *Гоффман И.* Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта / И. Гоффман. – М. : Ин-т социологии РАН, 2003.

6. *Зиммель Г.* Рама картины. Эстетический опыт / Г. Зиммель // Социология верей : сб. статей ; под ред. В. Вахштайна. – М. : Издательский дом "Территория будущего", 2006.

7. *Леш С.* Соціологія постмодернізму / С. Леш ; пер. з англ. Ю. Олійник. – Львів : Кальварія, 2003.

8. *Kittle F.* Optical media / F. Kittle // Berlin lectures 1999. – Polity, 2012. – 255 p.

9. *McLuhan M.* The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man / M. McLuhan. – Toronto : Univ. of Toronto Press, 1962. – 292 p.

Розділ 5

ВІЗУАЛЬНІ ДОСЛІДЖЕННЯ: ІСТОРИЧНІ ПРОЄКЦІЇ XX–XXI СТОЛІТТЯ

5.1. Огляд дисциплінарних полів культури XX–XXI століття

5.1.1. Постмодерн у зсуві культури XX–XXI століття

Доба західноєвропейського Модерну була апологією порядку, ієрархією, де рангове місце кожного елементу залежало від міри його віддаленості від першопринципу. Символ "дерева" слугував там універсальною структурою організації культурного досвіду, вважає Ж. Дельоз. У модерній культурі, вважають Т. Адорно і М. Горкхаймер, панувала "каталогізація та класифікація" явищ духу людини, що полегшувало (і як би заздалегідь передбачало) включення культури "в царину адміністрації". Таке розуміння культури цілком відповідає математично розрахованому і логічно послідовному підведенню усього індивідуального під загальне, яке здійснюється індустріальним шляхом: шаблон, стандарт, кліше масового виробництва "культурних благ". З початку XX ст. індустріальним способом починає тиражуватися не лише матеріальна культура, але й духовна. Претензія на ексклюзивність взірців високої культури (передусім науки та мистецтва) втрачає свої підстави в "епоху технічного відтворення" (В. Беньямін).

На початку XX ст. ідеали Просвітництва занепали. Модерна культура не викликає внутрішньої довіри до її власної надійності, вважає сучасний дослідник Й. Гейзінга, оскільки їй не вистачає масштабності, істини, гармонії, гідності та спокою. "Тиранію інтелектуальної вульгарності" відзначає іспанський теоретик Х. Ортега-і-Гассет як найсамобутнішу рису сучасності. Якщо модерна культура була зорієнтована на програму культивування розуму (логоцентризм, за терміном Ж. Дерріда), то

у XX ст. авторитет раціоналізму припиняє бути безсумнівним. Звеличування розуму і реальності, що він породив, перетворюється тепер "герменевтикою підозри" в дусі К. Маркса, Ф. Ніцше і З. Фрейда.

Підхід до проблеми реальності може служити симптомом завершення проєкту модерної культури. У позитивізмі XIX ст. була чітко загострена установка: реальність первинна. Для XX ст. радше характерна протилежна настанова: необхідно розібратися у власній свідомості (і підсвідомості теж). Людина втрачає впевненість у тому, що первинне і що вторинне, і це стає не так уже і важливо. Єдина картина світу, де панував світовий розум, роздрібнилася на безліч відображень в окремих свідомостях, кожна з яких висвітлює свій ракурс і абсолютизує його. Відомий німецький культуролог початку XX ст. О. Шпенглер підкреслює неможливість звести однієї картини світу до іншої, оскільки основні риси світоусвідомлення неповторні, як і риси окремих обличь. Тому криза класичної культури виявляється в тому, що проблематизується єдина для всіх, об'єктивна дійсність (і розумна, оскільки, за Г. В. Ф. Гегелем, "все дійсне є розумним"), а існує стільки ж світів, скільки свідомостей. Тобто в першій половині XX ст. реальність культури Модерну проблематизується, що свідчить про завершення трансформації класичної культури (зорієнтованої на культ розуму) у некласичну (в якій розум не є точкою відліку реальності). Безсумнівно, були об'єктивні підстави для сумніву в ідеалах і реаліях модерної культури.

У промисловій сфері новим словом XX ст. стало створення конвеєра, тобто машини безперервного транспорту вантажів. Потреба в такому виді техніки виникла ще наприкінці XIX ст. У 1908 р. американець Генрі Форд організував поточне виробництво на засадах конвеєра, що стала знаковою подією в етапах промислової революції. Саме фундатор конвеєрного виробництва висунув гасло "автомобіль для усіх" та випускав найбільш дешеві транспортні засоби початку ери автомобілебудівництва. Модель індивідуального транспорту з універсальним двигуном була не просто новим технічним засобом, а улюбленою мрією не лише багатіїв, але й мас (індивідуалізований простір з абсолют-

ною свободою руху). Ідеологія створення доступного (народного: "Volks-Wagen") автомобіля стала окремою стратегією фашистського режиму А. Гітлера. Легкий автомобіль став найбільш адекватним самовираженням атомізованого суспільства. Тотальна механізація і машинізація сільського господарства остаточно перетворила його на галузь промисловості і завершила індустріалізацію культури Модерну.

Науково-технічні досягнення початку XX ст. у всіх галузях були грандіозні. Наприклад, розвиток повітроплавства дозволив здійснити стрибок від дирижабля до літака. Перший літак, що став повітроплавним засобом, важчим за повітря, здійснив політ у 1903 р. завдяки винайденню конструкції американських інженерів – братів Райт. З військовою метою літаки почали використовувати вже під час Першої світової. Після неї авіатори перейшли повністю на апарати з алюмінію від матеріалів з деревини та тканини. Період між світовими війнами став "золотим часом" авіації, коли було розроблено пілотажно-навігаційні прилади (Д. Дуліттл, 1929) та здійснено перші трансатлантичні перельоти. Конструкція гелікоптера розроблялася паралельно літаку також з перших років XX століття, але успішну модель було створено лише в 1936 р. у Німеччині. Друга світова сталою полігоном битв реактивних літаків. І лише після неї стала активно розвиватися комерційна авіація для громадянського вжитку. Лише зменшення часу подолання світового простору літаком дозволило здійснити ту глобалізаційну модель, що стала результатом розвитку XX ст.

Економічне піднесення початку століття вилилося в Першу світову війну, що довело теоретичні обґрунтування про нерівномірність розвитку капіталізму. Реалії життя підтвердили передчуття О. Шпенглера, що Європа досягла апогею свого розвитку і завершує свій життєвий цикл. Незадоволеність економічною ситуацією, великим рівнем соціальної стратифікації модерної культури спричинила Першу світову війну та низьку соціальних революцій, зокрема Жовтневу революцію у Росії.

Світова війна стала систематичним винищувачем продуктивних сил, накопичених культурою Модерну. У Великій Британії

довоєнний рівень економіки було відновлено лише в 1929 р. Але передишка була невеликою, оскільки вже в цьому ж році в низькі країн (не лише європейських) починається криза, яка стане першою світовою економічною депресією. Вона так і була названа Велика депресія, яка була надзвичайна за своїм масштабом та значенням.

Економічна криза спричинила активізацію демократичних та комуністичних рухів, а також і полярного руху – фашизму, тоталітарного режиму який сформувався на засадах програшу Німеччини в Першій світовій, невдоволеності результатами Версальської угоди і виступив ініціатором нового перерозподілу світу.

Техніка кожен день створювала нові чудеса, але ніхто їй більш не довіряв, тому що вона показала себе більш придатною до руйнування, ніж до захисту. Адже перша половина XX століття – це доба двох світових воїн (1914–1918: участь 38 країн, 70 млн людей, убитих – 10 млн; 1939–1945: участь 61 країни, 110 млн людей, убитих – 65 млн), а також тоталітарних режимів, що їх ці війни породили. Приблизно половину загиблих становило цивільне населення. Світові війни, які велися за перерозподіл світу, нові ринки збиту, джерела сировини та сфери впливу, спричинили засоби масового ураження: Перша світова почала з отруйних газів, Друга закінчила застосуванням атомної зброї. Використання засобів масового винищування спиралася на ідеологію фашизму.

Напередодні Другої світової ідеологами фашизму було висунуто тези про природну нерівність народів. Справжніми господарями світу визнавалися германці, а інші народи – "расово неповноцінними". Звідси, на думку нацистів, випливав висновок про владу Німеччини над Європою на засадах "генетичної обраності". Концентраційні табори, що спочатку застосовувалися для військовополонених, поступово почали використовуватися для цивільного населення цілеспрямовано аж до геноциду окремих народів (зокрема, було винищено 6 млн європейських євреїв). Французький дослідник Ф. Ліотар зазначив, що після Освенциму (фашистський концентраційний табір в Польщі) метанаративи (великі ідеї), зокрема ідея Розуму, на якій була заснована

культура Модерну, стають неможливими[1]. Віра в гуманістичну перспективу розвитку людства та прогрес були остаточно знищені мілітаризмом та світовими економічними кризами (зокрема, Великою депресією 1929–1933 рр.). Спільні угоди та міжнародні організації, що виникали протягом XX ст. і були покликані зменшити небезпеки існування людства, здійснювати розброєння, запобігання військовим діям, урегулювання суперечок шляхом дипломатичних переговорів (Ліга Націй 1919 р. та ООН 1945 р.) не встигали і не були достатньо ефективними. Хоча, безумовно, шлях урегулювання миру та створення системи колективної безпеки шляхом переговорів є найбільш гуманним і правильним. Надалі з'явилися інші міжнародні організації: Організація Об'єднаних націй з питань освіти, науки, культури (ЮНЕСКО), Всесвітня організація охорони здоров'я (ВООЗ), Міжнародна організація праці, Продовольча та сільськогосподарська організація, Дитячий фонд ООН тощо. Війська ООН спрямовуються в найбільш "гарячі точки" планети з метою придушення полум'я війни. Але цих заходів не завжди вистачає, про що свідчать численні локальні війни.

Розвиток науки дав новий стрибок, який отримав назву "Перша науково-технічна революція" (50–60-ті роки XX ст., хоча в її основі були наукові відкриття, здійснені набагато раніше). У ці часи людина цілеспрямовано опановувала атомну енергетику, розробила квантову електроніку, що дозволила створити лазерну техніку та електроні перетворювачі енергії, а також кібернетику, що дозволила винайти перші покоління електронно-обчислювальних машин (ЕОМ). Комплексний характер першої НТР не обмежується лише цими здобутками. Важко навіть переказувати всі досягнення цього часу. Не можна не згадати виникнення автоматизованих систем управління, виробництво синтетичних матеріалів (смол, пластмас, синтетичних воловин), пестицидів і гербіцидів, які різко підвищили врожайність сільськогосподарських культур, а також

[1] *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние Постмодерна. М., 1998. URL: https://gtmarket.ru/library/basis/3097/3098

масове виробництво антибіотиків і вакцин, що принципово змінили показники смертності людства.

Але найбільш разючим досягненням першої НТР стало освоювання космосу, лідером якого став СРСР: у 1957 р. було запущено перший штучний супутник Землі, а в 1961 р. здійснено перший космічний політ із людиною на борту (Ю. Гагаріним). В умовах "холодної війни" (геополітичної конфронтації між СРСР і США, що тривала з 1940-го до 90-х років включно, заснованій на розбіжностях між соціалізмом і капіталізмом) "космічна гонка" стала показником розвитку наддержав-конкурентів, що не лише здійснювали наукові дослідження, але й виконували воєнно-стратегічні завдання. Успіхом США в цій сфері стала висадка астронавтів на поверхні Місяця, а потім і кораблів багаторазового використання. Тобто "космічна ера", що обіцяла стати початком ноосфери (термін вітчизняного теоретика космосу В. Вернадського – від грец. νόος – для позначення світу, де розум стане визначальним фактором розвитку, зокрема перевлаштування біосфери) обернулася новою формою гонки озброєння. В умовах "холодної війни" накопичення атомної, термоядерної, бактеріологічної та хімічної зброї відбувалося катастрофічними темпами. Загалом треба визнати, що світові війни, "холодна війна" та періодичні економічні кризи, екологічні катастрофи стали результатом розвитку капіталізму та індустріальної цивілізації, заснованої на науковій картині світу.

Таким чином, користь стає єдиною метою, що керує секуляризованою реальністю індустріального суспільства (індустріалізується на початку XX ст.). Сучасна німецька дослідниця Г. Арендт вважає, що культура опиняється під загрозою, коли всі об'єкти та речі цього світу, виготовлені тепер і в майбутньому, розглядаються лише як функції життєвого процесу суспільства, тобто з того погляду, що всі вони існують для задоволення тієї або іншої потреби. Світ людини, зорієнтований на отримання лише корисності, розколюється на уламки різних світів.

Після вступу розвинених країн заходу в постіндустріальну фазу розвитку і створення "суспільства добробуту" працю було витіснено з центрального місця, і місце це не залишилось вакантним. Свобода споживання стала фундаментом життєвих зв'яз-

ків індивідів з раціональністю соціальної системи. У сучасному західному суспільстві споживання стало підставою інтеграції суспільства, своєрідним фокусом життя. У наш час індивіди ангажовані соціумом насамперед як споживачі, а не як виробники (тому панує смак, який, урешті-решт, підміняється модою, а не розум, який зростає з потреб праці і виробництва).

Безперечно, у постсучасній ситуації існує певний тиск на споживача. Він виражається у конкуренції символів; у потребі самоконструювання іміджу особистості у формі придбання (тобто вибору товару); у пошуках соціального схвалення життєвого стилю; у потребі символічного членства; у дії рекламних компаній, які монополізують дефініцію гідного життя. Проте цей тиск, на відміну від морального і функціонального тиску культури Модерну, зорієнтованої на виробництво, не виражається в життєвому досвіді як репресії. Обов'язок споживача – смачно їсти, гарно вдягатися, приємно мандрувати. За такими обов'язками важко говорити про права. Місце репресій посідає спокуса як ультрасучасний засіб функціонального контролю і соціальної інтеграції. Соціальний контроль стає більш делікатним і дешевим.

Основною характеристикою постмодерну Ж.-Ф. Ліотар вважає втрату метанаративами (великими оповіданнями) сучасності своєї сили легітимації. Під "метаоповіданнями" він розуміє головні ідеї людства: ідею прогресу, емансипації особистості, уявлення Просвітництва про знання як засіб встановлення всезагального. Ж.-Ф. Ліотар називає такі метанаративи, як діалектика Духу, герменевтика сенсу, поступове розширення і збільшення волі, розвиток розуму, звільнення праці, прогрес новоєвропейської науки. "Спекулятивною сучасністю", що ввібрала в себе всі ці метанаративи, Ж.-Ф. Ліотар вважає філософію Г. В. Ф. Гегеля. Перераховані наративи, як свого часу міфи, мали на меті забезпечити легітимацію певних суспільних інститутів, соціально-політичних практик, законодавства, норм моралі, способів мислення тощо, але, на відміну від міфів, вони шукали цю легітимність не в минулому, а в майбутньому.

Постмодерн здійснює критику логоцентризму (термін Ж. Дерріда для позначення абсолютизації культу Розуму), але це не просто

марне заперечення, як в культурі Модерну, а визнання правомірності розумності буття, проте, у певних межах. Нове світобачення, що сформувалося наприкінці XX ст., включає усвідомлення того, що наукове розуміння і раціональне збагнення мають свої межі. Світ настільки раціонально пізнається, наскільки людина сама його раціоналізувала. Новизна проблеми виявляється в тому, що природничі науки стали відігравати меншу роль у формуванні ідеалу наукового знання, водночас підвищилася роль інших форм знання. Виникла необхідність універсалізації, загальності знання, що може бути досягнута плюралістичністю методів і перетинанням дисциплінарних меж.

Посилення ролі антропологічного фактора визначає специфіку постмодерністської ситуації – радикальну недовіру до метанарацій (великих оповідань), що виконують, за Ф. Ліотаром, функції легітимації. Але в Постмодерні не всі наративи позбавлені довіри: безліч різноманітних мікронаративів продовжують плести тканину повсякденного життя. Повсякденність, що не заслуговувала на увагу представників класичної культури, реабілітується постсучасністю. Постмодерн породжує образ ризоми, на противагу образу дерева класичної культури (втілення ідеї лінійності, ієрархічності і центрованості культури). Ризома[1] (фр. *rhizome* – корріння, термін Ж. Дельоза) не має ані початку, ані кінця, ані центру. Вона втілює ідею зв'язку, множинності, незначущого розриву. Світ-ризома характеризується зникненням будь-яких визначеностей, зокрема *зникненням протилежності елітарної* та *егалітарної культури*, що була спільною для класичної та некласичної культури. У Постмодерні "часткові ідеології" перемішуються в загальному казані релятивізму під соусом толерантності. "Останній довід королів" з гармат перетворився на оболонку спокуси. З традиційних методів правління батіг було викинуто через непотрібність. Залишився лише пряник на будь-який смак і розмір кишені.

Ідеологія, техніка, влада належать до симулякрів другого порядку, а тому підмінюються гнучким, невловимим порядком

---

[1] *Делез Ж., Гварттари Ф.* Ризома. *Эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия* / сост. Н. М. Хренов. 2008. С. 296.

коду гіперреальності. Замість нищівного пафосу Модерну, Постмодерн виробляє *пастиш* (Ф. Джеймісон) – різновид іронії без претензії на критику з позиції певної норми. Пастиш стає терапевтичною процедурою, глибинною *цитатою*, що репрезентує *інтертекстуальність* (Ю. Крістєва) культури (діалогічна взаємодія текстів, що прояснюють автору поставлене запитання). У анормативній ситуації дійсністю стає реклама, що витісняє, а, точніше, підмінює собою всі інші релікти культури. Реклама виконує функції мімезису, створюючи радість упізнавання, навіть якщо людина ніколи не зможе реально купити те, що рекламується. На рекламних щитах речі видаються більш досконалими, ніж насправді.

Наприкінці XX ст. виникає принципово нова, якісно відмінна інтенсивність єдності, що позначається термінами "глобалізм", "глобальність", "глобалізація", і характеризується певними параметрами: *економічними* – створення світових ринків праці, капіталу, товарів і послуг, діяльність транснаціональних корпорацій, що навіть конкурують з державами як суб'єктами економічної діяльності; *екологічним* – наочність планетарного характеру змін природного середовища; *політичними* – загальна демократизація в неоліберальному варіанті, підвищений взаємозв'язок зовнішньої політики та внутрішньої політики; *соціальними* – розмиття границь між локальними цивілізаціями, зменшення ролі національних держав, функціонування таких міжнародних організацій, як ООН, МВФ (Міжнародний валютний фонд), ЮНЕСКО, Міжнародна спілка транснаціональної освіти (МСТО); збільшення соціальної нерівності в контексті світового розподілу праці (тобто деякі країни залишаються в індустріальному і навіть аграрному суспільствах, а лідери глобалізації живуть в умовах постіндустріального суспільства); культурними – прискорення соціодинаміки культури, розбіжності ідеології мультикультуризму (визнання культурного плюралізму та сприяння йому, існування замкнутих, але рівноправних спільнот) та тотальної уніфікації культурного простору за західними зразками (вестернізації), експансія масмедіа (Р. Робертсон); виникнення загальнокультурного стандарту людини (володіння кількома іноземними мовами, вміння користуватися персональним інфор-

маційними технологіями, здійснювати процес комунікації із представниками інших культурних світів, розуміння тенденції розвитку сучасної культури, зокрема мистецтва, філософії, науки тощо); *технологічними* – міжнародна кооперація і спеціалізація суспільних практик, підвищення рівня мобільності виробництва; комунікативні технології стають провідними; тотальна інформатизація всіх виробничих процесів. Водночас багато показників культури залишаються принципово модерними, але в різних варіантах "глобальних модерностей".

В основі виникнення постіндустріального суспільства були досягнення другої НТР останньої чверті XX ст., що спричинила перетворення всіх виробничих сфер на засадах розвитку мікроелектроніки, інформатики та біотехнологій. Було створено програмовані виробництва, системи автоматизованого проєктування та робототехніка. Розвиток мікроелектроніки дозволяє значно зменшити розміри машин і споживання енергії і, відповідно, здешевити продукцію. Спрямування на маловідходні або безвідходні технології дозволяє прискорити виробничі процеси, здійснити їх з мінімальними затратами. Сучасна наука здійснює спроби опанувати невичерпні джерела енергії: сонячною, вітровою, приливів та відливів. Проте "енергетична криза" залишається великою небезпекою для людства.

Створення нових матеріалів (кераміки, пластмаси, синтетичних смол, металевих порошків) витісняє залізо, яке понад три тисячоліття було базовою виробничою сировиною. У сільському господарстві скорочується використання пестицидов, гербіцидов та інших хімічних добрив, тобто поступово усвідомлюється необхідність виробництва екологічно чистих продуктів. Хоча загалом екологічна криза також залишається гострою небезпекою техногенної цивілізації.

Особливих успіхів досягла генна інженерія. Постсучасність ставить завдання отримання програмованих врожаїв, але поки що вони залишаються не виконаними. Біотехнології опановують і сферу медицини. Трансплантація органів і навіть технології їх штучного вирощування дозволяють говорити про корекцію і навіть конструювання тіла людини. Деякі унікальні біотехнології здійснюються в космосі, що свідчить про його промислове

освоєння. Також космічними технологіями виконуються завдання вирощування кристалів. Але якщо багато із зазначених стратегій залишаються досі експериментальними, то супутниковий зв'язок телебачення вже ввійшов у повсякденне життя.

Найбільшим досягненням, що стало загально культурною очевидністю, було винайдення комп'ютерної техніки. Перші взірці з'явилися ще в середині XX ст., але вони були недосконалі і надзвичайно громіздкі. З 80-х років починається виробництво комп'ютерів п'ятого покоління для масового вжитку. Персональні комп'ютери починають використовуватися не лише для професійної діяльності, але й для домашніх потреб, відпочинку. Тому комп'ютеризація стає тотальною технологією, що охоплює всі сфери життя людини. Новий крок до створення *інформаційного суспільства*, тобто такого типу постіндустріального суспільства (деякі науковці використовують терміни "інформаційне суспільство" та "постіндустріальне суспільство" як синоніми), у якому знання виробляються в єдиному інформаційному просторі, було здійснено з відкриттям інтернету, тобто всесвітньої системи об'єднаних комп'ютерних мереж.

Зазвичай під Всесвітньою павутиною розуміється доступна для інформації, а не фізична мережа. Історія її походження бере свій початок від замовлення Міністерства оборони США, для якого в 1957 р почали розробляти систему надійного передавання інформації на випадок війни з Америкою. Мережа, що її почали розробляти, отримала назву ARPANET. У 1983 р у зв'язку зі зміною протоколу передавання інформації виникла назва інтернет. У 1984 р. потужне об'єднання університетських мереж комп'ютерів створив Національний науковий фонд США (NSFNet), тому поступово назва інтернет почала переходити до нього. У 1989 р. в Європейській раді з ядерних досліджень народилася концепція Всесвітньої павутини. Автором ідеї вважають британського вченого Т. Бернс-Лі, який розробив протокол HTTP, мову HTML, ідентифікатор URL. У 1991 р. Всесвітня павутина стає доступною в інтернеті. У 1995 р. Національний науковий фонд повернувся до ролі дослідницької мережі, а маршрутизацію всього трафіка стали робити інтернет-провайдери, а не суперкомп'ютери NSFNet.

Головним продуктом інформаційного суспільства стають інформація та знання. Розвиток дистанційної освіти, телекомунікацій, електронної пошти, супутникового та стільникового зв'язку, без яких неможливо уявити життя сучасної людини, засновані на використанні інформаційних технологій.

Інформаційний вибух створив вельми специфічну ситуацію. Обсяг об'єктивно доступних продуктів культури набагато перевершує асиміляційні можливості будь-якого члена суспільства. Для індивіда культура тепер виявляється гігантським блоком постійно змінюваних, не пов'язаних між собою фрагментів. Глобалізована культура інформаційного суспільства стає фрагментарною. Кіберпростір продукує віртуальне мистецтво.

Таким чином, глобалізацію можна розглядати як специфічний етап розвитку людства, який характеризується планетарним масштабом соціокультурних процесів. Постмодерн – це відповідний тип культурного розвитку доби глобалізації. Вестернізація (тиражування західних культурних кодів) і мультикультуризм (визнання неповторності і право на існування кожного культурного утворення) – це ідеології періоду глобалізації. Глобалізм – це концепт розвитку глобальної цивілізації.

У ситуації Постмодерну доступність інформації зумовлюється не соціальним статусом індивіда, а здатністю його до сприйняття і культурного розвитку. Виникає багато "культуроподібних"[1] (Ж. Рюс) полів, які нівелюють активність суб'єкта, зведеного до стану людини, що задовольняє свою нездорову цікавість. Але це побічні ефекти загальної тенденції демократизації культури. Руйнується автономія високих форм культури, що приводить до нового культурного типу синтезу суспільних форм (передусім зростання економіки і, власне, інститутів культури, у чому і полягає пафос інноваційного розвитку) та інтеграції культурних зразків до простору повсякденного життя міста. Пафос раціоналізації і естетичного дистанціювання витісняється тотальною естетизацією ландшафту культури (М. Бахтін).

---

[1] *Рюс Ж.* Поступ сучасних ідей: Панорама новітньої науки. К., 1998. URL: http://litopys.org.ua/jruss/russ01.htm

Запитання для самоконтролю:

1. Які події культури ХХ ст., на вашу думку, є базовими?
2. Що таке Постмодерн?
3. Яке співвідношення між Модерном і Постмодерном?
4. Що таке науково-технічна революції? Які НТР були у ХХ ст.?
5. Що таке глобалізація і в яких вимірах вона відбувається?

Список рекомендованої літератури:

1. *Белл Д.* Прихід постіндустріального суспільства [Електронний ресурс] / Д. Белл // Сучасна зарубіжна соціальна філософія. – К., 1996. – С. 194–251. – Режим доступу : http://www.philsci. univ.kiev.ua /biblio/bell.html

2. *Козловські П.* Постмодерна культура: суспільно-культурні наслідки технічного розвитку [Електронний ресурс] / П. Козловські // Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрями : хрестоматія. – Режим доступу : https://chtyvo.org.ua/authors /Koslowski_ Peter/ Postmoderna_kultura/

3. *Леш С.* Соціологія постмодернізму / С. Леш. – Л., 2005. – 384 с.

4. *Рюс Ж.* Поступ сучасних ідей: Панорама новітньої науки [Електронний ресурс] / Ж. Рюс. К., 1998. – Режим доступу : http://litopys.org.ua/jruss/russ01.htm

5.1.2. Корпоративна культура

5.1.2.1. Наукові підходи до вивчення корпоративної культури

Корпоративна культура має багатоаспектну природу, що визначає можливості її впливу на процеси соціокультурних змін другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Американський соціолог Д. Бернгам, один із творців теорії менеджеріального суспільства, зазначав, що влада, яка формується в організаціях і корпораціях на управлінських позиціях, є більш фундаментальним і субстанційним явищем (порівняно з власністю та її можливостями, що відходять у минуле разом з індустріальним суспільством), що пояснює і дає розуміння соціальної природи суспільств другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Із цією позицією солідаризується ще один американський дослідник корпоративної культури і суспільства Пітер Друкер, вважаючи велику корпорацію інститутом, який встановлює стандарти способу життя, той життєвий зразок, який орієнтує, формує і спрямовує життя громадян, погляди на суспільство, визначає бачення соціальних проблем і пошуки їх розв'язання в означений час.

Саме корпорація, поступово набуваючи статусу однієї з головних форм соціальної організації у багатьох сферах суспільного життя й основних соціальних інститутах, стимулювала процеси формування корпоративної культури як нового типу культури. Останній у своєму конструктивному потенціалі орієнтується на досягнення сучасних партнерських соціально-трудових відносин, корпоративної (консолідуючої) поведінки різноспрямованих інтересів ключових сил капіталу (власників, акціонерів тощо), праці (трудовий колектив, різноманітні види стейкхолдерів тощо) і держави (контрольні органи, найрізноманітніші види інституцій, що сприяють/забезпечують/підтримують/захищають), як корпоративні, так і громадянські, приватні чи інші) інтереси. За всієї неоднозначності природи останніх у їхніх прагненнях до збільшення прибутків і відстоювання власних цілей, корпоративна культура значною мірою взяла на себе роль фактора, що сприяє зниженню соціальної напруги, згладжуванню нерівності сталого і динамічного розвитку суспільства. Тому корпоративну культуру як соціокультурний регулятор можна розглядати як актуальний предмет науково-практичних і культурологічних дискусій та вивчення.

Стосовно вивчення історії розвитку організаційної й корпоративної культури варто звертати увагу на процеси наростання дослідницького інтересу до цих сфер і появу значної кількості літератури з цієї тематики, що з'явилася й на сьогодні може бути згрупована за певними критеріями. Наукову літературу, у якій певним чином розглядається культурно-корпоративістська проблематика, поділяють на кілька груп, нерівнозначних як за глибиною опрацювання, так і за обсягом висвітлення проблем.

Насамперед варто відзначити актуалізацію в 70–80-ті роки XX ст. проблематики корпоративізму-неокорпоративізму, що стала

об'єктом уваги в дослідженнях західних авторів Дж. Грінвуда, Дж. Лембруха, А. Коусона, Ф. Шміттера, Г. Штрека та інших, які відобразили корпоративістські тенденції у сфері партнерських відносин основних соціальних сил в демократичному суспільстві – праці, капіталу і держави як своєрідного "суспільного договору". Корпоративізм розглядається як багатогранний у своїх проявах феномен: у його практиці було виявлено негативні і позитивні різновиди. Саме позитивний корпоративізм (неокорпоративізм) відкрив можливості для наповнення його культурним змістом і сам став фактором культури. Урешті-решт, саме перетинання корпоративізму й культури призвело до утворення інноваційної культурної форми – корпоративної культури.

Друга група наукових досліджень пов'язана із розумінням соціального середовища формування корпоративної культури в процесі переходу індустріально-капіталістичного суспільства останньої третини XX ст. в постіндустріальне з постекономічною системою, що розкривають М. Аокі, Д. Белл, Дж. Гелбрайт, Й. Масуда, А. Тоффлер, Ф. Фукуяма й інші. Розглянуті інноваційні основи розвитку суспільства, нові критерії праці, організації й управління, соціально-економічних відносин, що породжують неокорпоративізм, сучасні (креативні) корпорації-спільноти, соціальне партнерство й адекватну їм нову форму культури – корпоративну культуру. Саме постіндустріальне суспільство є соціокультурним середовищем виникнення, розвитку й функціонування корпоративної культури.

Третя група робіт присвячена становленню в 80-ті роки XX ст. в постіндустріальному суспільстві безпосереднього зв'язку його сталого розвитку з принципами корпоративних відносин, духу й управління, що забезпечують ефективний соціально-економічний розвиток організацій, згладжування соціальної нерівності й зняття соціальної напруги. Ця проблематика знаходить відображення у роботах з організаційно-управлінських питань І. Ансофа, П. Друкера, М. Мескона, У. Оучі, Ф. Селзніка, Р. Уотермена й інших, що розглядають роль і вплив позитивних корпоративних установок на структуру організації, ефективне управління й консолідацію трьох основних груп бізнесу – підприємців, найманих працівників і клієнтів. Проте ця тема роз-

глядається в межах організаційної культури, що пов'язана з організаційною поведінкою на основі прогресивних ціннісних установок, норм, правил і стандартів, прийнятих і підтримуваних у сфері організаційних відносин.

Четверта група наукових досліджень пов'язана із введенням у 90-ті роки в управлінський і науковий лексикон поняття "корпоративна культура" – наповнення позитивних різновидів корпоративізму культурним змістом. У роботах Р. Акоффа, Д. Гревза, Т. Діла, С. Дейвіса, А. Кеннеді, Дж. Коттера, Дж. Тернера, М. Хаммера, Е. Шейна й інших авторів корпоративна культура розглядається як символічний інструмент організаційно-управлінських змін і мотиваційної мобілізації ("керівництво людьми") персоналу в корпораціях-спільнотах на виконання заявлених цінностей (корпоративна філософія), що задають орієнтири для поведінки і дій, без чіткого поділу з організаційною культурою.

На хвилі становлення авторитету корпоративної культури варто виокремити роботу Й. Кунде ("Корпоративна релігія", 1999), у якій розкривається роль "корпоративної релігії" як фактора, що об'єднує організацію навколо місії, прихильності й спільного бачення з вірою в себе, свої мрії, успіх у бізнесі, а також обумовлює узгоджений рух внутрішньої культури, зовнішнього позиціонування й ринку. Автор розглядає корпоративну концепцію, корпоративний дух, духовний менеджмент, бренд-культуру (бренд-менеджмент) як точки зростання й зони розвитку сучасних креативних корпорацій: духовний фокус, що концентрує енергію людських ресурсів, відіграє роль попередньої й обов'язкової умови підвищення продуктивності праці, прибутковості, успіху, конкурентоздатності у задоволенні своєю продукцією запитів споживачів(покупців). Це становить суть корпоративної культури як самостійної культурної форми і нової сфери знань, що входить у сферу управлінських наук.

П'ята група робіт пов'язана зі спеціальною галуззю управлінського знання, де проблема гармонізації соціальних відносин, співробітництва і корпоративного консенсусу ключових сил суспільства є основною – це Паблік рілейшнз. У цьому аспекті механізми й технології цієї галузі постають як інструменти, що

створюють корпоративістський контекст у життєдіяльності організації, спільноти, держави і сприяють прояву потенціалу корпоративної культури, побудові практики її реалізації. Цей бік культурно-корпоративістської проблематики розкривається у роботах С. Блека, Ф. Буарі, Д. Дороті, С. Катлін, Б. Корбета, Д. Ньюсома, Л. Сафір, Дж. Честари та інших.

Запитання для самоконтролю:

1. Яке соціокультурне значення мають процеси становлення і розвитку корпоративної культури другої половини XX – початку XXI ст.?
2. Які основні підходи до розуміння корпоративної культури існують?

Список рекомендованої літератури:

1. *Аоки М.* Корпорации в условиях растущего многообразия: познание, руководство, институты / М. Аоки. – М. : Изд-во Института Гайдара, 2015.
2. Професійна та корпоративна етика : навч. посіб. / В. Г. Нападиста, О. В. Шинкаренко, М. М. Рогожа та ін. ; наук. ред. В. І. Панченко. – К. : ВПЦ "Київський університет", 2019. – С. 83–115.
3. *Титц С.* Язык организаций. Интерпретация событий и создание значений / С. Титц, Л. Коэн, Д. Массон ; пер. с англ. – Х. : Гуманитарный Центр, 2008. – 324 с.

5.1.2.2. Історія наукових досліджень корпоративної культури

З погляду сучасності дослідницький інтерес до вивчення корпоративної культури, теорії організації, поведінки людей і взаємодії груп всередині неї можна характеризувати як традиційно усталений і високий. Але до 70-х років лише інколи і побіжно в літературі зустрічались згадки про організаційну чи корпоративну культуру (на той час ці терміни використовувались як синоніми). Наприклад, одне з перших висловлювань, що віддалено

пов'язане з культурою в організації, було зроблено М. Шеріфом в 1936 р., коли він розглядав поняття соціальних норм[1].

Як дослідницька гіпотеза існує думка, що ідея корпоративної культури виникла під час Гоуторнського, Хадсонського експериментів, які проводились науковцями (Е. Мейо, Д. Морено та ін.) з 1925-го до 1932-го року включно, спочатку на одному з заводів у штаті Іллінойс, коли завдяки анонімним опитуванням робітників і службовців стало очевидним, що на підприємстві існували неофіційні норми поведінки, які в окремих випадках протистояли спробам керівництва вдосконалити виробництво. Пізніше на інших підприємствах їх використовували з метою експериментально вивчити й запровадити нематеріальні (моральні, морально-психологічні, соціальні) чинники впливу на процеси підвищення продуктивності праці. Саме після серії подібних експериментів учені почали широко вивчати й практично перевіряти дієвість цих засобів, які засновувалися на намаганні вдосконалити різні форми спілкування у колективі задля істотного покращення продуктивності праці.

Початок 80-х років ознаменувався зростанням інтересу до проблематики організаційної і корпоративної культури. Цій темі було присвячено багато публікацій, а культурологічний підхід виокремився як самостійний у теорії організації.

В останній третині XX ст. культурологічний аспект був пов'язаний із вивченням можливостей культурного оброблення соціальної реальності. Це збільшує продуктивність праці і прибутку, якості продукції і якості життя загалом. При цьому традиційний менеджмент із тягарем адміністрування, адміністративним лідером ("людина організації") і пріоритетами виробництва, фінансової логістики, цільового маркетингу поступається соціально-етичному менеджменту і маркетингу, критичним фактором яких стає культура, яка приносить величезний ефект. У результаті в 60–70-ті роки XX ст. ця проблематика все активніше включалася у сферу теоретико-практичних інтересів організаційно-управлінської, виробничо-господарської і держав-

[1] *Sherif M.* and others. Intergroup Conflict and Cooperation. Norman, Okla., 1961.

ної діяльності. Поворот до нового ("антитрадиційного") менеджменту і маркетингу відзначився переносом акцентів на гуманізацію праці, якісний бік змін в організації, гармонізацію відносин зі спільнотою і владними структурами, що виходять за межі трудових відносин.

У 80-ті роки концепція корпоративної культури стала однією з провідних у літературі з теорії організації. *Якщо до цього дослідники теорії організації вирізняли владу і правила, то культурологи (прихильники культурологічного напряму) акцентували увагу на цінностях і нормах*. Якщо перші вважали, що прийняття рішень у компанії засновується на раціональній поведінці, то інші підкреслювали важливість переконань і уявлень. Інтерес до корпоративної культури стимулювався ще й сподіваннями на те, що це поняття зможе пояснити різницю в ефективності діяльності різних організацій.

Подібні новації знайшли відображення у понятті "корпоративна культура", що ввійшло в 90-ті роки XX ст. в управлінський і науковий лексикон завдяки зусиллям Р. Акоффа, Т. Діла, А. Кеннеді, Дж. Коттера, Дж. Тернера, Е. Шейна й інших. Воно закріплює як основний управлінський інструмент духовний фокус – корпоративний дух. Останній виступає об'єднавчою силою, що згуртовує організацію навколо зрозумілої для всіх спільної цілі (усвідомлене однодумство), що створює прихильність персоналу, яка забезпечує бізнесу духовну основу і робить працю більш продуктивною і творчою.

У літературі з теорії організації не існує єдиного загальновизнаного визначення корпоративної культури. Багато авторів сприймають її як систему спільних думок і цінностей, яку поділяють всі члени організації, як характерну рису, що відрізняє одну організацію від іншої.

Один із авторитетних дослідників ***корпоративної культури*** Е. Шейн визначає її як *"модель поведінкових норм, що поділяються всіма, яка була використана в минулому і визнана правильною і, відповідно, повинна передаватися для засвоєння новим членам організації як єдино правильний спосіб сприйняття, уяв-*

лень і відносин…"[1]. Він вважає, що культура виявляється на поведінковому рівні і в загальновизнаних цінностях і уявленнях, притаманних групі. Е. Шейн виключає з визначення культури поведінку, вважаючи, що в організації вона визначається багатьма іншими факторами, крім культурного.

На думку Е. Шейна, сенс терміна "корпоративна культура" включає в себе основні поняття (*basic assumptions*) і переконання (*beliefs*), що поділяються членами організації і діють на підсвідомому рівні. Ці поняття і переконання впливають на поведінкові моделі, які набуваються групою у процесі виживання і боротьби із зовнішніми і внутрішніми проблемами. Такі моделі поведінки сприймаються як даність, тому що вони пройшли випробування часом, багаторазово й успішно розв'язуючи проблемні ситуації. І цей більш глибинний рівень культури варто відрізняти від поверхневого зовнішнього, який виявляється в артефактах і цінностях.

Отже, поняття "корпоративна культура" Е. Шейн розуміє як набір основних понять, створених, виявлених чи сформованих певною групою у ході розв'язання проблем зовнішньої адаптації і внутрішньої організації, які "спрацювали" в минулому і зарекомендували себе як надійні і правильні. Відповідно, їх можна вивчати новим співробітникам як взірець. Дослідник наголошував на динамічній природі корпоративної культури, яку варто сприймати як деякий постійний процес, завдяки якому прийняті в організації моделі поведінки передаються новим її членам, видозмінюються, адаптуються з часом під дією внутрішніх і зовнішніх впливів. Е. Шейн вважав культуру не стільки побічним результатом організації, скільки її невід'ємною частиною, котра впливає на поведінку її членів і на ефективність її діяльності.

Дж. Коттер і Дж. Гескетт, розглядаючи подібно до Е. Шейна поведінку як частину культури, виокремлюють два її рівні: ціннісний і поведінковий. За їхнім визначенням, цінності – це "уявлення про те, що є життєво важливим; цінності в різних компаніях різні: в одних це гроші, в інших – технологічні винаходи чи добробут співробітників". Отримавши своє визнання, певні цін-

[1] *Э. Шейн.* Организационная культура и лидерство. СПб., 2001. С. 31.

ності стабільно і незмінно закріплюються в організації незалежно від того, що певні члени організації приходять і йдуть. В окремих випадках цінності стають настільки вкоріненими й очевидними, що люди не помічають їх і не сприймають як щось зовнішнє. На думку Дж. Коттера і Дж. Гескетта, поведінка відображає те, що члени організації насправді роблять кожного дня. Це моделі і стиль життєдіяльності, які визнаються і підтримуються членами організації. Поведінку легше виміряти, ніж цінності, хоча й поведінка може бути укоріненою.

Серед вітчизняних дослідників корпоративної культури варто наголосити на дефініції, поданій Г. Л. Гаєтом і О. А. Медведєвою: "***корпоративна культура*** *– система переконань, віровань, ділових принципів, норм поведінки, традицій, символів, ритуалів, що склалися в організації за час її діяльності, які поділяються більшістю співробітників"*[1].

Таким чином, багато авторів визначають корпоративну культуру як набір загальновживаних моделей поведінки, артефактів, цінностей, переконань і понять, які виробляються в організації в міру того, як вона "вчиться" долати зовнішні і внутрішні труднощі на шляху до успіху і в боротьбі за виживання.

Ціла низка досліджень, проведених багатьма науковцями з різних країн, дали достатньо підтверджень зв'язку між високими виробничими показниками в компанії і її корпоративною культурою. Звичайно, культура – не єдина складова успіху; дуже важливі такі аспекти, як стратегія компанії і її структура, організація виробничих процесів і система оплати, стан ринку, конкуренція і багато іншого. Але корпоративна культура є ключовим моментом на шляху до успіху, і саме на це дуже довго не зважали.

Постіндустріальна епоха формує відповідні нові систему цінностей, менталітет, культуру, які демонструють зміни в усьому соціокультурному комплексі західних суспільств, зокрема й у сферах трудової і підприємницької діяльності. На хвилі усталення цих тенденцій у корпоративній культурі сформувала-

[1] *Хает Г. Л., Медведева О. А.* Корпоративная культура и ценности человека. Краматорск, 2001. С. 17.

ся нова модель стратегічного бачення і розвитку корпоративних структур – "філософія спільної долі", яка за своїм спрямуванням орієнтована на прийняття нової філософії розвитку корпоративного існування загалом.

Наукомісткі інформаційні технології потребують від "економічної людини" не просто "енергії наживи" і трудової самовіддачі, але передусім – інтелектуальних зусиль, творчості і постійного пошуку нового. Капітал набуває нової історичної форми – інформації, знань, ноу-хау. Такий капітал вже не відчужується від людини як суб'єкта виробництва, а, відповідно, і від її культури. І дослідники поступово змінювали ракурс свого зацікавлення в бік виявлення соціокультурних, духовних передумов якісно нового, постіндустріального виробництва і підприємництва, яке своєю системою цінностей і норм функціонування відрізняється від веберівської "протестантської етики", хоча й зберігає з нею генетичний зв'язок.

Індивідуалізм і конкуренція набули нового характеру, оскільки особистість завдяки розвитку інформаційних технологій, з одного боку, отримала умови для самореалізації у самостійній творчості, а з іншого – самі умови праці в межах інформаційних і телекомунікаційних мереж, масштаб і рівень виконуваних завдань, потребуючи об'єднання і координації зусиль багатьох, перетворюють працівника на основного суб'єкта справи, з ізольованого індивіда на командного гравця.

Динамічний характер змін у сучасному світі певним чином впливає і на корпоративну культуру, яка, активно розвиваючись, набуває все нових характеристик і якостей, які, у свою чергу, аналізуються багатьма дослідниками, тому годі сподіватися сягнути вичерпних і завершених варіантів її визначення й розуміння. Це справа майбутніх досліджень.

Запитання для самоконтролю:

1. Які основні етапи формування дослідницького інтересу до корпоративної культури?
2. Які підходи до розуміння сутнісних рис і характеристик корпоративної культури існують?

Список рекомендованої літератури:

1. *Аоки М.* Корпорации в условиях растущего многообразия: познание, руководство, институты / М. Аоки. – М. : Изд-во Института Гайдара, 2015. – С. 121–212.
2. *Еськов А. Л.* Корпоративная культура: теория и практика / А. Л. Еськов. – Краматорск : ДГМА, 2004. – 120 с.
3. Классики менеджмента. Энциклопедия / Под ред. М. Уорнера. – СПб. : Питер, 2001. – 1168 с.
4. *Ломачинська І. М.* Основи корпоративної культури : навч. посіб. / І. М. Ломачинська, О. Д. Рихліцька, Н. В. Барна ; за ред. І. М. Ломачинської. – К. : Ун-т "Україна", 2011. – 281 с.
5. Професійна та корпоративна етика : навч. посіб. / В. Г. Нападиста, О. В. Шинкаренко, М. М. Рогожа та ін. ; наук. ред. В. І. Панченко. – К. : ВПЦ "Київський університет", 2019. – С. 83–115.
6. Управление – это наука и Искусство / А. Файоль, Г. Эмерсон, Ф. Тейлор, Г. Форд. – М. : Республика, 1992. – 349 с.
7. *Хает Г. Л.* Корпоративная культура и ценности Человека / Г. Л. Хает, О. Н. Медведева. – Краматорск : ДГМА, 2001. – 267 с.

5.1.3. Теорія масової культури

У сучасному світі масова культура постає як органічна сфера життєдіяльності людини і поступово бере на себе функції культури загалом. Масова культура виконує пізнавальну, прогностичну, інтегративну, комунікативну, розважальну функції, функцію регуляції поведінки, функцію соціальної пам'яті людства, вона також певною мірою визначає поведінку людини. Більшість авторів розглядають масову культуру як особливий соціальний феномен, що має свою специфіку виникнення і розвитку.

Термін "масова культура" з'явився у США в 30-ті роки, а в загальновживаному культурологічному сенсі його вперше використав німецький соціолог і філософ М. Горкгаймер в есе "Мистецтво та масова культура" (1941). Пізніше з'явилося слово-скорочення "маскульт" ("masskult"), яке ввів у вжиток американський культуролог Д. Макдональд ("Теорія масової культури", 1957).

Д. Макдональд вирізняв дві культури в межах західної цивілізації – традиційну, або високу, що стала досягненням хрестоматійних досліджень, та масову, яка створюється спеціально для ринку. Американський дослідник негативно оцінював явище маскульту, зазначаючи, що це фабричний продукт, призначений для оптового продажу, "динамічна революційна сила, яка руйнує бар'єри традицій, смаки, розчиняє всі культурні відмінності, нівелює відмінності й особисті судження, робить культуру гомогенною, одноманітною[1]. Серед історичних причин розвитку масової культури Д. Макдональд відзначав політичну демократію і поширення освіти, що зруйнувало монополію вищого класу в області культури.

Дослідники звернули увагу на явище масової культури задовго до того, як воно було чітко ідентифіковано. Наприклад, французький історик Алексіс де Токвіль ще в середині XIX ст. розмірковував про наслідки загальної рівності, прояви стереотипів і зазначав, що визначною тенденцією культури стають вимоги ринку, а не традиції чи любов до ремесла[2].

Перші спроби теоретичного осмислення феномену масової культури постають наприкінці XIX ст. у роботах Г. Лебона ("Психологія народів і мас", 1896) та Г. Тарда ("Особистість і натовп", 1903), які розглядали проблему масової культури в тісному зв'язку з процесом трансформації громадянського суспільства в масове. Загалом маса оцінювалась вкрай негативно, оскільки асоціювалась з некерованими й агресивними юрбами простолюдинів.

Однією з основних тенденцій аналізу феномену масової культури в першій половині XX ст. постає розгляд масової культури як культури "масового суспільства". Аналізуючи трансформації, що докорінно змінюють структуру суспільства, ви-

---

[1] *Mac Donald D.* A Theory of Mass Culture. *Mass Media and Mass Man*. New York, 1968. P. 12–24.

[2] *Токвіль Алексіс де*. Про демократію в Америці. У 2 т. К., 1999. Т. 2. С. 372–376.

датний іспанський мислитель Хосе Ортега-і-Гассет зазначав, що суспільство стає масовим, оскільки в ньому переважає новий тип людини.

Людина маси впевнена в тому, що може піднятися на більш високий соціальний рівень, вона вважає свої бажання і потреби найбільш значущими, а власні естетичні та моральні уявлення абсолютними. "Людина маси" – це не соціальне і не класове, а чисто психологічне поняття, "людина маси – це той, хто не відчуває в собі ніякого особливого дару або відмінності від усіх, хорошого або поганого, хто відчуває, що він такий самий, як всі інші, і до того ж анітрохи цим не засмучений, навпаки, щасливий відчувати себе таким самим, як усі"[1].

Важливу роль у теоретичному осмисленні форм масової культури відіграли праці Ф. Р. Левіса, К. Д. Левіс та Д. Томпсона. Період "левісізму" тривав приблизно сорок років, а критика масової культури в межах теорії літературного модернізму була здійснена в таких роботах, як "Масова цивілізація і культура меншин" (1930), "Художня література й читацький загал" (1932), "Культура і довкілля" (1932).

Ф. Р. Левіс надзвичайно високо оцінював роль елітарної культури освіченої меншості в житті суспільства. Однак саме на початку XX ст. елітарна (у культурному сенсі) меншість виявляється в кризі. Причину втрати авторитету і заміни системи цінностей він убачає в американізації культури, яка виявляється в стандартизації, у проникненні масових смаків у всі галузі масової культури.

Критичне ставлення до феномену масової культури було продовжено після Другої світової війни представниками Франкфуртської школи соціальних досліджень, до яких належать В. Беньямін ("Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності", 1935–1936), Е. Фромм ("Втеча від свободи, 1941), Т. Адорно та М. Горкгаймер ("Діалектика Просвітництва, 1944), Г. Маркузе ("Одновимірна людина", 1964) та інші. Своєрідне поєднання марксизму і психоаналізу, створене інститутом соці-

[1] *Ортега-і-Гасет Х.* Вибрані твори. К., 1994. С. 121.

альних досліджень при Франкфуртському університеті (заснований в 1923), отримало назву "критична теорія".

Т. Адорно та М. Горкгаймер формулюють категорію "культурна індустрія", або "культурна промисловість" ("culture industry"), адже культура, на їхню думку, перетворилася на одну з областей індустрії. *Culture industry* перешкоджає розвитку автономних особистостей, здатних самостійно оцінювати і приймати рішення, а виробники "культурних товарів" зацікавлені тільки в збільшенні збуту і тому підлаштовують суспільство під свої інтереси.

Функція культурної індустрії, зазначає Т. Адорно, полягає в тому, щоб організувати вільний час так само, як індустріалізація організувала час робочий. Важка праця веде до масової культури, а вона, у свою чергу, повертає до праці. Тільки "справжня" культура, яка діє поза межами *culture industry*, здатна колинебудь розірвати це порочне коло[1].

У таких умовах культура невідворотно веде до виникнення "одновимірної людини" (Г. Маркузе), яка все більше відчужується від результатів своєї праці, суспільства і самої себе, а ринковий принцип споживання змушує створювати твори, позбавлені аури первозданності (В. Беньямін).

Потужною течією наприкінці 50-х і на початку 60-х років були "культурологічні дослідження" (*Cultural Studies*) із Центром сучасного культурологічного аналізу при Бірмінгемському університеті. У роботах Р. Уїльямса, Е. Томпсона, С. Гола, П. Веннела намітилася тенденція до відмінності понять "масова" і "популярна культура", а популярна культура стала предметом спеціальних досліджень. Загальним для цих досліджень є твердження, що поняття "популярна культура" (на відміну від масової) розуміється як культура, що представлена в практиках рецепції та інтерпретаціях, у досвіді як читачів, так і глядачів, слухачів. Така позиція робить акцент на участі людини

[1] *Adorno Theodor, Horkheimer Max*. Dialectic of Enlightenment. London, 1979. P. 142.

в культурному процесі, на активному творенні культури, а не на пасивному її споживанні.

Окремо необхідно відзначити дослідження французького філософа та культуролога А. Моля, який у праці "Соціодинаміка культури" (1973) зробив спробу осмислити культурологічні аспекти масової комунікації. Він висунув ідею "мозаїчності" культури, суть якої пояснюється тим, що збільшення обсягу інформації, яку засвоює індивід у сучасних реаліях, а також каналів її передавання, призводить до мозаїчного калейдоскопічного сприйняття світу, а це, у свою чергу, формує мозаїчну структуру знань загалом. У сучасній культурі знання складаються з розрізнених уривків.

Проблема масової культури і пов'язаних з нею аспектів була в центрі уваги постмодерністів Р. Барта ("Міфологія, 1957), Ж.-Ф. Ліотара ("Постмодерні умови", 1979), М. Фуко ("Археологія знання, 1969), Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі ("Капіталізм і шизофренія", 1972–1980), Ж. Бодріяра ("Суспільство споживання", 1970; "Прозорість зла", 1990) та інших. Аналіз масової культури в дискурсі постмодернізму характеризується стурбованістю дослідників експансією візуальних форм і жанрів, які витісняють "книжкову" культуру. Відбувається зникнення кордону між "високим" і "низьким" мистецтвом. У свою чергу, це стимулює виникнення реальної можливості формування "керованої маси" за допомогою комунікативних технологій.

Починаючи з 70-х років XX ст., з'являється низка досліджень, у яких проблема масової культури осмислюється в аксіологічній площині, що відрізняється від різко критичного настрою щодо масової культури в дослідженнях передвоєнного і післявоєнного періоду. Зокрема, Е. Шилз розрізняє поняття "масова культура" і "культура масового суспільства" і підкреслює відмінність між ними. Культура масового суспільства розуміється ним як синтетична, у якій поєднуються елементи масової та елітарної культур, а масова культура постає як стереотипна, низька, що не містить ніякого ціннісного наповнення. Він розглядав культуру масового суспільства як

прогресивне явище, у процесі якого простій людині відкривався доступ до високих духовних цінностей, відзначав її виховну функцію, яка сприяє розвитку індивідуальності і всебічному розвитку особистості[1].

Прихильник масової культури М. Маклюен доходить висновку, що засоби масової комунікації породжують і новий тип культури. Всесвітньо відомим став афоризм дослідника "середовище (засіб комунікації) є повідомленням" ("the medium is the message"). За словами М. Маклюена, посилена "електрична швидкість зближення всіх соціальних і політичних функцій значною мірою посилила усвідомлення людиною відповідальності"[2].

У роботах "Галактика Гутенберга" (1962) та "Розуміння засобів комунікації: зовнішнє розповсюдження людини" (1964) він зазначає, що в ліберальному суспільстві не може існувати одна культура, а виникнення різних культур є свідченням свободи слова, отже, кожен може реалізувати себе в культурному просторі. Відповідно, масова культура не загрожує і не знищує високу культуру, а тільки демократизує її, і тому є благом для суспільства.

Сучасні ж засоби масової інформації створили "глобальне село". Оскільки в результаті електронних засобів зв'язку стало можливим миттєве передання інформації з будь-якого континенту в будь-яку точку світу, то земна куля зменшилась до розмірів села. Люди вступають у комунікацію один з одним за допомогою електронних засобів зв'язку, спілкуються таким чином, наче вони перебувають зовсім поруч, живуть в одному селі.

Отже, в епоху інформаційних технологій масова культура сприймається як об'єктивний етап розвитку цивілізації. Надалі ця тенденція зниження критичного пафосу стає основною, а дослі-

---

[1] *Shils E.* Mass And its Culture. *Mass Culture Revisited*. New York, 1971. P. 61–84.

[2] *McLuhan Marshall*. Understanding Media: the extensions of man. New York, 1964. P. 5.

дження масової культури тісно переплітається з аналізом наслідків розвитку нових інформаційних технологій.

Масова культура як неоднорідне явище має свою структуру та рівні. Вирізняють три основні рівні масової культури:

1. Кітч-культура (примітивні, навіть вульгарні твори). На думку Т. Лютого, кітч завжди пов'язаний з імітацією та наслідуванням, "адже показує бажання переміститься в якійсь кращий світ життя"[1].

2. Мід-культура ("середня" культура).

3. Арт-культура (мас-культура, не позбавлена визначеного, іноді навіть високого, художнього вмісту і естетичного вираження).

На сьогодні існує велика кількість досліджень, присвячених аналізу масової культури, історичних передумов її виникнення, рівнів та особливостей. Але у вітчизняній та західній філософсько-культурологічній літературі немає єдиної позиції як щодо тієї ролі, яку відіграє масова культура в сучасному суспільстві, так і стосовно дефініції поняття "масова культура".

З огляду на ті ціннісні трансформації, що відбулись у 70–90-х роках ХХ ст., доцільно говорити про розмежування понять "масова культура" та "популярна культура". Т. Лютий зазначає, що, починаючи з 1990-х років в англо-американській традиції словосполучення *масова культура* заміщає термін популярна культура, тоді як у пострадянській лексиці здебільшого використовується перший варіант[2].

Популярна культура, на відміну від масової, звертає увагу на принципи та засоби, які ігнорувались попередньою культурною традицією. До них, зазначають дослідники, можна зарахувати розваги (як простір для переосмислення смислів та досвіду), езотерику (як вираження нового типу світосприйняття), римейк (як реконструкція загальнолюдських смислів) тощо.

---

[1] *Лютий Т. В.* Масова і популярна культура: проблема демаркації. *Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство*. 2019. Т. 3. С. 91.

[2] Там само. С. 85.

Отже, популярна культура – це культура, що склалась наприкінці XX ст., та в якій нові ціннісно-світоглядні парадигми втілили свою специфічну мову, форму вираження під впливом новітніх інформаційних технологій, візуалізації[1].

Запитання для самоконтролю:

1. Що таке масова культура?
2. Які рівні масової культури ви знаєте?
3. Які є базові концепції масової культури?

Список рекомендованої літератури:

1. *Лебедєв В. О.* Анатомія масової культури : монографія / В. О. Лебедєв. – Х. : Форт, 2010. – 164 с.
2. *Лютий Т. В.* Масова і популярна культура: проблема демаркації / Т. В. Лютий // Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство. – 2019. – Т. 3. – С. 85–99.
3. *Лютий Т. В.* Культура масова і популярна: теорії та практики / Т. В. Лютий, О. А. Ярош. – К. : Агентство "Україна", 2007. – 124 с.
4. Массовая культура : учеб. пособ. / К. З. Акопян, А. В. Захаров, С. Я. Кагарлицкая и др. – М. : Альфа-М; ИНФРА-М, 2004. – 304 с.
5. *Сторі Д.* Теорія культури та масова культура : вступний курс / Д. Сторі ; пер. з англ. С. Савченко. – Х. : Акта, 2005. – 360 с.

5.1.4. Менеджмент соціокультурної діяльності

Поняття "менеджмент" увійшло в обіг з англійської мови та часто означає *керівництво, управління*. В "Оксфордському словнику англійської мови" поняття менеджмент визначається як: 1) діяльність, що пов'язана з цілеспрямованою роботою та контролем бізнес-організацій та подібних до них організацій; 2) людина, яка спрямовує та контролює роботу бізнес-організацій

[1] *Русаков С. С.* Масова та популярна культура: спільне та відмінне. *Гілея: науковий вісник : зб. наук. пр.* 2011. Вип. 49 (№ 7). С. 327.

та подібних до них організацій (топ-менеджмент); 3) успішні дії або навички ділової поведінки з людьми або в ситуаціях[1].

Економічні питання діяльності у сфері культури розглядалися, ще починаючи від XVIII ст. у роботах представників французької (Ж.-Б. Сей, К. Гарньє), шведської (К. Віксель, Е. Ліндаль), англійської (А. Сміт, Д. Кейнс, Дж. Рьоскін) наукових шкіл. Широкий інтерес до прагматичних аспектів культури вперше виник у економістів з німецькомовних країн. Відзначаючи той факт, що створення культурної цінності має позитивний зовнішній ефект для всього суспільства загалом, німецькі економісти обґрунтовували необхідність державного фінансування культури та визнавали визначальну роль держави в процесах управління нею.

"Економіка культури" як галузь дослідження економічного статусу культури та управління соціокультурною діяльністю з'являється в 1966 р. із появою відомої роботи Вільяма Баумоля і Вільяма Боуена "Виконавчі мистецтва: економічна дилема". Зазначена розвідка була присвячена економічним аспектам функціонування мистецтва в США та викликала широкий резонанс в економічному науковому співтоваристві, залишаючись тривалий час головною роботою в галузі управління культурними процесами. Саме в цей період культуру і мистецтво було визнано повноправною частиною предмета економічної науки.

Проте звернення до історії культури дозволяє побачити, що процеси управління культурною діяльністю виникли значно раніше. Як відомо, перші культурні інститути античності мали релігійне походження. Оскільки антична релігія мала здебільшого світський характер, релігійні обряди і ритуали здійснювали жреці та представники державного апарату, які обиралися на певний строк для виконання зазначеної ролі. Фінансування таких релігійно-мистецьких заходів забезпечувалося за рахунок заможних громадян – літургій.

---

[1] *Simpson J. A., Weiner E. S. C.* The Oxford English Dictionary. New York, 1989.

Вважається, що початки державного фінансування театральних подій виникають у 534 р. до н. е., коли в Афінах відбувся перший агон – змагання серед поетів-трагіків. Найбільш відомими театральними виставами були змагання на честь Діоніса – Малі, або Сільські, Діонісії; Ленеї; Великі, або Міські, Діонісії. Примітним було те, що такі релігійно-мистецькі заходи були не вираженням творчого пориву, а радше способом організації та контролю громадян, що формували модель організацій масштабних публічних зборів. І такі заходи потребували навичок планування, організації, керівництва та контролю.

Відповідальною особою за театральне дійство, що було центральною подією великих релігійних свят, був державний чиновник – архонт однойменний (*archon eponymous*) – головний суддя, відповідальний за управління цивільними справами та публічну юрисдикцію, що надавав своє ім'я року, під час якого виконує свої обов'язки. Йому допомагали епімелети – десять розпорядників дійств. Фінансову підтримку здійснювали заможні громадяни – хореги (*choregoi*), які брали на себе видатки на підготовку хору та акторів. Зазвичай було 12 хористів для трагедії, 24 – для комедії. Виконання обов'язку хорега й участь в трагічному хорі було важливою громадською справою, що викликала загальну повагу. Крім того, вважалося, що хореги, актори і учасники хору перебувають під особливим заступництвом божества. Усі вони на час підготовки до драматургічних змагань звільнялися від військової служби.

За результатами змагань нагороджували поета, хорега та протагоніста.

Хорег, який готував хор, що переміг у змаганнях, мав право спорудити пам'ятник на честь своєї перемоги. На пам'ятнику писали час вистави, ім'я драматурга, що переміг, назву його п'єси, а також ім'я хорега.

Схожою була практика управління виставами та святами в Давньому Римі. В епоху імперії почали влаштовувати музичні фестивалі, для чого було побудовано Одеон – перша в Римі концертна зала. За часи імперії 175 днів на рік проходили ігри, що відбувалися на театральних підмостках, у театрах, амфітеатрах, цирках та стадіонах.

Координацію та моніторинг публічних свят здійснювали міські чиновники – магістрати. "Поважні особи" (*domini*) виконували функції "продюсерів" або "менеджерів", які обирали для фестивалів п'єси та виконавців, організовували вистави. Фінансування свят за часи республіки здійснювалися за рахунок власних коштів магістратів. За часи імперії – зі спеціальних публічних фондів, також асигнувалися великі суми з казначейства. Надавалися й приватні пожертви.

У театрах постійно лунала музика як супровід вистав, які виконувалися речитативом. За часи імперії текст перестав відігравати свою роль, його витіснила пантоміма, музика та танці. Із занепадом Римської імперії відбувся розпад централізованого державного фінансування театрів та публічних свят, згодом зникла практика надання спеціалізованих майданчиків для свят. Виконавчі колективи для виживання вимушені були заробляти гастролями.

Перехід до Середньовіччя був позначений занепадом драматургії та художньої діяльності. Управління літургійними виставами, які вже поставали частиною релігійного навчання, здійснювалося структурами Церкви. З розвитком міст та покращенням економічної ситуації на початку другого тисячоліття виконання драми переносилися за межі храмів та поставали частиною публічних свят та фестивалів.

З XVI ст. починається відродження виконавчих мистецтв – нелітургійних розваг, учасниками яких поставали міми та жонглери. Функцію патронів виконавчих мистецтв почали брати на себе гільдії купців. Як наслідок, почали з'являтися режисери або розпорядники свят, з якими укладали контракти на кілька років з постійною оплатою за те, що вони керували великими трупами акторів (понад 300 осіб) та організовували репетиції. Такі вистави вже приносили прибутки. Зокрема, збереглися відомості про те, що в Реймсі в 1490 р. 5616 осіб заплатили за вхід на виставу.

Як відомо, соціальні, політичні та економічні зміни часів Ренесансу привели до відродження класичного грецького театру та появи нових сценічних просторів – опери і балету. Координація великої кількості учасників та нових технологій виконавчих мистецтв привели до появи професійних управлінців, перших

"арт-менеджерів". Фінансування виконавчих мистецтв здійснювалося Церквою, королями, акціонерами театрів. Такі "арт-менеджери" повинні були узгоджувати прагнення митців, що шукали нові форми самовираження, та здійснювати обмеження з боку держави та релігійних груп.

Державне втручання у сферу культури пов'язане з практикою королівської та аристократичної протекції, яка згасала в країнах Європи не одночасно та більш тривалий вплив мала в Німеччині та Франції. У XVII–XVIII ст. таке державне втручання існувало частіше у вигляді цензури. Власне, урядова підтримка активно починає надаватися в XIX ст., коли почали засновувати національні музеї, галереї, бібліотеки, мистецькі школи. Активний розвиток інфраструктури міст та поява залізниці привели до поширення пересувних театрів та гастрольних мереж виконавчих колективів. Симфонічні оркестри та оперні трупи почали отримувати підтримку багатих буржуа, меценатів. Ускладнення художньо-мистецької діяльності викликало потребу у формалізації управлінських структур та систем менеджменту, що привело до появи професійних продюсерів та імпресаріо.

Державна підтримка сфери культури в першій половині XX ст. набула своєї кульмінаційної форми, коли почали засновуватися інститути суспільного телерадіомовлення та почали субсидіюватися виконавчі мистецтва, які раніше мали приватні джерела фінансування. Зокрема, під час Другої світової війни уряд Великої Британії заснував "Раду заохочення музики та мистецтва", призначення якої полягало в сприянні сценічному та виконавчому мистецтву для підтримки морального духу нації під час складних випробувань. Після війни уряди європейських країн почали створювати різноманітні ради, які сприяли розвитку культурних інститутів.

У повоєнні роки у світі склалися різні типи участі держави у фінансуванні та підтримці культурних інститутів. У низці європейських країн (Франція, пострадянські країни, Україна) власником більшості культурних інститутів є держава (регіональні або місцеві громади), яка здійснює пряме управління та фінансування за рахунок державного або місцевого бюджетів, а доходи від власної соціокультурної діяльності повертаються у відпо-

відні бюджети та надалі перерозподіляються і повертаються в ті самі організації культури.

Низка країн (США, Японія) має іншу модель участі держави в культурному виробництві, коли держава не є власником культурних інститутів, але її роль полягає в створенні таких умов, які сприяють здійсненню благодійних внесків від приватних та юридичних осіб в некомерційні приватні культурні інститути. Тут важливу роль відіграє податкова політика та потужні культурні традиції філантропії, громадянської участі у спільних справах.

Третя модель участі держави здійснюється за принципом "витягнутої руки", коли фінансування відбувається через спеціальні культурні фонди, які являють собою некомерційні благодійні організації, що акумулюють отримані з державного бюджету кошти і благодійні внески від всіх охочих та розподіляють їх на конкурсній основі між культурними інститутами. Така культурна політика реалізується у Великій Британії, Новій Зеландії, Австралії, Ірландії, на пострадянському просторі за схожою моделлю починають здійснювати фінансування в країнах Балтії та в Україні через новостворений у 2017 р. Український культурний фонд.

Однак із кінця XX ст. у більшості європейських країн було обрано курс на зменшення бюджетних видатків і, як наслідок, відбулося скорочення державного фінансування культурних інститутів. Після фінансової кризи 2008–2009 рр. і особливо після "локдаунів" через епідемію короновірусу 2020–2021 рр. гостро постало питання державної підтримки закладів культури в багатьох країнах світу та пошуку нових форматів функціонування закладів культури.

Такі процеси викликають потребу в осмисленні механізмів управління соціокультурною діяльністю для того, щоб її оптимізувати та обґрунтувати необхідність витрат на виробництво культурних благ, яке є часто неприбутковим. *Специфіка соціокультурної діяльності* виявляється в тому, що більшість культурних інститутів функціонують у таких умовах, коли видатки на створення культурного блага перевищують отримані доходи. Таку проблему було виявлено ще в 60-х роках XX ст. В. Баумолем та

В. Боуеном у процесі дослідження сценічних видів мистецтва, пізніше її назвали "хворобою цін" (*Baumol's Cost Disease*)[1]. Сутність "хвороби цін" полягає в тому, що в деяких сферах культури витрати на виробництво культурних благ зростають швидше, ніж ціни на них. Поширення масової культури, збільшення варіативності дозвілля, зростання домашнього споживання культурних благ через розвиток телебачення, аудіо-відео продукції, поширення комп'ютерних та інформаційних технологій не лише розширюють доступ до споживання культурних благ, але й несуть загрози недовиробництва культурних благ через відсутність матеріально-фінансових стимулів та економічну нерентабельність. Наслідком такої ситуації може бути стагнація ринку культурних благ, згортання виробництва, закриття закладів культури та поширення негативних соціальних ефектів.

Основна проблема стимулювання процесів виробництва та споживання культурних благ полягає в тому, що ці процеси нездатні контролюватися виключно ринковими механізмами та потребують залучення інших механізмів.

Така неспроможність оптимізувати управління культурними інститутами за допомогою набору звичайних інструментів менеджменту пов'язана зі *специфікою культурних благ як суспільних благ*.

По-перше, культурне благо має не лише актуальну цінність, але й опціонну цінність (*option value*) – громадяни цінують можливості отримувати задоволення від культурних благ не лише тут і сьогодні, але й в перспективі майбутнього.

По-друге, благо має екзистенційну цінність (*existence value*) – громадяни цінують сферу культури за сам факт її існування незалежно від того, чи будуть вони дотичними до діяльності культурних інститутів.

По-третє, культурне благо має цінність, яка заповідається майбутнім поколінням (*bequest value*), а отже, громадяни ціну-

[1] *Heilbrun J.* Baumol's Cost Disease. *A Handbook of Cultural Economics*. 2nd ed. Cheltenham, 2011. P. 67.

ють те, що їхні нащадки зможуть отримувати задоволення від долучення до сфери культури.

По-четверте, культурне благо має цінність, яка дозволяє відчувати національну гордість та соціальну згуртованість (*prestige value*), оскільки громадянин відчуває задоволення від того, що сам є частиною самобутньої культури, яка може захоплювати зацікавлених зі всіх кутків світу. Такі національні культурні інститути, як національні музеї, бібліотеки, театри формують національну ідентичність, і через їх посередництво громадянин відчуває свою належність до національної культури та усвідомлює себе як члена суспільства.

По-п'яте, культурне благо має просвітницьку цінність (*educational value*), оскільки громадяни усвідомлюють, що культурні інститути підвищують та розширюють культурний рівень не лише тих, хто їх відвідує, але й суспільства загалом, оскільки сприяють розвитку людського потенціалу та покращенню якості життя[1].

З огляду на такі особливості культурного блага виникають різні концептуальні підходи щодо менеджменту соціокультурної діяльності – теорій управлінської діяльності, що забезпечує ефективне та продуктивне досягнення цілей культурних інститутів через планування, організацію, керівництво та контроль організаційних ресурсів.

Представники теорій "виробництва суспільних благ" – дослідники-економісти Джеральд Шиф, Бартон Вайсброд та інші фіксують неспроможність та неефективність комерційних структур у виробництві культурних благ, які не передбачають суперництва у споживанні та є відкритими для всіх (наукові дослідження, світова культурна спадщина, художні цінності). Ситуація виробництва таких благ ускладнюється тим, що споживачі не мають всієї повноти інформації щодо культурних благ та художніх цінностей, а отже, виробник не має достовірної інформації щодо попиту на такі культурні блага. Таку проблему

[1] *Frey B.* Public Support. *A Handbook of Cultural Economics*. Cheltenham, 2003. P. 391.

спроможний розв'язати соціальний маркетинг, який покликаний не лише стимулювати споживання культурного продукту, але й формувати рівень підготовки споживача до сприйняття таких благ та вдосконалювати саме культурне благо.

Подолати "баумолівську хворобу цін", що виникає в процесах неприбуткового виробництва культурних благ можна за допомогою фандрейзінгу – управлінських заходів, спрямованих на залучання та акумуляцію зовнішніх джерел фінансування (доброчинні та спонсорські внески, гранти, пожертвування). Особливої значущості набувають нематеріальне стимулювання працівників закладів культури та різні форми добровільної волонтерської праці. Волонтерство здебільшого реалізується у роботі з відвідувачами, допомозі у проведенні культурних заходів, зборі інформації.

Дослідники Айра Іллманм, Генрі Хансман та інші запропонували **теорії "нездійсненого контракту"**, сутність яких полягає в тому, що ринок не може забезпечити контроль над діяльністю виробника (зберігача, транслятора) культурних цінностей, унаслідок чого виникає загроза або завищення цін, або низької якості культурного продукту. Таким чином, з боку культурного інституту відбувається порушення, або "нездійснення" контракту. Запобігти такій діяльності можна через укладання нового контракту із громадськістю щодо зобов'язання спрямовувати прибутки суто на розвиток виробництва культурних цінностей, а не на розподіл між учасниками процесу.

Згідно з вітчизняним законодавством, неприбуткові підприємства повинні спрямовувати доходи від своєї діяльності суто на соціально-культурні цілі, що передбачені статутом. У разі використання доходів на інші цілі, такі заклади втрачають юридичний статус неприбуткового підприємства та особливі податкові преференції. Законодавством України передбачається також державний контроль діяльності закладів культури з боку різних контрольних органів.

Теорії "контролю стейкхолдерів", представниками яких є Евнер Бен-Нер та Бенетто Гуї, пропонують розширювати роль та значущість учасників соціокультурної діяльності. Контроль

діяльності установ культури повинні брати на себе не лише органи державної влади, але й різні організації, що стають дотичними до ефектів закладів культури. Стейкхолдерами можуть бути і органи державної влади, і профспілки, споживачі, благодійники, спонсори. Найчастіше такі функції на себе бере наглядова рада.

Отже, оптимізація виробництва культурних благ певною мірою постає можливою завдяки спеціальним адміністративно-організаційним, фінансовим, інформаційним механізмам менеджменту соціокультурної діяльності. Ефективність фандрейзингових кампаній як механізму фінансового забезпечення буде можливою за умови актуалізації особливих креативних та морально-вольових зусиль її учасників. Пошук коштів для реалізації таких нових форм діяльності, як культурні проєкти, передбачає перебудову організаційної структури установ, введення таких структурних елементів як проєктні групи. Це дозволяє серйозно підвищувати мотивацію персоналу для виконання інноваційних робіт, примножує можливості самореалізації та самоствердження, розвиває лідерські якості, що, безумовно, є елементом перфекціоністські орієнтованої та креативної діяльності. Проєктні роботи неможливі без залучення до роботи культурних інститутів широкого кола осіб, так званих "соціальних партнерів" – представників органів державної влади або місцевого самоврядування, комерційних організацій, політиків та волонтерів для максимально ефективного досягнення інноваційних соціально-культурних цілей. Але таке соціальне партнерство є можливим тоді, коли члени суспільства мають мотивацію до співпраці, кооперації, яка ґрунтується на взаємній довірі та готовності досягати спільні цілі. При цьому сприйняття аудиторією інноваційних культурних благ буде можливим тоді, коли для цього буде готове суспільство загалом. Для цього запускаються спеціальні освітні програми та "соціальний маркетинг", що в підсумку здатні підвищити рівень культурної компетенції різних членів суспільства.

Запитання для самоконтролю:

1. У чому полягає специфіка "економіки культури" як галузі дослідження економічного статусу культури?
2. Як змінювалося управління соціокультурною діяльністю в історико-культурному процесі?
3. У чому виявляється специфіка соціокультурної діяльності?
4. У чому полягає специфіка культурних благ як суспільних благ?
5. Які теорії менеджменту соціокультурної діяльності ви знаєте?

Список рекомендованої літератури:

1. *Байрнс У. Дж.* Менеджмент и культура / У. Дж. Байрнс. – М. : Дом высшей школы экономики, 2020. – 624 с.
2. *Маслікова І. І.* У пошуках спільного блага: етичні колізії соціальних практик : монографія / І. І. Маслікова. – Київ : Міленіум, 2018. – 338 с.
3. *Baumol W. J.* Performing Arts: The Economic Dilemma / W. J. Baumol, W. G. Bowen. – New York : M. I. T. Press, 1966. – 582 p.
4. *Ben-Ner A.* The Theory of Nonprofit Organizations Revisited / A. Ben-Ner, B. Gui // The Study of Nonprofit Enterprise: Theories and Approaches / ed. by Helmut K. Anheier and Avner Ben-Ner. – New York : Kluwer Academic ; Plenum Publishers, 2003. – P. 3–26.
5. *Ellman I. M.* Another Theory of Nonprofit Corporations / I. M. Ellman // Michigan Law Review. – 1982. – Vol. 80. – P. 999–1050.
6. *Hansmann H.* Economic theories of nonprofit organizations / H. Hansmann // The nonprofit sector: Research handbook. – Yale : Yale University Press, 1987. – P. 27–42.
7. *Schiff J.* Competition Between For-Profit and Non-Profit Organizations in Commercial Activities / J. Schiff, B. Weisbrod // Annals of Public and Cooperative Economics. – March 2007. – № 62(4). – P. 619–640.

5.1.5. Постмодерні конотації художньої культури

Наприкінці XX – на початку XXI ст. унаслідок тих змін, що відбулися в образотворчому мистецтві, виникла необхідність теоретичного переосмислення художньої практики. Це завдання взяли на себе художники, мистецтвознавці, художня критика та інші агенти художнього світу, намагаючись прояснити можливість нового бачення мистецтва, дати йому об'єктивну оцінку.

Але, на жаль, як показує практика, вони часто далекі від об'єктивності. Очевидно, що розуміння специфіки сучасного мистецтва полягає не стільки в самій оцінці, скільки в проясненні основ різного розуміння таких понять, як "сучасне мистецтво", "модернізм", "постмодернізм". Саме на рівні осмислення цих понять треба здійснювати дослідження в естетиці.

Сучасне дослідження мистецтва вимагає незалежних, незаангажованих панівними теоріями підходів до багатоманітних і різноманітних культурних явищ і процесів. Архітектура, яка залишається головним фактором створення і змін життєвого світу людини і суспільства, багато в чому визначає не тільки розвиток мистецтва зокрема, але й способу соціального буття загалом. Саме тому непостійні форми і рішення, запропоновані сучасними архітекторами, вимагають серйозного теоретичного дослідження для можливості вивчення деконструкції соціальних і культурних процесів другої половини XX ст., що набула назви *постмодерн*.

Важливе значення для філософсько-естетичного осмислення архітектури постмодернізму мають роботи В. Арсланова, Ч. Дженкса, Р. Вентурі, Ф. Джеймісона, Ж.-Ф. Ліотара, Ж. Дерріда, Ж. Бодрійяра, Ю. Габермаса, В. Сидельника.

Коли стратегію модернізму створювати нове було вичерпано, з'явилась нова стратегія, названа постмодернізмом. Вона довго визрівала в лоні класичного модернізму й авангарду.

Термін "постмодернізм" з'являється в період Першої світової війни в роботі Р. Панвіца "Криза європейської культури" (1914). У 1934 р. у своїй книзі "Антологія іспанської і латиноамериканської поезії" літературознавець Ф. де Оніс застосовує його для визначення реакції на модернізм. Однак в естетиці цей термін не

приживається. У 1947 р. А. Тойнбі в книзі "Вивчення історії" надає йому культурологічного змісту: постмодернізм символізує кінець західного панування в релігії і культурі. Американський теолог Х. Кокс в своїх роботах початку 70-х років, присвячених проблемам релігії в Латинській Америці, широко користується поняттям "постмодерністська теологія". Однак популярність термін "постмодернізм" отримав завдяки Ч. Дженксу в 1975 р. У книзі "Мова архітектури постмодернізму" він зазначав, що, хоч саме це слово і застосовувалось в американській літературній критиці 60–70-х років для означення ультрамодерністських літературних експериментів, але автор надав йому принципово іншого змісту. Постмодернізм означав відхід від екстремізму і нігілізму неоавангарду, часткове повернення до традицій, акцент на комунікативну роль архітектури. Обґрунтовуючи свій антираціоналізм, антифункціоналізм і антиконструктивізм стосовно архітектури, Ч. Дженкс наполягав на приматі в ній створення естетизованого артефакту[1].

Виникнувши як художнє явище в США спочатку в архітектурі, постмодернізм стрімко поширився в європейських країнах, Японії та в решті частин світу не тільки в архітектурі, а й у всіх інших видах мистецтва.

Бурхлива експансія постмодернізму в різноманітних сферах культури привернула до себе увагу філософів, соціологів, представників гуманітарних і природничих наук, які надали цьому терміну вельми широкого значення. Гострі дискусії про постмодернізм ведуться сьогодні стосовно виявлення його філософсько-естетичних основ, його співвідношення з модернізмом, авангардом, неоавангардом, масовою культурою. Полеміка ведеться і навколо стилістичних особливостей постмодернізму в різних видах мистецтв з його свідомою орієнтацією на еклектичність, мозаїчність, пародійне переосмислення традицій.

Х. Кюнг пропонує використовувати термін "постмодернізм" не стільки в літературознавчому або мистецтвознавчому, як

[1] *Дженкс Ч.* Язык архитектуры постмодернизма. М., 1985. Р. 80.

і всесвітньо-історичному плані[1]. Він бачить у ньому евристичне поняття, попередній шифр, пошуковий термін, який застосовується для аналізу явищ, що відрізняє нашу епоху від епохи модернізму. Специфікою модернізму, що ототожнюється з європейським Новим часом, Х. Кюнг вважає виникнення в XVII ст. нової віри – віри в розум і прогрес, які привели до панування чотирьох панівних сил – природознавства, техніки, індустрії і демократії.

Надлом системи модернізму, який торкнувся основ усіх його цінностей, він пов'язує з руйнуванням європоцентристської картини світу в епоху Першої світової війни. Поворот від модернізму до постмодернізму пов'язується з епохальною зміною парадигм, всесвітньо-історичними індикаторами яких є заміна модерністського європоцентризму постмодерністським глобальним поліцентризмом, поява постколоніальної, постіндустріальної моделі світу.

У культурологічному аспекті постмодернізм постає передусім як поняття, що дозволяє виокремити новий період в розвитку культури. Ф. Джеймісон пов'язує його виникнення з потребами відображення в культурі нових форм суспільного життя і економічного порядку – суспільства споживання, театралізованої політики, масмедіа і інформатики. На його думку, більшість видів постмодернізму виникають як специфічна реакція щодо форм високого модерну, стосовно того чи іншого панівного типу високого модернізму, який завоював університети, музеї, художні галереї, художні фонди. Це означає, що мало з'явитися стільки ж різних форм постмодерну, скільки і відповідних форм високого модерну, адже перші на початковій стадії являли собою локальні і специфічні протидії цим моделям. Очевидно, що останнє ніскільки не полегшує завдання описати постмодернізм як ціннісний феномен, тому що єдність цього нового імпульсу

[1] *Кюнг Г.* Религия на переломе эпох. Тринадцать тезисов. *Иностранная литература*. 1990. № 11. Р. 10.

дана не в ньому самому, а саме в тих типах модернізму, місце яких він намагається посісти[1].

Представники точних наук трактують постмодернізм як стиль постнеокласичного наукового мислення. Психологи вбачають в ньому симптом панічного стану суспільства, есхатологічної туги індивіда. Мистецтвознавці розглядають постмодернізм як новий художній стиль, який відрізняється від неоавангарду поверненням до краси як до реальності, оповідності, сюжету, мелодії, гармонії (італійський трансавангард і гіперманьєризм, французька вільна фігуративність, німецький новий експресіонізм, американський "поганий живопис"). Переважно дискусії про постмодернізм стосуються двох проблем: співвідношення постмодернізму і модернізму та специфіки постмодерністської естетики та мистецтва.

Чи є постмодернізм однією з форм модернізму, чи це принципово нова естетична і художня система, яка концептуально відрізняється від модернізму? Обидві позиції мають своїх прихильників, які полемізують між собою. Одні дослідники вважали, що постмодерністська настанова на відмову від раціоналістичних проєктів Відродження та Просвітництва виникла не після модернізму, а разом з ним і тому не зовсім правильно вибудовувати хронологічний ланцюжок: "модерн – постмодерн". У Ж. Ліотара, наприклад, постмодерн не є антитезою модерну, він входить в модерн, являє собою частину модерну. Тому постмодернізм – це не кінець модернізму, не нова епоха, а модернізм в стадії чергового оновлення. Модернізм продовжує ґрунтовно розвиватись разом зі своїм постмодернізмом. Причому постмодернізм має свої античні, середньовічні, новочасові та інші платформи. На відміну від модернізму, у постмодернізмі новим є панівний плюралізм. Ж. Ліотар відповідно до цього сформулював співвідношення постмодернізму і модернізму таким чином, що постмодернізм визначає своє положення не

[1] *Джеймисон Фредрик*. Постмодернизм и общество потребления. Логос. 2000. № 4. Р. 220. URL: http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_4/10htm

після модернізму, а в опозиції до нього. Постмодернізм – це трансформація модернізму.

Інше тлумачення постмодернізму Ю. Габермаса: постмодернізм спрямований проти проєкту модернізму як проєкту Просвітництва, тобто проти започаткованого і сформованого у XVIII ст. модернізму. У своїй статті "Модерн – незавершений проєкт" Ю. Габермас говорить про те, що проєкт модернізму полягає в тому, щоб неухильно розвивати об'єктивуючі науки, універсалістські основи моралі і права, автономне мистецтво зі збереженням його свавільної природи, але одночасно і в тому, щоб звільняти накопичені таким чином когнітивні потенції з їх вищих езотеричних форм і використовувати їх для практики, тобто для розумної організації життєвих умов.

Прихильники зближення модернізму і постмодернізму бачать в останньому або свідоцтво виснаження і провалу модерністського проєкту, або, навпаки, доказ зрілості модернізму, його самоствердження в постмодерні. Їхні опоненти висувають концепцію відокремлення постмодернізму від модернізму на підставі його зближення з масовою культурою, що і дозволяє їм досліджувати відмінні ознаки культури постмодернізму. Існує, безумовно, і низка компромісних варіантів, які розглядають постмодернізм як теорію і художню практику культурного "переходу", "проміжку". Багатообразні концепції постмодернізму як піднесення або падіння модернізму конкурують з уявленнями про постмодернізм як естетику перехідного періоду, що готує зміну втомлених художніх форм на нові, як це не раз вже відбувалось в історії культури. Під таким кутом зору постмодернізм – не наступник і не ворог модернізму, а компенсація кінця новаторських утопій, естетика постреволюційного примирення.

Думка про те, що постмодернізм міцно стоїть на якорі модернізму і його автономне плавання ще не почалось, пов'язана з концепцією стабільності естетичного суб'єкта, що не змінюється під впливом дедалі більших інформаційних і комунікативних потоків.

Трактування постмодернізму як регресу модернізму заснована на констатації ерозії тих високих естетичних ідеалів і філософських цінностей, котрі пов'язувались з іменами М. Гайдеггера, З. Фрейда, Ж.-П. Сартра, А. Камю і інших корифеїв модернізму. Замінивши ієрархію цінностей їх реконструкцією, відмовившись від змістожиттєвих відповідей на філософські, естетичні, політичні питання, але зберігаючи деякі формальні модерністські прийоми, постмодернізм виявився, на думку його критиків, паразитарним, зіпсованим модернізмом. Відмова від високих цілей, ідеї прогресу виразилась в оповідному стилі, "розколотому" пародією, парадоксом, гіперболою. Утрата цілісності і ідентичності в інтертекстуальній постмодерністській ситуації сприймається як свідчення "астенічного синдрому" естетики модернізму, чиї фундаментальні постулати перетворюються на елементи лінгвістичної гри. Якщо ідеалом модернізму була свобода самовираження художника, а контркультури – свобода від культурних норм, розчинення мистецтва в житті, креативність будь-якого індивіда, то суб'єкт постмодернізму, переконаний в непрозорості і хаотичності технізованого світу, що оточує його, віддає перевагу можливості маніпуляції чужими художніми кодами над індивідуального свободою.

Естетичний підхід до концептуального усвідомлення постмодернізму відрізняється тим, що в ньому вбачаються ознаки метисної параестетики, своєрідної мутації модернізму, що замінила модерністську форму, намір, проєкт, ієрархію постмодерністською антиформою, грою, випадковістю, анархією. Його характерними рисами є реконструкція естетичного суб'єкта; перетворення естетичного об'єкта на пусту оболонку шляхом імітації контрастних художніх стилів (стильового синкретизму), мовна гра, цитатність як метод художньої творчості; невизначеність, культ неясностей, помилок, пропусків; фрагментарність і принцип монтажу; іронізм, пародійність, деканонізація традиційних естетичних цінностей, аксіологічний плюралізм; тілесність, поверхнево-чуттєве ставлення до світу, гедонізм, який витісняє категорію трагічного з естетичної сфери; естетизація потворного; зміщення жанрів,

високого і нікчемного, високої і масової культури; театралізація сучасної культури; репродуктивність, серійність і ретрансляційність, орієнтовані на масову культуру, споживацьку естетику, новітні форми масмедіа.

Таким чином, взаємозв'язки між філософським і художнім постмодернізмом з його еклектизмом, пародійністю, імітаторством, стилізацією є досить складними і опосередкованими.

Сучасна фаза розвитку постмодернізму і постмодерністського мистецтва, яка почалася наприкінці 70-х років XX ст., асоціюється з часом його зрілості. Теоретичний лідер цього періоду – Ж. Дерріда.

Для естетичної концепції Ж. Дерріди особливе значення мала рефлексія ідей Ф. Ніцше, М. Гайдеггера, З. Фрейда, Е. Гуссерля. Його висхідним посиланням стала теза про вичерпність філософії і розуму в класичних формах, заснованих на розумінні буття як присутності. Засобом подолання кризової ситуації у філософії він вважає запропонований ним метод деконструкції. Викладення основ нового методу міститься в його книгах "Про граматологію" (1967), "Правда в живописі" (1987). Деконструкція має на меті знищення "привнесеного", пов'язаного з історичною і культурною традицією. Вона націлена проти історизму, лінійності, прогресу. Історія в деконструктивізмі тотожна мові, практиці, пам'яті, контексту.

Рух деконструкції не зводиться до негативних деконструктивних форм, які йому наївно приписують. Деконструкція вигадлива або її не існує. Вона не обмежується методичними процедурами, але прокладає шлях, рухається вперед і відмічає віхи. Її письмо не просто результативне, воно виробляє нові правила і умовності заради майбутніх досягнень, не вдовольняючись теоретичною впевненістю в простій опозиції, результат – констатація.

Хід деконструкції веде до ствердження майбутньої події, народженню винаходу. Заради цього необхідно зруйнувати традиційний статус винаходу, концептуальні і інституційні структури. Лише таким чином можна знову винайти майбутнє[1]. Руйнуючи звичні очікування, дестабілізуючи і змінюючи статус традицій-

[1] *Derrida J.* Psychée. Intention de l'autre. P., 1987. P. 33, 35.

них цінностей, деконструкція виявляє теоретичні поняття і артефакти, які вже існують у прихованому вигляді.

"Єдиний можливий винахід – це винайдення неможливого. Таким є парадокс деконструкції"[1]. Такий підхід він (Ж. Дерріда) вважає особливо значущим для естетичної сфери, сполученої з винайденням художньої мови, жанрів і стилів мистецтва. Деконструкція тут означає підготування до виникнення нової естетики: "Деконструкція не є симптомом нігілізму, модернізму і постмодернізму. У процесі деконструкції ніби повторюється шлях будівництва і руйнування Вавілонської вежі, як результат – нове розлучення з універсальною художньою мовою, зміщення мов, жанрів, стилів літератури, архітектури, живопису, театру, кінематографу, руйнування меж між ними. І якщо можна говорити про систему деконструкції в естетиці, то нею стане принципова асистематичність, незавершеність, відкритість конструкції, множинність мов, що народжує міф про міф, метафору метафори, оповідання про оповідання, переклад перекладу.

У цьому зв'язку Ж. Дерріда пропонує одне з можливих визначень естетики постмодернізму як естетики "того, що не можна уявити, не уявленого"[2]. Її центральним елементом стає ритм.

Зникнення непорушного, стабільного, постійного ядра традиційної естетики спонукає трактувати постмодерністське мистецтво як слід, попіл художніх цінностей минулого. Ритм в цьому ракурсі постає як ключ деконструкції гегемонії означеного на користь того, хто означає, адже сам він позбавлений справжнього референта, спекулятивної візуальності і вербальної репрезентативності. Його трансзмістова природа дозволяє займатись полум'ю амбівалентних естетичних цінностей, віщуючи обіцянку пам'яті про минуле культури і одночасно пам'яті про цю обіцянку.

Ритмічну деконструкцію поширює Ж. Дерріда на всі види постмодерністського мистецтва.

---

[1] *Derrida J.* Psychée. Intention de l'autre. P., 1987. P. 59.
[2] Ibid. P. 139.

Запитання для самоконтролю:

1. Як змінюється художня культура в ситуації Постмодерну?
2. Чому мова архітектури є важливою для розуміння постмодернізму?
3. Як співвідносяться модернізм та постмодернізм?
4. Що таке деконструкція?

Список рекомендованої літератури:

1. *Барт Р.* Смерть автора / Р. Барт // Эстетика и теория искусства XX века : хрестоматия / под ред. Н. Хренова, А. Мигунова. – М. : Прогресс-традиция, 2007. – С. 459–466.
2. *Делез Ж.* Ризома / Ж. Делез, Ф. Гваттари // Эстетика и теория искусства XX века : хрестоматия / под ред. Н. Хренова, А. Мигунова. – М. : Прогресс-традиция, 2007. – С. 296–306.
3. *Джеймисон Фредрик*. Постмодернизм и общество потребления [Электронный ресурс] / Фредрик Джеймисон // Логос. – Режим доступа : http://www.ruthenia.ru/logos /number/2000_4/10htm
4. *Дженкс Ч.* Язык архитектуры постмодернизма / Чарльз Дженкс ; пер. с англ. А. В. Рябушина, М. В. Уваровой ; под ред. А. В. Рябушина, В. Л. Хайта. – М. : Стройиздат, 1985.
5. *Кристева Ю.* Разрушение поэтики / Ю. Кристева // Эстетика и теория искусства XX века : хрестоматия / под ред. Н. Хренова, А. Мигунова. – М. : Прогресс-традиция, 2007. – С. 501–517.
6. *Фуко М.* Что такое автор? / М. Фуко // Эстетика и теория искусства XX века : хрестоматия ; под ред. Н. Хренова, А. Мигунова. – М. : Прогресс-традиция, 2007. – С. 466–487.

5.1.6. Правова культура

XXI століття – це період інтенсивного процесу становлення та формування правового суспільства. І саме правовій культурі в цьому процесі відводиться велике значення. Ця ситуація пояснюється тим, що правова культура є найбільш багатостороннім, багатогранним явищем, але при цьому існують і певні складнощі в її розумінні (на це вказують численні дискусії, що точаться в наукових колах).

Правова культура суспільства – різновид і невід'ємна частина загальної культури, що становить систему духовних і матеріальних цінностей у правовій сфері, збережених, накопичених та розвинених суспільством завдяки постійному вдосконаленню заходів інформаційного та просвітницького характерів з урахуванням загальнолюдських правових цінностей.

Кожне суспільство виробляє свою модель правової культури, стан розвитку якої визначає якість правової системи суспільства.

Загалом *правова культура суспільства*:

- є різновидом загальної культури суспільства;
- зумовлена матеріальною, духовною, політичною та іншими системами, які об'єктивно складаються в суспільстві в той самий історичний період; опосередковано присутня в них через вплив права;
- перебуває в тісній взаємодії з економічною, політичною, психологічною, етичною, інформаційною та іншими культурами суспільства, але цілком не збігається з ними, а створює унікальне поєднання матеріальних і духовних елементів;
- становить систему духовних і матеріальних цінностей (висока правосвідомість, активність суб'єктів права у правовій сфері, добровільність виконання вимог правових норм, реальність прав і свобод громадян, ефективність правового регулювання, правові закони, досконала законодавча техніка, передова правова наука, якісна юридична освіта, ефективна юридична практика, стабільний правовий порядок), які відображають у правовій формі стан свободи і справедливості в суспільстві;
- формується безпосередньо у правовій системі, втілюється у всіх її елементах, що дає підставу вважати правову систему формалізованим відображенням правової культури;
- визначає свій рівень ступенем досконалості всіх правових явищ і процесів, що слугують елементами правової системи суспільства;
- перебуває у діалозі правових культур різних народів, у їх взаємовпливі та взаємозбагаченні;
- забезпечує рівень правового прогресу суспільства і держави, досконалість і надійність національної правової системи.

Правова культура складається з усього соціально цінного, прогресивного, що реально властиве правовій системі.

Структуру правової культури суспільства становить:

- право, що за своєю сутністю має бути вираженням справедливості, свободи і рівності – обмежувачем свавілля держави і утвердженням гідності особи; його призначення – встановлювати злагоду, толерантність у відносинах між фізичними і юридичними особами всередині держави та між державами світу;
- правосвідомість, яка має ґрунтуватися на розумінні, що право як система норм і принципів є цінністю у сфері суспільних відносин;
- правовідносини, що виражають здатність осіб реалізовувати свої права і обов'язки за наявності відповідних передумов; обстоювати свої права, свободи і законні інтереси, не порушуючи прав інших людей;
- правомірна поведінка громадян, їх правова активність – вони слугують показником уміння і навичок додержуватися заборон, застосовувати права, виконувати обов'язки; націлювати правові настанови не лише на правомірну поведінку, а й на правову активність у різних сферах суспільного життя;
- юридична практика, яка відображає професійну діяльність державно-правових інститутів: нормотворчих, правозастосовних, правоохоронних у межах компетенції, відповідно до їхнього правового статусу, є специфічним виробництвом, яке відповідно організоване і сплановане, де суб'єктами діяльності є юристи-професіонали високої кваліфікації;
- юридична освіта і наука, пов'язані з юридичною практикою – юридична освіта наділяє майбутнього юриста системою правових знань, поглядів, переконань, умінь і навичок; розвиває здібності до професійно-правової діяльності, чим збагачує інтелектуальний, творчий потенціал народу, його правову культуру, забезпечує юридичну практику кваліфікованими фахівцями в галузі права. Юридична наука, заснована на пізнанні і усвідомленні відповідних суспільних процесів і явищ, є орієнтиром для практики державно-правового будівництва Механізм взаємодії юридичної практики, юридичної освіти

і юридичної науки зводиться до того, що наукові дослідження мають задовольняти потреби практики і піднімати рівень освіти, а освіта – постачати практиці компетентні й ерудовані кадри, покликані спиратися у практичній діяльності на обґрунтовані рекомендації і висновки науки;

• правова законність і правовий порядок – стан фактичної упорядкованості суспільних відносин, урегульованих за допомогою правових засобів, змістом яких є сукупність правомірних дій суб'єктів права. Міцність правопорядку залежить від стану законності, без якої неможлива правова культура. Переконаність у необхідності додержання правових приписів нормативних актів – це основа режиму законності і правопорядку.

До правової культури не можна зараховувати злочини та інші правопорушення, суб'єктів злочинів та кримінальні структури; корупцію, зловживання правом, деформацію правосвідомості, що виражається, зокрема, у правовому нігілізмі, ідеалізмі тощо. Якщо правову культуру частини суспільства (етнічної, релігійної, соціальної чи навіть професійної), яка відрізняється від культури суспільства лише в певних аспектах (а загалом збігається з нею), можна назвати субкультурою, то злочинні співтовариства (терористичні організації, мафіозні клани), екстремістські угруповання є виразниками контркультури і виступають проти правових норм.

Типи правових культур: за територіальним принципом – національна, регіонально-континентальна (наприклад, європейська, африканська, американська тощо), міжнародна; за сім'ями (типами) правових систем – романо-германська, англо-американська, релігійна, традиційна; за "цивілізаціями" ("традиціями") – східна, західна тощо.

Види правової культури залежно від її носія: 1) правова культура суспільства; 2) правова культура особи; 3) правова культура соціальної (професійної) групи.

Виокремлюючи три види правової культури – суспільства, соціальної (професійної) групи, особи, – слід пам'ятати, що в реальному житті вони взаємозалежні: правова культура як соціальне явище єдина; правова культура суспільства не існує поза правовою культурою його членів (особи, групи), вона є умовою,

формою і результатом культурно-правової діяльності громадян та їх професійних груп.

Безсумнівно, правова культура – це аспект загальнолюдської культури. Вона знайшла своє відображення у праві, юридичній практиці, стала базовим елементом громадянського суспільства, включаючи в себе правову культуру як населення, так і державних органів влади та їхніх посадових осіб, а, відповідно, і правову культуру всієї держави загалом.

Правову культуру необхідно сприймати як внутрішній, ментально-духовний бік всієї правової системи суспільства. Саме за допомогою правової культури можливо досягти соціальної стабільності в суспільстві і державі, що має величезну практичну цінність. На сьогодні, коли йде інтенсивний процес побудови і розробки правової культури, можна зіткнутися з цілою низкою істотних складнощів, одна з яких полягає в тому, що досі немає єдиного розуміння категорії "правова культура". Найчастіше аналіз правової культури відбувається суголосно з такими категоріями, як "політична культура", "службова культура", тоді як єдиної концепції правової культури досі немає. Зокрема, згідно з уявленнями юридичної науки 60–70-х років XX ст. правова культура розглядалася у двох аспектах. Це:

- ідейно-правовий аспект, характерний для всього суспільства на конкретному етапі його розвитку;
- ситуативний аспект – сукупність наявних знань, уявлень про право, здатність належним чином застосувати закон в конкретній ситуації, забезпечити належне виконання вимог права.

Правова культура – це не що інше, як відповідність діяльності суб'єктів права найвищим його досягненням під час здійснення регламентації наявних суспільних відносин. На сьогоднішньому етапі розвитку права існує доволі значна кількість підходів, за допомогою яких можна пояснити поняття і сутність правової культури суспільства та її значущість для всього людства загалом. Значна кількість учених дотримується думки про те, що правова культура суспільства є складовою частиною загальної культури. Необхідно враховувати ту обставину, що правова культура суспільства має досить складну внутрішню структуру. Проте така особливість не викликає особливого подиву, оскільки, будучи

частиною загальної культури суспільства, правова культура також зазнає різноманітних впливів ззовні і постійно змінюється.

Правова культура суспільства – це специфічне соціальне явище, яке в деяких випадках може сприйматися як якісний правовий стан особистості, а відповідно, і всього суспільства загалом. Матеріали досліджень, що стосуються правової культури, накопичені до XXI ст., необхідні нам для того, щоб в повному обсязі зрозуміти сутність цієї категорії і її значення для суспільства, а відповідно, і всього людства. Водночас у кожному конкретному випадку на перший план виходить окремо взятий критерій у розумінні цього різновиду культури. З позиції підвищеної ролі людини в правовому житті суспільства є дуже доцільним зробити акцент на функціонально-змістовому характері правової культури суспільства. У цьому контексті правова культура суспільства розглядається як самостійний різновид суспільної культури, у якій саме й відбивається рівень правосвідомості, законності, процесу вдосконалення правових норм тощо. Відповідно до позиції Г. І. Балюк, правова культура – це не що інше, як сукупність цінностей, які формуються людьми у сфері права. Іншими словами, правова культура включає такі складові, як саме право (як об'єктивне, так і суб'єктивне); правосвідомість; правові відносини; стан законності; рівень удосконалення всієї законотворчої діяльності; правозастосовну практику[1]. В. П. Сальников дотримується думки про те, що за такого розуміння правова культура – це не що інше, як певна юридична надбудова. Фактично це соціальне явище, яке містить компоненти юридичної реальності, що має величезну практичну значущість. За такого підходу або може виникнути сумнів щодо існування правової культури суспільства, або має бути більш детально зазначений зміст правової культури, який посилить її індивідуальність.

Правова надбудова розглядається спільно з правовою культурою в зв'язку з тим, що поняття, характерні для цих явищ, відповідають різним теоретичним рівнями: філософському; конкретно-соціологічному. Передбачається, що правова культура

[1] *Балюк Г. І.* Взаємозв'язок правової культури та соціалістичної демократії. Киев, 1984.

суспільства може бути об'єктом вивчення філософських дисциплін, а також вивчатися і на конкретно соціологічному рівні. Правова культура суспільства має обов'язково піддаватися аналізу з позиції філософії, оскільки є складовим елементом всієї культури загалом. Але такий підхід не вказує на те, що правову культуру суспільства можна дорівняти до юридичної надбудови. Правова культура суспільства – це рівень, за допомогою якого можливо визначити якісний стан всієї правової системи, стан правосвідомості, правової поведінки окремо взятої особистості. Правова культура суспільства – це не що інше, як рівень правосвідомості, а також правової активності суспільства. Відповідно, найбільш повно структуру правової культури можна позначити у вигляді таких елементів, як рівень правосвідомості і правової активності суспільства; ступінь прогресивності юридичних норм; ступінь прогресивності юридичної діяльності. Оскільки правова культура суспільства виступає як складова частина загальної культури, то для неї характерні такі фактори, як наявність реальної потреби в праві, правових нормах; наявність стану законності в державі; вельми інтенсивний розвиток в суспільстві юридичних наук, а також юридичної освіти; постійне вдосконалення законодавства; співвідношення внутрішньодержавного права з міжнародним правом; ефективна діяльність державних органів; здійснення захисту прав особистості. Для сучасної юридичної науки правова культура – це неоднозначна категорія. А. Б. Венгеров в своїх працях дотримується позиції, що правова культура – це найбільш всеосяжна форма правосвідомості. При цьому необхідно враховувати, що правосвідомість охоплює тільки духовний бік суспільства, тоді як правова культура передбачає включення як духовних характеристик, так і різних юридичних установ, їх організацію, відносини, що виникають всередині таких установ. Правова культура – це певна сфера людської практики, яка має на увазі включення в себе цінностей, норм, різних правових інститутів, процесів. Саме правова культура має належним чином сформувати й оформити правову орієнтацію людей у конкретному суспільстві. Популярною серед науковців є думка, що правова культура – це стан правосвідомості, стан, для якого характерне вдосконалення наявного законодавства, практичного застосування такого законо-

давства, розвиток права як певної соціальної цінності. Іншими словами, виходить, що правова культура є таким собі "юридичним багатством" усього суспільства. Правова культура розуміється як складне, багатогранне поняття, відповідно, її необхідно розглядати з двох позицій: 1) правова культура як усе те, що було створено людиною в правовій сфері; 2) правова культура як рівень знань права різними членами суспільства, тому вона сприймається як розвиток у них шанобливого ставлення до права і закону.

Таким чином, підбиваючи підсумок, можна сказати про те, що правова культура суспільства – це запорука успіху і подальшого ефективного розвитку держави, підтримання та вдосконалення положень національного законодавства. Саме тому правова культура суспільства є необхідним складовим елементом будь-якої розвиненої держави. Сучасні етапи розвитку правової держави мають бути тісно пов'язаними з процесом формування правової культури, оскільки саме ці категорії визначають якісний стан правового життя суспільства.

Запитання для самоконтролю:

1. Що таке правова культура?
2. Які проблеми визначення правової культури існують?
3. Якими є ознаки правової культури?
4. Які елементи структури правової культури ви знаєте?
5. Що таке правосвідомість?

Список рекомендованої літератури:

1. Культурологія: підруч. / А. Є. Конверський та ін. ; за ред. А. Є. Конверського. – Харків : Фоліо, 2013. – 863 с.
2. *Балюк Г. І.* Взаємозв'язок правової культури та соціалістичної демократії / Г. І. Балюк. – Київ, 1984.
3. *Breen Michael P.* Law, City, and King : Legal Culture, Municipal Politics, and State Formation in Early Modern Dijon / Michael P. Breen. – Rochester : University of Rochester Press, 2007. – 236 p.
4. *Cotterrell Roger*. Law, Culture And Society: Legal Ideas in the Mirror of Social Theory (Law, Justice and Power) / Roger Cotterrell. – Amsterdam : John benjamins publishing company, 2006. – 368 p.

5.2. Базові візуальні практики XX–XXI ст.

5.2.1. Візуальні комунікації Постмодерну

Візуальні стратегії Постмодерну ґрунтуються на релятивізації способу сигніфікації модернізму, у якому художня культура XX ст. набула специфічних ознак.

Мистецтво початку XX ст. утрачає свій демократичний сенс і постулює себе як елітарний вид духовної діяльності у протилежність егалітарним тенденціям культуріндустрії (термін Т. Адорно), тобто тиражуванню взірців масової культури у промислових масштабах технічних досягнень. У цьому полягає "дегуманізація мистецтва" (Х. Ортега-і-Гассет). Протиставлення "високого смаку" та "низького", започатковане ще в художній культурі Просвітництва, досягає тут свого апогею. Пафос елітарності намагається протистояти масовому мистецтву в епоху "технічного відтворення" (В. Беньямін). Тиражування стає не просто технічним засобом виробництва, але принципом побудови самої культури. Такі технічні новинки, як радіо і масовий випуск платівок, створюють нові умови споживання реліктів культури. Форма платівки вперше дозволяє здійснювати в музиці щось аналогічне колекціонуванню в образотворчому мистецтві. Якщо раніше присутність на музичному концерті була подією майже не доступною, дорогим задоволенням, що смакували заздалегідь, а потім довго згадували й обговорювали, то тепер завдяки масовим формам виробництва і споживанню така суспільна сфера уявного вимерла. В умовах масового вживання тиражованих зразків культури повністю виключається не лише момент власної творчості або винаходів, але й момент вільного вибору. Індивід опинився в такій ситуації, коли не залишається ніякої можливості вибору альтернатив для вільного екзистенційного рішення. Людина стає зорієнтованою на зовнішнє. Тому виникає хворобливе побоювання зазирнути всередину себе. Маса стає її психологічною реальністю.

Незважаючи на пафос художнього елітаризму, не слід масове мистецтво сприймати однозначно негативно (хоча зниження культурних стандартів тут, безумовно, присутнє), оскільки воно

є результатом демократизації культури. Поряд із претенсійними творами авангардистів виникають жанри, які більше відповідають смаку широкого читача: детектив (А. Крісті, Ж. Сіменон, Дж. Чейз) і фантастика (А. Азімов, Р. Шеклі, Р. Бредбері).

Спостерігається відхід від тенденцій реалізму, який виражав процес автономізації мистецтва, тобто звільнення художньої культури від домінування релігії та визначення власного принципу існування й відображення. Мистецтво ХХ ст. уже повністю стало самодостатньою сферою культури, тому не потребувало апеляції до джерела легітимації.

Принцип наслідування (мімезису), вихідний для класичного мистецтва, відкидається авангардом остаточно. Художня творчість розглядається не як усвідомлене художником відображення дійсності, а як створення самостійної, незалежної від зовнішнього світу системи, що містить вищий, досконалий порядок, який стоїть над хаосом дійсності. Не відображення та моральний зміст, а самовираження автора стають головним сенсом художньої творчості.

Відповідно, *культ оригінальності й неповторності стає головним критерієм художньої сфери*. Оригінальність породжує заперечення авторитетів (насамперед авторитету традиції, за Г. Гадамером) і комбінаторне з'єднання уламків реальності.

Експеримент із формою творів мистецтва привалює над змістом, який намагається він виразити. Тому авангардне мистецтво називають формалістичним. Послідовне дотримання логіки художнього експерименту заперечує ідею генію (Г. Гадамер).

Внутрішній світ людини, аж до занурення у підсвідоме, розглядається як джерело мистецької творчості. Суб'єктивізм став вихідною позицією мистецтва початку ХХ ст., що остаточно відкинув вихідний принцип класичної естетики – наслідування. Пафос заперечення класичного стає вихідною настановою Модерну ХХ ст.

Окремі види мистецтва утрачають свою чітку визначеність, відповідно, відбувається синтез мистецтв, тобто органічне поєднання різних видів мистецтв в єдине художнє ціле. У попередні епохи також можна було відстежити тенденцію до синтезу мистецтв, але в класичній естетиці вони відображали

примат певного виду мистецтва (напр., скульптури з естетичним принципом пластики, якому були підпорядковані архітектура, живопис, театр), який найадекватніше виражав художню специфіку певного історичного періоду. У XX ст. синтез мистецтв стає самостійною ідеєю поза претензією певного виду мистецтв на домінування, свідомою позицією мистецьких практик (у творчості В. Кандінського, О. Скрябіна, М. Чюрльоніса). Ще більше ця тенденція посилюється у процесі становлення синтетичних, поліфонічних видів мистецтва (театру, кіно), адже прихильниками теорії синтезу мистецтв були переважно самі модерністські митці. Цей процес підтверджує не лише наявність синтезу всередині самої художньої сфери, але і між такими культурними формами, як мистецтво та філософія. Митці зверталися у своїх естетичних пошуках до ідей ніцшеанства, фрейдизму, екзистенціалізму.

Розвага та отримання прибутку, а не розкриття внутрішнього світу людини, стають метою масового мистецтва. Тому художнє поле, у певному сенсі, припиняє бути самостійною сферою культури і стає сферою культуріндустрії. Недаремно кінематографічний центр у Голівуді отримує назву "фабрики мрій".

На тлі розквіту авангардистського мистецтва продовжують існувати реалістичні традиції. У літературі вони представлені романами Т. Драйзера, Томаса і Генріха Маннів, У. Фолкнера, Д. Голсуорсі, Л. Фейхтвангера, Е. Хемінгуея. Ці письменники в художній формі глибоко розкрили принцип історизму. Антифашистським пафосом, викликом буржуазним цінностям пронизані роботи німецького автора Е.-М. Ремарка.

Ж. Бодріяр класифікує кілька порядків, що регулюють культуру. Перший із них був порядком реальності класичної культури, не опосередкованої ускладненими культурними конструктами. Другим порядком стало панування мінової вартості з відповідним до неї приматом ідеального взагалі. Порядок другого рівня з'являється в технічну епоху відтворення (некласична культура), якій притаманна чиста серійність. Охоплена лихоманкою нескінченної відтворюваності, система приводить до утворення третього рівня симулякрів, де панує порядок уже

не реальності, а гіперреальності. Реальність стає не ворогом задоволення, а "потоком бажання" (М. Фуко). Така симуляція просторів культури принципово відрізняється від відкритого примусу традиційного суспільства і навіть від маскувань "тотальної ідеології" (термін К. Мангейма) індустріального суспільства Модерну.

Таким чином, у постмодерній культурній ситуації великий обсяг продуктів культуріндустрії перевершує асиміляційні можливості свідомості людини. Культура "надлишку смислу" і "дефіциту авторитетів" створює ідеал найдосконалішого відтворення емпірично даного. Фантазм точності настільки педантично відтворює деталі, що губиться загальна ідея. Реальність видається створеною зі знаків та видимостей. Знаки самі починають продукувати реальність. Технічні засоби педантично відтворюють окремі фрагменти культури у глобальній перспективі. Замість лінійної перспективи виникає розуміння необхідності "діалогу культур".

Модерна культура зорієнтована на протиставлення привілею друкованого слова як найвищої форми інтелектуальної практики та наочності репрезентацій як другосортних ілюстрацій ідей. Постмодерн як поле візуальної культури оскаржує цю гегемонію, формулює те, що У. Мітчел називає "пікторальною теорією". Із цієї позиції Н. Мірзоєфф зазначає, що постмодерна філософія та наука використовують пікторальне більше, ніж текстуальне[1]. Тобто модель світу як написаного тексту, що домінувала в багатьох інтелектуальних дискусіях хвилі таких лінгвістичноцентрованих рухів, як структуралізм і герменевтика, піддається сумніву в епоху Постмодерну. Він посилається на авторитет У. Мітчела, який постулює, що пікторальна теорія походить від усвідомлення того, що різноманітні візуальні практики (вуайеризм, погляд – витріщання як довгий розгляд, зирк – погляд мельком, спостереження, нагляд) виходять за межі лінійної настанови друкованого тексту. Відповідно, інтерпретативний потенціал розшифрування "візуального досвіду" не може бути повністю експлікований у моделі текстуальності.

[1] *Mirzoeff N.* What is Visual Culture?.. P. 5.

Н. Мірзоєфф уважає важливим питання: чому "культурні ландшафти" Модерну, а потім і Постмодерну, є такими дотичними для трансляції досвіду у візуальній формі. Він заперечує актуальність старих медіа та відповідного їм лінгвістичного повороту[1]. Деструктурована та фрагментована культура, яку ми називаємо Постмодерном, є найзрозумілішою у трансформації видимості.

До візуальної специфіки Постмодерну можна застосувати формулювання А. Аппадурая, який охарактеризував її в п'яти розрізнених вимірах: "етноладшафту, медіаланшафту, техноландшафту, фінансоландшафту та ідеоландшафту"[2]. У такому разі постає питання: що таке оптичний режим Постмодерну та чим він відрізняється від візуальних орієнтацій Модерну, які самі по собі є складним, динамічним явищем?

Н. Мірзоєфф визначає Постмодернізм як тип дискурсу культури Постмодерна, як критичний модернізм, тобто широкий комплекс ідей та методів репрезентацій, що простягаються від усеосяжної віри у прогрес до піднесення абстрактного живопису або модерного роману[3]. На сьогодні ця галерея репрезентацій уже не здається такою переконливою та потребує появи альтернатив як способу тиражування реальності. Як результат, панівним стилем Постмодернізму оголошується іронія – відомий після праць Ф. Джеймісона пастиш, що став результатом постмодерної аномії.

Для прояснення специфіки поля візуальної культури Постмодерн важливо зрозуміти як кризу модерністської та модерної культур, спричинену провалом їхньої власної стратегії візуалізації. Іншою словами, це візуальна криза культури, що створює постмодерний код та ставить під сумнів текстоцентричність культури Модерну. Н. Мірзоєфф формулює це таким чином:

---

[1] *Mirzoeff N.* What is Visual Culture?.. P. 3.

[2] *Appadurai A.* Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. *Theory, Culture and Society*. 1990. № 7. С. 295. URL: http://www. arjunappadurai.org /articles/Appadurai_Disjuncture_and_Difference_in_the_Global_Cultural_ Economy.pdf

[3] *Mirzoeff N.* What is Visual Culture?.. P. 6.

у той час, коли друкарська культура звичайно не збирається зникати, чарівність візуального та його впливи, що були ключовою особливістю модернізму, породжують постмодерну культуру, що є найбільш постмодерною, коли вона є візуальною[1].

Не можна чітку демаркаційну лінію провести між минулим (габермасівське запитання, чи завершеним є проєкт модерну, залишається актуальним) та сьогоденням (постмодерном). Як аргументує професор історії мистецтв Університету Веллінгтона Джеффрі Батчен, "постмодерний підхід продовжує домінанту дискурсу фотографії"[2].

На сьогодні фільмографічний або фотографічний образи вже не індексують реальність, тому що кожен знає, що він може бути непомітно підправлений комп'ютером. Парадоксальний віртуальний образ виникає, коли образ реального часу домінує над репрезентованими речами, реальний час потім превалює над реальним простором, віртуальність домінує над дійсністю і перевертає концепт реальності в голові. "Відбулося релятивістське злиття / змішання фактуального (або операціонального) і віртуального, "ефект реальності" узяв гору над принципом реальності, якого і без того, утім, було серйозно оскаржено, зокрема, у фізиці: ось у чому, на мій погляд, полягає один із найважливіших аспектів розвитку нових технологій цифрової образності й синтетичного бачення, заснованого на електронній оптиці"[3].

Псевдодокументальні фільми про війну в Перській затоці стали результатом розвитку електронної техніки та нових режимів образу. Як можна тепер реінтерпертувати відому цитату Альфреда Хічкока ("у художніх фільмах режисер – це Бог, у документальних Бог – це режисер") стосовно нового жанру псевдодокументальних фільмів? Ця віртуальність постмодерного образу, здається, вислизає за межі розуму, створюючи кризу не лише раціонального, але й візуального. Такі метамор-

---

[1] *Mirzoeff N.* What is Visual Culture?.. P. 6.

[2] *Batchen G.* Each Wild Idea: Writing, Photography, History. London, 2000. URL: https://jpgenrgb.files.wordpress.com/2017/07/batchen-each-wild-idea.pdf

[3] *Mirzoeff N.* What is Visual Culture?.. P. 3.

фози стають нерозв'язною проблемою для традиційних візуальних дисциплін.

Оптика Постмодерну формує нову настанову образності, яка характеризується фрагментарністю (що відрізняє її від цілісності картини світу) та деієрархічністю. Це режим бачення не картини, але патерну, токену (пам'ятка, знак, прикмета, сувенір, жетон, талон), де візуальне підриває домінацію текстоцентризму (наскільки центризм міг бути можливим в умовах плинності Модерну) та суперечить будь-якій спробі визначити культуру суто лінгвістичними термінами. Підрив рефлексивних настанов Модерну, передусім настанови всезагальності, повертає увагу людини до споглядання одиничного, абсолютизації його чуттєвої безпосередності, але чуттєвої безпосередності зору, що містить також багато конотацій.

Важливим для розуміння своєрідності режиму бачення Постмодерну є феномен візуалізації речей, які самі по собі є не візуалізованими. До того ж Н. Мірзоєфф заперечує розуміння візуальної культури як короткозорого фокусування на візуальному, елімінації з усіх інших відчуттів, що часто уявляли. Апофеозом драматичного ефекту візуалізації стали медичні техніки, коли все – від активності головного мозку до серцебиття – зараз трансформується комплексною технологією приладів у візуальний патерн[1]. Нью-йоркський професор уважає, що цей приклад доводить, як візуалізація не усуває лінгвістичний дискурс, але робить візуальну комунікацію більш зрозумілою, швидкою та ефективною. Максимальна інтенсифікація інформаційного повідомлення досягається саме візуальними практиками. Дискурсивне тут суттєво поступається візуальному.

Одним із головних завдань предметного поля візуальної культури є розуміння того, як народжується постмодерний режим бачення із модерного. Вони не походять від одного медіума або не створюють гомогенного культурного простору. Постмодерн розмиває опозицію елітарної та егалітарної культури Модерну тим, що екстраполює настанови високої культури на культуру загалом. Як підкреслює Н. Мірзоєфф, візуальна культура Пост-

[1] *Mirzoeff N.* What is Visual Culture?.. P. 6.

модерну спрямовує нашу увагу від структурованих, формальних настанов перегляду, таких, як кіно або арт-галереї, на основу візуального досвіду повсякденності. На сьогодні поняття перегляду (що в західній традиції має настанову контролю над зображенням) і вуайеризму є трансдисциплінарними, тобто можуть бути аплікованні як усередині, так і між усіма варіантами візуальних субдисциплін. Це, звичайно, створює підставу для наукової класифікації режимів бачення.

Оптика людини не є однаковою на всі випадки життя, а варіюється відповідно до того, чи ми будемо дивитися телебачення або відвідуємо мистецьку експозицію. Проте більша частина нашого візуального досвіду залишається на узбіччі формальних, структурованих моментів бачення. Як зазначено в роботах дослідниці візуального Іріт Рогофф, твір мистецтва може бути подано як суперобкладинку або в рекламі. Відповідно, наявність або відсутність "рами картини" (Г. Зіммель) переналаштовує наші режими бачення у міру їх інклюзивності або ексклюзивності. Телебачення споживається більше як частина домашнього життя, ніж як виключний, самодостатній вид діяльності глядача. Тому один і той самий фільм, переглянутий у традиційному кінотеатрі або на відео в літаку, або по телебаченню, може мати різні оптичні режими. "Точно як *cultural studies* намагаються пояснити підходи, якими люди виробляють смисли у споживанні масової культури, так візуальна культура робить пріоритетом повсякденний досвід візуального: від мистецької виставки, що має комерційний успіх, до моментального знімку або VCR"[1] (англ. *Video Cassette Recording* – побутовий формат аналогового відеозапису, розроблений компанією Philips у 1972 р.) Це була перша успішна домашня система відеозапису споживчого рівня, що використовує касетну плівку.

Технології на кшталт VCR продовжують зміну функцій від просто масового споживання аж до самовиробництва людини. Таким чином, здійснюється метаморфоза: виробництво речей, придатних до споживання, перетворюється культуріндустрію

[1] *Mirzoeff N.* What is Visual Culture?.. P. 3.

з відтворення речей для культурного споживання окремою людиною за її власним смаком. Людина стає виробником самої себе, а "шлях, що сам себе конструює", – не просто рефлексивним зусиллям мислячого суб'єкта, а новим культурним синтезом людини та речі, яка повертає останній "її речовинність", що "забезпечує зібрання разом" (М. Гайдеггер). Ще більш прозорим і наочним новий тип комунікації стане в інтернет-середовищі. Але навіть у касетному варіанті стає очевидним момент самовідтворення людини за принципом доцільності.

Ще раз відстежимо логіку трансформації Модерну: абсолютизація суб'єкт-об'єктної опозиції, що ґрунтується на протилежності виробництва речей та людей (у подвійному вимірі виробництва матеріальної та символічної продукції), передбачає розподіл високої й низької культури, еліти та маси. У разі тиражування символічної продукції масовими технологіями культуріндустрії виникає важливий момент: технології тиражування досягають рівня "натурального виробництва". Таким чином, підстави міждисциплінарності виникають не лише у просторі візуальних субдисциплін, не лише всередині гуманітарних наук, але навіть у синтезі наук про техніку та людину. Недарма більшість ключових слів і тегів у електронних бібліотеках сьогодення дають посилання на технічні розробки навіть більше, ніж на соціокультурні дослідження.

Навіть уже масове споживання втрачає чіткість суб'єкт-об'єктної опозиції. Як доводить Ж. Бодріяр в однойменному творі, "майже всі магазини одягу, електропобутові і так далі пропонують серії різних предметів, які відсилають один до іншого, відповідають один одному і відрізняються один від іншого. Взаємопов'язаними є предмети, надані не тільки для вибору, але також і для ланцюгової психологічної реакції споживача, яка їх розглядає, інвентаризує, схоплює їх як цілісну категорію. Сьогодні мало предметів пропонується поодинці, без контексту, який говорить про інші предмети"[1]. Отже, у масовому спожи-

[1] *Baudrillard J.* The consumer society: myths & structures. London, 1998. – 208 p. URL: https://monoskop.org/images/d/de/Baudrillard_Jean_The_consumer_society_myths_and_structures_1970.pdf.

ванні річ утрачає свою оформленість, чітку функціональність і утилітарність. Серійність предметів продажу вже свідчить про переважання контексту над підтекстом. Розмитість відношення речей спричинює і кризу ідентифікації людини (індивідуальну та колективну, як свідчить Г. Хьосле). Ансамбль предметів спокушає, приховує сублімаційну небезпеку в єдності насолоди та жаху.

Масова тиражованість Постмодерну примушує людину стати не лише споживачем культуріндустрії, але й її виробником. А тиражування, цитування є новим типом культурного виробництва. Відповідно, гуманітарна наука отримує можливість переходу в гуманітарну технологію. Річ припиняє бути лише матеріальним носієм "картини світу" у кращому разі (у гіршому – одноразовим втіленням утилітарної функції), а стає моментом самовиробництва людини, токеном, медіумом комунікації, символом зрощенності людини та світу. У ситуації інтенсивної комунікації відбувається злиття не лише між означником та означуваним, але і зникають демаркаційні лінії між означником і референтом. Кожен референт виступає означником, кожен означник тяжіє до референції в загальній настанові "цитування" (У. Еко) Постмодерну. Таким чином, символізм і синтез премодерної культури відроджуються в новому культурному статусі, візуальний код якого є найочевиднішим, адекватним для інтенсивного обігу інформації.

Гайдеггерівське поняття "картини світу" вже не є достатнім для аналізу змін та мінливої ситуації Постмодерну. Екстраординарна експансія, екстраполяція образів не може бути узгоджена в єдиній картині для споглядання розумом. Віртуальна культура прагне знайти методологію дослідження нової реальності, знайти точки опори у кризі інформації та візуального перевантаження повсякденності. Адже життєсвіт людини виявляється результатом розчинення високої та низької культури. Адаптуючи фразу Мішеля де Серто, візуальна культура є, таким чином, більше тактикою, ніж стратегією, оскільки "місце тактики належить

іншим"[1]. Тактика здійснюється в полі зору ворога, у суспільстві контролю, у якому ми живемо. Хоча дехто вважає військові обертони (приховані натяки) відразливими.

Також може викликати суперечки метафора "зіткнення цивілізацій" (С. Гантінгтон), але Н. Мірзоєфф уважає, що тактика виявляється необхідною для запобігання поразці. Попередні дослідження повсякденності прагнули обґрунтувати пріоритетний спосіб, який уможливлював би пояснення: як люди створюють різні смисли під час споживання масової культури?; чи буде візуальна культура досліджувати окремі форми культури (такі, як мистецтво) чи культуру загалом?; де точки опори в постмодерній повсякденності?[2]; і чи є остання "верховинною реальністю" (А. Щюц) епохи Постмодерну.

(Пост)модерністське руйнування реальності здійснюється в повсякденності, а не у студіях авангарду. Чи можна вважати авангардистською провокацією колекціонування сюрреалістами (зокрема, А. Бретоном) прикладів дивних подій, що подавалися як нормальні в газетах. На сьогодні ми бачимо інформаційні війни, що здійснюють у масових візуальних медіа колапс реальності й повсякденності.

Постмодерністською може стати навіть фотографія (як свідчать роботи американського митця Річарда Прінса, який здійснював привласнення штампів масової культури). Він прославився тим, що перефотографовував надрукований глянець, переважно рекламні зображення, але без текстових повідомлень. Постмодерний принцип цитування доводиться до крайнощів, оскільки навіть індивідуальний стиль тлумачиться як плагіат щодо самого себе (А. Хічкок).

Відеоряд, змінюючи свій інформаційний контекст, ще більше підкреслював значення споживацьких кліше та, таким чином, інтерпретувався художником як іконоборський жест привлас-

---

[1] *De Certau M.* The Practice of Evereday Life. Berkley, Los Angeles, London, 1988. 110 p. URL: https://monoskop.org/images/2/2a/De_Certeau_Michel_The_Practice_of_Everyday_Life.pdf

[2] *Mirzoeff N.* What is Visual Culture?.. P. 8.

нення. Гіперболізуючи стереотипи масової культи, Р. Прінс таким чином поставав і проти догмату оригінальності, що був абсолютизований естетичними концептами модернізму. Дискредитація опозиції елітарного та масового мистецтва, що має втілення у творчості американського митця, відповідає базовим орієнтаціям Постмодерну.

Цей епатажний жест відмови від вимог фотографії до репрезентації істини в особливому типі художньої практики на сьогодні є "скріпою" популярної культури у глянцевих журналах, але також стосується і більш респектабельних публікацій. Технологія фотографій та суміжні з нею техніки дозволили розвинутися електронній промисловості, а також створити світ цифрових технологій візуалізації.

Саме техніка найретельнішого відтворення, "ефекту реальності" (Р. Барт) стала підставою підозрілості й недовіри до будь-якого зображення. Фотографія вже не репрезентує реальність, а телебачення взагалі випереджає її. Наприклад, бандити наслідують стилі поведінки персонажів "Хрещеного батька" та "Бригади". Габітус персонажів екранної культури виявився більш аутентичним для постсучасності, ніж моралізаторські приклади позитивних героїв.

Ще більш міфічною стає оптика бачення телевистав. Мильні опери конструюють паралельний універсум, у якому повернення давно загубленого брата-близнюка переживається більш інтенсивно, ніж пияцтво власного чоловіка. Ідея воскресіння в ситкомах отримує новий секуляризований вимір, адже смерть персонажа не може стати індикатором того, що його чи її не повернуть наступного тижня.

Якщо видовище театру було в Давній Греції візуалізацією міфу, то мильна опера являє собою "чисту форму" (тобто чистоту форми) телебачення. "Мило" – єдність, співіснування міжнародної універсалізації телереальності та регіональна специфіка окремих національних телесеріалів. Кожна країна, яка не має своєї індустрії мильних опер, поступово зникає з карти світу, оскільки не здійснює експансію власного проєкту реальності.

Реальність руйнується щодня в годинних слотах по всьому світу і симулюється сіткомами[1].

Масове тиражування образів телебаченням, а потім і інтернетом легітимує норми й аномії сучасного життя. Ще в 1997 р. одностатевий шлюб був поза законом конгресу Сполучених Штатів, але персонаж сіткому "Елен", який подивилися 42 млн осіб, змінив не лише вподобання глядачів, але, урешті-решт, і контури правового поля. Камінг-аут персонажу Елен перед своїм психоаналітиком, якого зіграла Опра Уінфрі , дублювався публічним зізнанням Елен-акторки в шоу Опри[2]. Така імітація теле-реальності теле-реальністю створює дзеркальну галерею відображень "дурної нескінченості".

Якщо економічний поштовх виникнення самої віртуальної реальності полягав у здешевленні тренувальних практик для воєнних пілотів (тобто рух здійснювався від спеціалізованих форм культури до масової), то повсякденність серіалу стає "верховинною реальністю" (А. Шюц) для Постмодерну. За традицією, що тягнеться із 1940-х років та відповідно до адорнівського викривання популярної культури, марксизм і консерватизм знайшли себе в курйозному альянсі, використовуючи різні мови та стратегії для досягнення однієї мети – викривання масової культури й постмодерного типу повсякденності, що вона формує, тоді як послідовники Е. Гуссерля взяли на себе роль адвокатів повсякденності.

Візуальне у формі патерну не є просто новим медіумом інформації та масової культури. Такий режим бачення пропонує чуттєву безпосередність, з якою не можуть конкурувати друковані медіа. Оптика де-диференціації якісно відрізняється від текстів, що зорієнтовані на сенси. Написаний текст не може бути відтворенням візуального. Хоча останню не можна ототожнювати з простотою. Почуття безпосередності створюється мерехтінням блакитних і зелених кольорів сезанівських пейзажів; баченням космічного корабля "зіркових війн" або спогляданням падіння Берлінського муру, що транслювалося наживо. Закономірна

[1] *Mirzoeff N.* What is Visual Culture?.. P. 8.
[2] Ibid.

регулярність, візерунок у патерні задає ритм нашого переживання світу, підтримуючи його інтенсивність. Такий тип візуалізації пронизує всю постсучасність: від графіків цін на світових біржах до набору стереотипних реакцій поведінки у психології. Це та грань, той гул, що відокремлює дивовижне від банального. Надлишок досвіду, що рухає різні компоненти візуального знака або семіотичної схеми у відносини один з одним. Такі моменти інтенсивності та дивовижності візуального викликають, за висловом Девіда Фрідберга, захоплення, благоговіння (трепет), страх і бажання. Цей вимір у візуальній культурі є центром досвіду людини Постмодерну.

Таким чином, модерністське протиставлення розуму та чуттєвості як двох стовбурів пізнання призвело до того, що зір, який в епоху класичного раціоналізму розглядався як суто пізнавальна здібність, поступово після втрати крайнощів абсолютизації суб'єкт-об'єктної опозиції набуває своїх немодерних, тобто теоретичних, конотацій (від грец. θεωρία – розгляд).

Розмиття Модерну, перехід із його твердої фази (солідної) до рідкої (ліквідної) отримує достатньо чіткі критерії, зокрема, відбувається втрата людиною статусу трансцендентального суб'єкта. Ця трансформація супроводжується зсувом у режимі бачення. Якщо ранній Модерн був "часом картини світу", що забезпечував легітимацію презумпції власного / оригінального погляду на світ, то пізній Модерн формує настанову лінгвістичного повороту, де чітка центрованість губиться в "іграх означуваного та означника", у складній диференціації сигніфіканта, сигніфіката та референта.

Наступний візуальний, або "пікторальний" (У. Мітчел), поворот є виходом за межі диференціації режиму Модерну. "Дедиференціація" (термін Скотта Леша), *interregnum* (З. Бауман) забезпечує не лише форму інтеграції сигніфіканта й сигніфіката, але й нову форму співвідношення сигніфіканта та референта. Референт сам по собі стає носієм семіотичних значень. Відповідно, візуальне завдяки безпосередності та трансгресивності отримує новий вимір і стає провідним носієм комунікації, забезпечує інтенсифікацію інформаційного повідомлення та мережевий тип зв'язку.

Руйнація опозицій високої та масової культури є ознакою доби Постмодерну. Модерн у культивації автономних сфер (насамперед мистецтва) прагнув абсолютизувати апріорні принципи та обґрунтувати їхню елітарність. Постмодерн, з одного боку, екстраполює код високої культури на масову, а, з іншого, тиражує цей культурний гібрид промисловим способом культуріндустрії. У результаті виникає новий тип повсякденності, де безпосередність сприйняття та інтенсивність переживання створюються технологіями візуалізації. Причому, як доводить професор нью-йоркського університету Н. Мірзоєфф, ознакою Постмодерну є візуалізація принципово не візуальних речей. Теоретик візуальної культури наполягає на тому, що остання є не частиною постсучасної повсякденності, це і є повсякденність цілком.

Запитання для самоконтролю:

1. Які стратегії бачення тексту передбачає Постмодерн?
2. Чому Постмодерн характеризується тенденцією дедиференціації?
3. У чому полягає критика текстуальності як стратегії дедиференціації?
4. Які типи та функції видовища ви знаєте?
5. Як визначає постать спостерігача М. Ямпольський?
6. У чому полягає метафора сліпоти у Ж. Деррідда?

Список рекомендованої літератури:

1. *Бауман З.* От паломника к туристу [Електронный ресурс] / З. Бауман // Социологический журнал – 1995. – № 4. – Режим доступа : https://www.jour.fnisc.ru/index.php /socjour /article/view/218/219
2. *Бурдье П.* О телевидении и журналистике / П. Бурдье. – М., 2002.
3. *Деридда Ж.* Диоптрика и иероглифика [Електронный ресурс] / Ж. Деррида // Письмо и различие. – СПб. : Университетский проект, 2000. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/derrpism/07.php.
4. *Диди-Юберман Ж.* То, что мы видим, то, что смотрит на нас / Ж. Диди-Юберман. – СПб., 2001.

5. *Жижек С.* Устройство разрыва. Параллаксное видение / С. Жижек. – М. : Издательство Европа, 2008.

6. *Baudrillard J.* The consumer society: myths & structures. London, 1998. – 208 p. URL: https://monoskop.org /images/ d/de/Baudrillard_Jean_The_consumer_society_myths_and_structures _1970.pdf

7. *McLuhan Marshall*. Understanding Media: the extensions of man / Marshall McLuhan. – New York, 1964.

8. *Mirzoeff N.* What is Visual Culture / N. Mirzoeff. – London ; NewYork : Routledge, 1999.

5.2.2. Фотографія як візуальна практика

Використання образів у дослідженнях культури – ось перше визначення того, чим займаються візуальні соціологи, візуальні антропологи, фахівці в галузі *visual studies, cultural studies, film studies*, як їх називають у зарубіжній літературі. Такі дослідження стосуються вивчення всіх форм, що підлягають візуальному сприйняттю, які спираються на метаморфози світлових відображень. Протягом XIX ст. відбувався перехід від графічних зображень до фотографічних, наприкінці XX ст. вони витісняються "постфотографічними" – так починають іменувати цифрові дигітальні технології, що переводять ментальну візуальність у віртуальну. Дослідники починають ставити питання про те, яким чином предмети й зображення виникають у культурі? У чому специфіка техногенних зображень? Яким чином відбувається фотографічний досвід?

Фотографія – візуальне зображення, засноване на технічному відтворенні, це образ пережитої миті соціальної реальності, її свідчення. І якщо це образ, що відтворює форму об'єктивної реальності, зміст якої народжується в суб'єктивному акті, то вже цей факт примушує бути гранично уважним до того, як ця візуальна репрезентація здійснює прорив у соціальному пізнанні. У зв'язку з тим, що досліджень фотографії є чимало, не існує єдиного підходу до розуміння цього феномену. Будучи об'єктом культурологічного, філософського аналізу, фотографія являє свою сутність з різною мірою інтенсивності. Роздуми про фотографії то витісняються в межі повсякденності, то виявляються осередком найбільш високих, сакральних значень. Сутність,

природа фотографії, як уважають деякі дослідник, тільки й може бути описана через взаємовиключні характеристики: безперервність – розрив, *Studium – Punctum* (терміни Р. Барта). Підходи в межах візуальних досліджень фотографії уявляють її як "безпосереднього носія ідеології споживання", повсякденної культурної оптики, фотографії тіла в межах онтологічного підходу. Фотографія, з одного боку, формує соціальність, а з іншого – одночасно є важливим джерелом і ресурсом соціального пізнання та комунікації.

Одним із перших авторів, хто звертає увагу на фотографію, є *Вальтер Беньямін*. У своєму творі "Твір мистецтва в епоху його технічного відтворення" (1936) він зазначає, що на межі XIX-го і XX ст. засоби технічної репродукції досягли рівня, перебуваючи на якому вони не тільки почали перетворювати на свій об'єкт усю сукупність наявних творів мистецтва і серйозним чином змінювати їхній вплив на публіку, але й посіли самостійне місце серед видів художньої діяльності. Фотографія вперше визволила руку в процесі художньої репродукції від найважливіших творчих обов'язків, які відтепер перейшли до спрямованого в об'єктив ока. Оскільки око схоплює швидше, ніж малює рука, процес репродукції отримав таке потужне прискорення, що вже міг встигати за усною мовою. Із появою фотографії експозиційне значення починає тіснити культове значення. Перші фотографії, як підкреслює В. Беньямін, виконували насамперед культову функцію. Тому переважав портретний жанр. Поступово, не в останню чергу завдяки розширенню технічних параметрів самої оптики, стають можливими інші жанри фотографії. Експозиційна функція вперше пересилює культову.

Фотографія своїми допоміжними засобами, такими як коротка витримка, збільшення відкриває для себе оптично-несвідоме. Усе в ранніх знімках було орієнтоване на тривалий час – це була спроба закарбувати мить на вічність. Фотографування на той час ще не стало масовою практикою. В. Беньямін відкриває в цей момент те, що саме фотокамера робить можливою появу погляду, за яким є "історія як історія в її зникненні". Минуле постає подіями. Час не є більше безперервним і лінійним, він стає просторовим. Фотографи першого покоління, які поділяли есенціа-

лістський підхід, фокусували увагу на фотографічному образі як унікальній можливості "схоплювання" реальності. Фотограф може очікувати, подібно до Альфреда Стігліца, настання "моменту рівноваги" або, подібно до Роберта Франка, моменту "порушення рівноваги", але в кожному разі його мета – застати реальність зненацька, розкрити її в якійсь "проміжний момент" (С. Зонтаг). Незважаючи на творчу установку закарбовувати якусь мить, у творчості А. Стігліца вже виникає натяк на серійність – 900 портретів його дружини і музи Джорджії та 200 фотографій її рук, які відтворили зміни настроїв, рухливості пластики, канону краси тощо.

Андре Базен у статті "Онтологія фотографічного образа" (1958), досліджуючи фотографію, зазначає, що її поява звільнила пластичні мистецтва від прагнення до правдоподібності. Живопис мав на меті створити ілюзію реальності, тоді як фотографія і кіно змогли задовольнити цю потребу за допомогою механічного репродукування, з якого людина виключена. Оригінальність фотографії полягає в тому, що фотографія за самою своєю суттю об'єктивна. Саме поєднання лінз, що утворює "око" фотоапарата і замінює людські очі, називається "об'єктивом". "Уперше складається таке становище, коли між предметом і його зображенням не стоїть нічого, крім іншого предмета. Уперше образ зовнішнього світу утворюється автоматично, відповідно до строгого детермінізму і без творчого втручання людини"[1]. Для А. Базена фотографія виступає як "природний" феномен, він порівнює її з квіткою або сніжним кристалом, краса яких невіддільна від їх рослинного або телуричного походження. Ця об'єктивність фотографічних зображень призводить, на думку А. Базена, до перевороту в психології зримого образу, адже ми змушені вірити в існування представленого предмета, тобто предмета насправді відтвореного, оскільки завдяки фотографії він присутній у часі та просторі. "Фотографія змушує реальність переміщуватись із предмета на його репродукцію", – указує А. Базен. Із плином часу фотограф пе-

[1] *Базен А.* Онтология фотографического образа. *Что такое кино? Избранные статьи*. М., 1972. С. 44.

ретворюється на художника, який зрозумів, що єдине, що він може копіювати, – це природа.

Від самого початку живопис намагався не створити копію предмета, а, власне, якимсь чином замінити його, проте лише фотографія, яка, навіть будучи спотвореною, знебарвленою чи позбавленою документальної цінності, діє на підставі свого генетичного зв'язку з онтологією зображуваного предмета. "Ось звідки чарівність альбомних фотографій. Сірі або підфарбовані сепією тіні, примарні, вицвілі, – це не просто традиційні сімейні портрети; у них укладена бентежлива присутність життів, що відійшли, зупинених у часі, вирваних з-під влади долі, – і не завдячуючи піднесеній силі мистецтва, але за допомогою безпристрасного механізму. Бо фотографія, на відміну від мистецтва, не чинить із матеріалу вічності, вона тільки муміфікує час, оберігаючи його від самознищення"[1].

Зігфрід Кракауер у праці "Природа фільму. Реабілітація фізичної реальності" (1960) також звертається до питання об'єктивності фотографії. Він указує, що "коли з'явилася дагеротипія, мислячі люди відмінно зрозуміли специфіку нового виразного засобу – вони одностайно визнали неперевершену здатність фотокамери зафіксувати і розкрити зримо (або потенційно зримо) фізичну реальність. Усі сходилися на тому, що фотографія відтворює природу так само правильно, «як сама природа»"[2]. Однак у запалі захоплення фотографією як новим виразним засобом усі прихильники реалізму не забували зазначити те, що фотограф має копіювати те, що перебуває перед об'єктивом, таким чином він стає позбавленим творчої свободи, він не може показати світ таким, яким він бачить його у своїй уяві. З. Кракауер підкреслює, що існує дві тенденції у створенні фотографії. Одні фотографи є прихильниками реалізму, інші ж відстоюють ідею формотворчості. Він зазначає, що сучасна фотографія не тільки значно розширює поле нашого зору, але та-

[1] *Базен А.* Онтология фотографического образа. *Что такое кино? Избранные статьи*. М., 1972. С. 45.

[2] *Кракауэр З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974. С. 25.

кож вона і пристосовує його до потреб людини, що живе в умовах технологічної ери. Головна особливість нових умов у тому, що кути зору і перспективи, що визначали наше бачення й зображення природи протягом довгих періодів минулого, стали відносними. У фізичному сенсі ми тепер переміщуємося з місця на місце з найбільшою легкістю і надзвичайною швидкістю, тому невпинно мінливі враження затьмарюють стабільні. Ми вже звикли бачити свою планету "із пташиного польоту", тепер жодний предмет не зберігає свого незмінного, безпомилково пізнаваного вигляду.

З. Кракауер прагне виокремити характерні риси фотографії, а саме такі:

1. Фотографія тяжіє до неінсценованої дійсності. Знімки справді фотографічні тоді, коли в них відчувається намір автора передати фізичну реальність у тому незайманому вигляді, у якому вона існує, крім нього. Її минущі форми, вловимі тільки фотокамерою, інсценувати неможливо.

2. Тяжіння фотографії до неінсценованої дійсності визначає її схильність підкреслювати елементи ненавмисного, випадкового, несподіваного. Випадкові події – найкраща їжа для фотознімків. За 10 років до появи перших кінострічок один французький фотограф-моменталіст сказав: "Ми хочемо схопити все, що несподівано потрапляє нам на очі й зацікавило нас".

3. Фотографії властиво передавати відчуття незавершеності, нескінченності, яке виникає від підкреслення елементів випадкового, які на фотографії вкарбовуються радше частково, ніж повністю. Фотографія гарна тільки тоді, коли вона не залишає враження завершеності. Рамка фотокадра – лише умовні його грані; його зміст завжди пов'язаний із тим, що залишилось за цими рамками.

4. Фотографія схильна передавати відчуття невизначеного змісту, смислової неясності. Тому смислова невизначеність і багатозначність оточує фотографії. Багатозначним, безперечно, може бути і твір будь-якого традиційного мистецтва, але завдяки тому, що він народжується з'ясовними людськими спонуканнями і обставинами, сенс такого твору практично можна уточнити, тоді як сенс фотографії обов'язково залишається не до

кінця зрозумілим, оскільки вона показує невпорядковану дійсність, природу в її незбагненності. Порівняно з фотографією сенс будь-якої картини художника зрозумілий.

Фотографія завжди є джерелом краси, але цю красу можна розуміти по-різному. Мабуть, естетична цінність фотографії є якоюсь мірою наслідком її викривальної функції. У нашій реакції на фотознімки відчуття прекрасного невіддільне від спраги знань. Іноді фотографія красива вже тим, що вона втамовує цю спрагу. І, крім того, збагачуючи наші знання шляхом проникнення в невідомі космічні простори або в затишні схованки матерії, фотоапарат іноді запам'ятовує картини красиві і своєю власною красою.

Гілберт Маршалл Маклюен у праці "Розуміння медіа: зовнішні розширення людини" (1964) також звертається до аналізу фотографії. Фотокамера схильна перетворювати людей на речі, а фотографія поширює і розмножує людський образ у масштабах. Неможливо займатися фотографією наодинці. Без гравюр, ксилографій і кліше ніколи не з'явилася б фотографія. "Протягом сторічь ксилографія та гравюра зображували світ за допомогою аранжування ліній і точок, що мала надзвичайно складний синтаксис"[1]. Фотографія від самого свого виникнення відображала зовнішній світ автоматично, виробляючи точно повторюваний візуальний образ. Подібний розрив було здійснено під час переходу від середньовіччя до Відродження завдяки винаходу Й. Гутенберга. Фотографія відіграла майже таку саму вирішальну роль у створенні розриву між простим механічним індустріалізмом та графічною епохою електронної людини.

Г. М. Маклюен одним із перших підкреслює, що не можна зазначити про абсолютну достовірність фотографії. Світ кіно, підготовлений фотографією, став синонімом ілюзії та фантазії. Фотографія – це нове творіння із нічого або навіть зведення творіння до фотографічного негативу. Технологія фотографії є зовнішнім продовженням нашої істоти і, як будь-яка інша технологія, може бути вилучена з обігу, якщо ми вирі-

[1] *Маклюэн М.* Понимание Медиа: Внешние расширения человека. М., 2003. С. 214.

шимо, що вона смертельно небезпечна. Проте її вилучення буде потребувати навичок. Фотографія, хоч де вона використовувалася б, володіє універсальною здатністю виявляти і схоплювати позу та структуру, і цей факт виявляється в незліченній безлічі прикладів.

М. Маклюен підтримує ідею, яку на кілька років раніше висловив А. Базен щодо зв'язку фотографії із революцією у традиційних мистецтвах. "Художник не міг більш зображати світ, який повсюди тільки й робили, що фотографували. Замість цього він звернувся до розкриття внутрішнього творчого процесу в експресіонізмі й абстрактному мистецтві"[1]. Подібним чином і романіст не міг більше описувати об'єкти або події для читачів, які і так уже всім були відомі завдяки кіно та фото. Таким чином, мистецтво перейшло від зовнішнього копіювання до зображення творчого процесу, у якому пропонувалося прийняти участь публіці. М. Маклюен указує, що в епоху фотографії мова отримує графічний, або іконічний характер, значення якого майже ніяк не пов'язано із семантичним універсумом і взагалі не належить до республіки букв. Фотографія стирає національні кордони та культурні бар'єри. Пішовши набагато далі в образотворчому змальовуванні природніх об'єктів, ніж це могли зробити живопис або мова, фотографія привела до зворотного ефекту. Давши засіб самоописання об'єктів, або "висловлювання без синтаксису", фотографія дала поштовх образотворчому описанню внутрішнього світу. Висловлення без синтаксису, тобто без вербалізації, було насправді висловлюванням за допомогою жесту, міміки і гештальту.

Мистецтвознавець і філософ *Сьюзен Зонтаг* у своїй серії нарисів, написаних із 1973-го до 1977-го року включно звертається до фотографії. Фотографії навчають нас нового візуального кодексу й розширюють наші уявлення про те, на що варто дивитись і що ми можемо спостерігати, вони постають не лише граматикою, але й етикою зору. Фотографічна діяльність дає нам

[1] *Маклюэн М.* Понимание Медиа: Внешние расширения человека. М.; Жуковский, 2003. С. 219.

відчуття, що ми можемо тримати весь світ як антологію зображень у своїй голові.

Після того як ми фотографуємо, відбувається присвоєння того, що зафіксували, виникають своєрідні взаємовідносини зі світом. Отже, фотографія постає не лише зображенням світу, а також його частиною. Її сприймають як доказ того, що якась подія справді відбулась, навіть тоді, коли зображення видається викривленим, ми впевнені, що існує щось подібне. Проте, на думку С. Зонтаг, фотографія не обмежується лише відтворенням реальності, вона також несе елементи смаку її творця: "Навіть коли фотографи особливо стурбовані зображенням реальності, вони все-таки віддані прихованим імперативам власного смаку і понять"[1]. Коли фотограф вирішує, який саме знімок обрати, він завжди нав'язує свої критерії об'єкту. Хоча камера й не займається інтерпретацією реальності, проте фотографія інтерпретує світ. Пасивна, випадкова фотографія також буде ідеєю. На думку С. Зонтаг, будь-яке використання фотоапарата містить агресію. В її розумінні фотографія стала популярною розвагою, крім того, вона є соціальним ритуалом, захистом від тривоги та інструментом самоствердження. С. Зонтаг убачає близькість етосу фотографії не до живопису, а до поезії, яка починає заявляти про свій інтерес до візуального.

Фотографія виступає фактом підтвердження реальності оволодіння минулим, вона постає посередником у сприйнятті дійсності, створює видимість участі у ній. Усі знімки нагадують нам про смертність, плинність предметів та людей; захопивши та закарбувавши мить, фотографія свідчить про плин часу. С. Зонтаг наголошує на тому, що камера виникає саме в той момент, коли світ починає дуже швидко змінюватись і тому й потрібен пристрій, здатний зберегти те, що невідворотно зникає.

Для Сьюзен Зонтаг доволі гострим є питання взаємозв'язку ідеології та фотографії. Хоча яка-небудь подія заслуговує на те, щоб вона стала об'єктом фотографування, проте до того моменту, як їй нададуть назви чи інтерпретують її, вона не зможе здійснити морального впливу на глядача. "Не може бути свідоцтва

[1] *Зонтаг С.* О фотографии. М., 2013. С. 16.

про подію, фотографічного чи іншого, поки сама подія не названа і не охарактеризована. І не фотосвідоцтва вибудовують, а точніше, розпізнають подію; вони роблять свій внесок лише після того, як подія названа. Чи здійснить фотографія моральний вплив, залежить від наявності відповідного політичного розуміння ситуації"[1]. На думку С. Зонтаг, деякі фотографи переконані, що їхні твори можуть мати певний стійкий сенс, проте насправді кожна фотографія розкривається у контексті. Найбільше впливає фотографія, коли ми бачимо на ній щось нове, а цінується тому, що несе інформацію. Кожна фотографія має багато смислів. "Побачити щось через фотографію означає зустрітись із потенційно притягальним предметом. С. Зонтаг пропонує розглядати фотографічне зображення під таким ракурсом: «Дивись, це – поверхня. Тепер подумай – точніше, відчуй інтуїтивно, – що за нею, якою має бути реальність, якщо вона має такий вигляд»"[2]. Сама фотографія не може нічого пояснити, вона неминуче потребує гри уяви, інтерпретації. Із самої фотографії нічого зрозуміти не можна.

С. Зонтаг аналізує також проблему фотографічного бачення, яке зазвичай ототожнюється із умінням бачити красу в тому, що бачать усі, проте ігнорують через пересічність і буденність. Фотограф має, відповідно, місію не лише бачити об'єктивний світ, але й пробуджувати інтерес новими візуальними рішеннями. Проте фотографічне бачення призводить до сприйняття дійсності як ряду потенційних фотографій, яке спричиняє відчуження від природи, а не єднання з нею. "Камера може бути поблажливою і добре вміє бути жорстокою. Але жорстокість її породжує красу іншого ґатунку відповідно до сюрреалістичних уподобань, які володарюють над фотографічним смаком"[3]. Оригінальність фотографії визначається тим, що вона відроджує дещо схоже на первісний статус зображень. Виникає відчуття, що фотографія має у собі дещо магічне, вона не лише схожа на зображений об'єкт, вона свідчить про нього. С. Зонтаг розділяє фотографів

[1] *Зонтаг С.* О фотографии. М., 2013. С. 32.
[2] Там же. С. 38.
[3] Там же. С. 140.

на тих, хто має індивідуальний погляд, та об'єктивних регістраторів, причому помилковим буде ототожнення їхньої продукції із художньою та документальною фотографією. Це радше естетична та інструментальна концепції фотографії.

Наступним є підхід, поданий теорією дослідників та практикою фотографів, які, на думку сучасного дослідника В. Колодія, поділяли структурно-екзистенційний підхід: фотографічний образ ними трактується вже як "призупинення думки", що підриває минуле, "континуум історії", стаючи "вирішальним моментом". Серед теоретиків виділяється філософ-постструктураліст та семіотик *Р. Барт*, а як фотограф згадується Анрі Картьє-Брессон. Ролан Барт у своїй праці "Камера Lucida" (1979), аналізуючи фотографію, сприяє зміщенню акцентів у розумінні візуальності й можливостей соціального пізнання. Завдяки його інтерпретації розкривається потенціал фотографії, що відкриває множинність, багатоманітність, гетерогенність, а не тільки феномен Іншого: "Чуже стає Іншим і відкриває у мені те, що я не можу відкрити сам; те, що відкриває буття-в-світі, тут-буття" (Р. Барт).

Р. Барт указує, що зазвичай спроби класифікувати фотографію мають емпіричний (професійне/аматорське фото), риторичний (фото пейзажів, натюрморти, портрети, оголена натура) або естетичний (реалістична фотографія / художня фотографія) характер, які загалом не дають розуміння сутності фотографії. Фото, на думку Р. Барта, може бути предметом трьох способів дії, емоцій або інтенцій: його роблять, зазнають і роздивляються. *Operator* – це сам Фотограф. *Spectator* – це всі ми, ті, хто переглядають фотографії у журналах, книгах, альбомах, архівах. А той чи та, кого фотографують, і хто являє собою мішень, референта, рід невеликого симулякра, *eidolon'a*, що випускається об'єктом, – фотографічний *Spectrum* (це слово завдяки своєму кореню зберігає зв'язок зі "спектаклем"). За висловом Р. Барта, орган Фотографа – не око, яке лякає, а палець, пов'язаний із клацанням об'єктива, із металевим ковзанням пластинок (коли такі речі ще були у фотоапараті).

Розмірковуючи про те, що саме сприяє тому, що деякі фотографії нас цікавлять, а інші ні, Р. Барт доходить висновку, що основою є особисте переживання, *Flow – Erlebnis* (потік переживань), викликаних фотографією. Ці роздуми, як і переживання, унікальні; їхня неповторність виявляється, з одного боку, у їх природі, а з іншого – у тому, що ми бачимо перед собою досвід переживань статусу феномену науки. Перетворюючи цю установку на метод, Р. Барт уважає можливим "розтягнути свою індивідуальність до науки про суб'єкта, яка має досягти рівня загальності, що не редукує, не перетворює на ніщо мене самого"[1]. Тоді "ниткою Аріадни" стає привабливість. Нею володіють далеко не всі фотографії, а тільки ті з них, які "чіпляють" свідомість, тривожать, ранять, збуджують уяву. Бачення можна порівняти з раптовим радикальним зміщенням фокусу, стрибком у порожнечу. Для нього це щось, що викликає афект, сильне переживання, невимовне, що можна назвати пригодою. Сам дослідник використовує це слово: "Мені здалося, що словом, найбільш підходящим для того, щоб (нехай попередньо) позначити привабливість, якою володіють для мене деякі фотографії, є слово "Пригода"… Принцип пригоди дає фото можливість існувати для мене. І навпаки, без пригоди немає і фото"[2].

У своєму дослідженні Р. Барт спирається на кілька найбільш значущих понять: *Studium – Punctum*. *Studium* – це все у фотографії, що має сенс, що підлягає дешифруванню, історичній та культурологічній інтерпретації. Вишукувати *Studium* означає стикатися з інтересами фотографа, входити з ними у співзвуччя, схвалювати або не схвалювати їх, але завжди їх розуміти, обговорювати наодинці із собою, оскільки культура (до якої сходить *Studium*) – це контракт між творцями і споживачами. У межах *Studium* залишається "охоплення, протяжність поля, сприйманого мною цілком звично в руслі мого знання і культури; це поле може бути більш-менш стилізованим, більш-менш таким, яке

[1] *Барт Ролан*. Camera lucida. Комментарий к фотографии. М., 2011. С. 40.
[2] Там же. С. 42.

відбулося залежно від уміння і знання й удачі фотографа, але воно в усіх випадках відсилає до блоку класичної інформації..."[1].

Стратегію бачення, споглядання, на думку Р. Барта, змінює *Punctum*. Якщо у фотографії є *Punctum*, то вона "чіпляє", залучає до свого простору, як у порожнечу, причому не вітальністю, брутальними сценами, не комунікативною агресивністю, їй притаманною, а тим, що в ній "розлито", явлено. Проте *punctum* не обов'язково має бути видимим. *Studium* завжди закодований, а *punctum* – ніколи, хоча розуміння останнього може відбутись через певний час. Темпоральне начало зафіксовано в *punctum*. Розглядаючи фотографію, ми блискавично занурюємося в минуле, будь-яку його точку.

Розмірковуючи про початок фотографії, Р. Барт убачає набагато більше спорідненого у фото не із живописом, а радше з театром, яких поєднує смерть. "Фотографія, мені здається, стоїть найближче до Театру завдяки унікальному передавальному механізму (імовірно, крім мене, його ніхто не бачить) – Смерті. Відоме споконвічне ставлення театру до культу мертвих: перші актори виокремилися із общини тому, що розігрували ролі небіжчиків; гримуватися означало маркувати своє тіло одночасно як живе і як мертве; по пояс вибілені тіла в тотемному театрі, розфарбоване обличчя актора китайського театру, грим на основі рисової пасти в індійському Ката Калі, маска в японському театрі Но. Те саме ставлення я виявляю у Фотографії. Це мистецтво, хоч як примудрятися зробити його живим (бажання "зробити живим" є ніщо інше, як міфічне заперечення страху перед смертю), близьке до первісного театру, Живої Картини, зображення нерухомого, загримованого обличчя, за яким вгадується мрець"[2].

Американський мистецтвознавець, критик і психолог німецького походження *Рудольф Арнгейм* у праці "Нові нариси із психології мистецтва" (1986) звертається до аналізу фотографії. Як і більшість мислителів, він аналізує етап появи фотографії.

---

[1] *Барт Ролан.* Camera lucida. Комментарий к фотографии. М., 2011. С. 52.

[2] Там же. С. 63.

Р. Арнгейм указує, що фотографи-професіонали сьогодення вторгаються у сферу особистого. За часів, коли фотографія не була масовою діяльністю, коли апаратура була занадто громіздкою, що не дозволяло фотографувати людей, які про це не підозрювали, процес експозиції був достатньо великим, щоб стерти з обличчя випадкові риси, пов'язані з актуальним моментом. Відповідно, на старих фото якнайкраще зафіксовано саму сутність, а отже, плинності та швидкоминучому там немає місця. "Звідси те завидне відчуття вічного, що йде від старих фотографій. З'явилося щось на зразок символічного почуття трансцендентної мудрості, коли всі миттєві рухи зникли з металевих фотопластинок"[1]. Сучасний фотограф, уподібнюючись мисливцю, пишається тим, що йому вдається зловити стихійність життя, не залишаючи в ній слідів своєї присутності. Хоча фотограф прагне нібито залишатися поза кадром і подавати виключно об'єктивну позицію, проте сам неминуче виявляється частиною зображуваної ним ситуації. Чим більш уміло фотограф ховається і несподівано нападає на свою "жертву", тим більш гострою буде здаватися соціальна проблема, яку він хоче передати на фотографії. Саме в цьому криється той незаперечний потяг і чарівність, які відчуває до фотографії, кіно і відеофільмів сьогоднішня молодь.

На думку Р. Арнгейма, зрозуміти візуальні повідомлення можна лише завдяки *формі – єдиного, що робить їх доступними розуму*. "Без форми обійтися не можна. Проте є ще одне джерело вихідної від фотографій чарівності, і породжене воно *неоднозначним ставленням фотографа до фіксованих подій*. В інших видах мистецтв ця проблема виникає лише як побічний продукт"[2]. Головним завданням моментальної фотографії було збереження спонтанності й мимовільності дії, доказ того, що фотограф не чинив впливу на відображені об'єкти. На думку Р. Арнгейма, образ не може передавати повідомлення, якщо не отримає форму на найбільш ранньому етапі. Ми дивимося на фотосюжети не як на придумані людиною картини, а як на копії предметів або дій, які існували десь у просторі та часі. Переко-

[1] *Арнхейм Р.* Новые очерки по психологии искусства. М., 1994. С. 120.
[2] Там же. С. 123–124.

наність, що картини породжені фотокамерою, а не виписані рукою людини, сильно впливає на те, як ми їх розглядаємо і як ними користуємося. Це підкреслював і французький кінокритик Андре Базен. Розглядаючи фотографію як документальне свідчення епохи, нас цікавить її автентичність, підтверджена низкою ознак і практичним використанням зображення. Нарешті, істинність не пов'язана із зображенням як висловлюванням про те, які події відбувалися перед апаратом, епізод на знімку розглядається як висловлювання про факти, які, за припущенням, робить фотографія. Ми запитуємо, наскільки достовірно зображення передає знімок фрагмента дійсності. Фотографія може бути справжньою, але не істинною, справжньою, але не автентичною.

Р. Арнгейм у своїх поглядах щодо фотографії спирається на ідеї своїх попередників – А. Базена, Р. Барта, З. Кракауера, проте робить власні висновки. Повідомлення, які передаються на фотографіях, не можна звести до мови знаків, насамперед треба зрозуміти, що зображення видається "безперервним" тільки тоді, коли ми розглядаємо його механічно, за допомогою фотометра. Людське сприйняття – зовсім не такий інструмент. Зорове сприйняття організує та структурує форми, оптичні проєкції яких регіструє око, саме вони постають ключем, що відкриває доступ до багатоманітної складності образу. Щоб зрозуміти сенс фотографії, необхідно дивитися на неї як на місце зустрічі фізичної реальності із творчим розумом людини. Лише зорових образів недостатньо, щоб відчути вплив фотографії. Зображене потребує пояснень, воно залежить від загального контексту, частиною якого воно є. "Значення визначається мотивами та життєвим кредо тих, хто на світлинах, які не очевидні у самих картинах, а також залежать від ставлення глядача до життя та смерті, до благополуччя людини, до правосуддя, до свободи, особистого доходу тощо"[1]. Фотографія дає можливість розглянути низку фактів глядачу, проте, якщо останній відчув імпульс під час контакту з фотографією, тоді він зможе замислитися над побаченим. Саме від його власної інтелектуальної орієнтації залежатиме те, що він побачить. Коли фотографія хоче передати

[1] *Арнхейм Р.* Новые очерки по психологии искусства. М., 1994. С. 137.

повідомлення, вона має спробувати помістити всі його ознаки у належний контекст причин і дій.

Жан Бодріяр, визначний мислитель-постмодерніст, неодноразово звертається до фотографії протягом свого життя і як філософ, і як практик. Хоча його теоретичне обґрунтування фотографії нерідко суперечило підходу до фотографій, створених ним. Одним із важливих питань його концепції є підхід до фотографії як такої, що, будучи об'єктивним образом, виявляє необ'єктивний світ. Є щось парадоксальне в тому, як відсутність об'єктивності світу виявляється за допомогою фотографічного об'єктива. "Фотографія завдяки своїй нереалістичній грі візуальних технологій, розчленуванню реальності, нерухомості, безмовності й феноменологічної редукції рухів, стверджує себе як одночасно найчистіша і найбільш штучна експозиція образу"[1].

Технічний пристрій (фотоапарат) і світ перетворюються на співучасників. Сила об'єктів та сила "об'єктивних" технік змішуються. Про те, про що неможливо говорити, можна мовчати, але показуючи образи. Фотографія сприяє технічному вдосконаленню погляду (через об'єктив), який може захистити об'єкт від естетичної трансфігурації. Фотографічний погляд володіє своєрідною безпристрасністю, що дозволяє йому ненав'язливо схоплювати вигляд об'єктів. Він не прагне досліджувати або аналізувати реальність. Фотографія, на думку Ж. Бодріяра, – це лист світла. Світло фотографії залишається істиною образу. Фотографічне світло не "реалістичне" і не "природнє", але й не штучне.

Фотографія звільняє світ за допомогою миттєвої видимості його репрезентації (вона не репрезентує світ безпосередньо; репрезентація – це завжди гра з реальністю). Займаючись фотографією, ми не бачимо нічого. Лише об'єктив "бачить" речі. Погляд фотографа захоплений не іншим, а радше тим, що залишається від Іншого, коли фотограф відсутній (*quand lui n'est pas la*). Ми ніколи не стикаємося із реальною присутністю об'єкта. Обмін між реальністю та її образом неможливий. У найкращому разі, між реальністю й образом виявляється фігуративна відпо-

[1] *Бодрийяр Ж.* Фотография или письмо // L'Echange Impossible (Невозможный обмен). Paris, 1999. P. 175–184.

відність. "Чиста" реальність – якщо така взагалі можлива, – це запитання без відповіді. Фотографія також запитує "чисту реальність". Вона звертається до Іншого, але не чекає відповіді.

Ж. Бодріяр зазначає, що більшість сучасних фотографій лише відображають "об'єктивну" болісність людської долі. Сьогодні неможливо знайти первісне плем'я, яке не вивчав би який-небудь антрополог. По суті, страждання і насильство зачіпають нас набагато менше, коли їм уже приписаний сенс і вони відкрито виставлені на загальний огляд. Образ має впливати на нас безпосередньо, він повинен нав'язувати нам свою специфічну ілюзію. Ми шкодуємо про зникнення реального під вагою занадто великої кількості образів. Але не будемо забувати, що і образ зникає під тиском реальності. Для мислителя сам процес виникнення фотографії пов'язаний із намаганням утримати реальність. Вона виникла у вигляді технологічного посередника в індустріальну еру, коли реальність почала зникати. Можливо навіть, що зникнення реальності і дало поштовх цій технічній формі. Реальність зуміла мутувати в образ. Це ставить під питання наше спрощене розуміння зародження технології та появи сучасного світу. Можливо, не технології й медіа стали винуватцями нашумілого зникнення реальності, а, навпаки, усі наші технології (з усіма їхніми фатальними наслідками) є підсумком згасання реальності.

Отже, осмислення феномену фотографії, поява якої змінила статус мистецтва, об'єктивної реальності та ролі митця у сучасному світі, відіграло провідну роль у теоріях "класиків" візуальної теорії. Чималого значення надається розумінню того, що, за всієї "об'єктивності" фотографії, вона має суб'єктивний характер. Чималу роль відіграє її інтерпретація. Розуміння візуального повідомлення, яке надається у доступній формі завдяки фотографії, часом вимагає знання контексту, культурного поля, певного коду. Головним досягненням фотографії у візуальних дослідженнях уважається поява можливості зрозуміти й інтерпретувати соціальну поведінково-символічну цілісність. Філософське обґрунтування методології візуальних досліджень здатне стати підставою для адекватних інтерпретативних процедур, які витягують смисли, значення із візуальних даних.

Запитання для самоконтролю:

1. Якими є основні етапи розвитку теоретичної думки про фотомистецтво?
2. Які існують основні теоретичні підходи до розуміння специфіки фотографії?
3. Яке місце посідає інтерпретація у розумінні фотографічного образу?
4. Як можна зрозуміти взаємодію між формотворчістю та реалізмом у фотографічному образі?
5. Яким чином пов'язані фотографія та реальність у концепції Ж. Бодріяра?

Список рекомендованої літератури:

1. *Арнхейм Р.* Новые очерки по психологии искусства : пер. с англ. / Р. Арнхейм. – М. : Прометей, 1994. – 352 с.
2. *Базен А*. Онтология фотографического образа / Андре Базен // Что такое кино? Избранные статьи. – М., 1972.
3. *Барт Ролан.* Camera lucida. Комментарий к фотографии / Ролан Барт ; пер. с фр., послесл. и коммент. М. Рыклина. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2011. – 272 с.
4. *Беньямин В.* Краткая история фотографии / В. Беньямин // Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. – М. : МЕДИУМ, 1996. – С. 66–91.
4. *Бодрийяр Ж.* Фотография или письмо света. / Ж. Бодрийяр ; пер. с фр. Арсена Меликяна // L'Echange Impossible (Невозможный обмен). – Paris : "Galilee", 1999. – P. 175–184.
5. *Кракауэр З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности / З. Кракауэр ; сокр. пер. с англ. Д. Ф. Соколовой. – М. : Искусство, 1974. – С. 24–51.
6. *Маклюэн М.* Фотография / Маршалл Маклюэн // Понимание Медиа: Внешние расширения человека. – М. ; Жуковский : "Каноно-пресс-Ц" ; "Кучково поле", 2003. – С. 95–103.
7. *Сонтаг С.* О фотографии / С. Сонтаг. – М. : ООО "Ад Маргинем Пресс", 2013. – 272 с.

5.2.3. Візуальна комунікація у кінематографі

Кінематограф є однією із провідних та дієвих візуальних практик XX ст. Його надзвичайно швидке поширення та популярність зумовили появу стійкого інтересу не лише з боку споживацької аудиторії, а й з боку провідних філософів, культурологів, мистецтвознавців, які прагнуть обґрунтувати різноманітні аспекти, пов'язані з кіномистецтвом. Становлення кінематографа пройшло кілька етапів. 28 грудня 1895 р. на бульварі Капуцинок в одному із залів "Гран кафе" відбувся перший сеанс кінематографу. Серед винахідників, які шукали шлях для створення "рухомих картинок", найближче підійшли до створення кінематографа чотири людини: Томас Едісон, брати Люм'єр і Йосип Тимченко. Проте першими стали саме брати Люм'єр. У 1927 р. виходить перший звуковий фільм, а в 1935 – повноцінне кольорове кіно, хоча спроби його створити почались ще в 1899 р. (починаючи від "ручного" розмальовування чорно-білої стрічки та завершуючи винайденням трикольорового однокамерного варіанта технології "Техніколор"). Для багатьох теоретиків, які аналізували цю візуальну практику, сутність кінематографа залишалась незмінною, незважаючи на технічні видозміни, вони вказували на те, що естетика кіно почала зароджуватись від самого його виникнення.

Осмислення кінематографа посідає значне місце в теоретичній науковій думці. Однією із перших робіт, присвячених аналізу специфіки кіно, є "Твір мистецтва в епоху його технічного відтворення" *Вальтера Беньяміна*, написаний у 1936 р. У ній В. Беньямін ставить питання про те, що технічне відтворювання твору мистецтва починає змінювати ставлення мас до мистецтва. Із найбільш консервативного воно перетворюється на найпрогресивніше. Для прогресивного ставлення характерне поєднання глядацького задоволення, співпереживання із позицією експертної оцінки. Наприклад, авангардний живопис символізував утрату соціального значення мистецтва, коли в публіки розходяться критична і гедоністична установка, звичне споживається без всякої критики, а насправді нове критикується з відразою. Таке розділення усувається у кіно, де критична і гедоністична установка збігаються.

Поняття реальності, на думку В. Беньяміна, набуває у кіно іншого сенсу. Звукове кіно відкриває такий погляд на світ, який раніше був просто немислимим. Кіноверсія реальності для сучасної людини незрівнянно більш значуща, оскільки вона надає вільний від технічного втручання аспект дійсності через те, що вона найглибшим чином проникнута технікою. З одного боку, кіно своїми великими планами, акцентуванням прихованих деталей звичних нам реквізитів, дослідженням банальних ситуацій під геніальним керівництвом об'єктива примножує розуміння неминучості, яка керує нашим буттям, проте, з іншого боку, воно приходить до того, що забезпечує нам величезне і несподівано вільне поле діяльності. Під впливом великого плану розсувається простір, завдяки прискореній зйомці – час, який показує не тільки відомі мотиви руху, але й відкриває в цих знайомих рухах абсолютно незнайомі. Природа, що відкривається камері, інша, ніж та, що відкривається оку. Камера відкрила нам сферу візуально-несвідомого подібно до того, як психоаналіз – сферу інстинктивно-несвідомого. В. Беньямін указує, що все більш помітним у всіх галузях мистецтва стає розсіяне сприйняття. Своїм шоковим впливом кіно відповідає цій формі сприйняття, воно поміщає публіку в позицію оцінювання, яка, проте, не потребує уваги. Публіка виявляється екзаменатором, але розсіяним.

Андре Базен – відомий теоретик кіно, мистецтвознавець і критик продовжує лінію дослідження кіно. Кіно постає як завершення фотографічної об'єктивності в часовому вимірі. Фільм не обмежується тим, що зберігає предмет, занурюючи його в застиглий час, подібно тому як комахи зберігаються в застиглих краплях бурштину; він звільняє барокове мистецтво від його судомної нерухомості. Уперше зображення речей стає також зображенням їхнього існування в часі й ніби мумією змін, що відбуваються. А. Базен зазначає, що винайдення кінематографа спрямовувалося міфом інтегрального реалізму, який відтворює світ і створює такий його образ, який непідвладний ні вільній інтерпретації артиста, ні незворотному ходу часу. Якщо правильно, що походження мистецтва проливає світло на його природу, то варто розглядати німе та звукове кіно як два етапи єдиного технічного розвитку. Не варто бачити в німому кіно якусь

початкову досконалість, якому реалізм звуку і кольору завдає непоправної шкоди. На думку А. Базена, наукові та промислово-технічні відкриття відіграють велику роль у розвитку кіно, проте бачити в них вихідний поштовх до його винайдення не є правильним. Кінематограф з'явився завдяки збігу нав'язливих ідей, породжених міфом – міфом тотального кіно. "Ми живемо у світі, де скоро не залишиться жодного куточка, куди не заглянуло би око кінокамери. Це – світ, який прагне безперервно знімати зліпки зі свого власного обличчя. Документальні кадри, відзняті десятками тисяч камер, щодня обрушуються на нас із сотень тисяч екранів. Шкіра Історії лущиться, перетворюючись на кіноплівку. Якийсь кіножурнал до війни називався "Світове око". Ця назва вже не здається претензійною тепер, коли незліченні об'єктиви на всіх перехрестях подій видивляються забавні, мальовничі або жахливі прикмети нашої долі"[1].

У праці "Еволюція кіномови" (1958) А. Базен звертається до проблеми тотожності звукового та німого кіно. Зокрема, у 1928 р. мистецтво німого кіно досягло зеніту і йому на зміну приходить звукове. На думку теоретика кіно, технічна революція, яку справила поява звукової доріжки, насправді не привела до революції естетичної. У режисерів, які створювали свої картини у 40-х роках, є багато спільного з їхніми попередниками. А. Базен переконаний, що не слід протиставляти одне одному "німе" і "звукове" кіно. Варто виокремити дві стильові лінії, дві принципово різні концепції кіновиразності, що існували в надрах німого кінематографа і продовжують своє життя у звуковому кіно. Такі лінії представлені у стрічках режисерів, *які вірять в образність*, та тих, хто вірить у реальність. Під "образністю" А. Базен розуміє все те, чого набуває предмет завдяки своєму зображенню на екрані. Основні компоненти образності такі: 1) *пластика кадру, що поділяється на стиль декорацій і гриму, гру акторів, освітлення й кадрування*, яке завершує композицію; 2) *можливості монтажу* (який є нічим іншим, як організацією кадрів у часі). А. Базен зауважує, що, хоча використання монтажу може бути "невидимим", проте він не надає уявлення про всі

[1] *Базен А.* Что такое кино? : сб. ст. М., 1972. С. 55.

можливості монтажу, які проявляються у трьох прийомах: "паралельний монтаж" (чергування планів двох дій, що розділені у просторі), "прискорений монтаж" (створення руху за рахунок чергування все більш коротких планів) і "монтаж атракціонів" (зіставлення різних кадрів, яке призводить до виникнення таких фігур, як еліпс, порівняння або метафора).

Андре Базен зазначає, що з 1930-го до 1940-го року включно складаються основні жанри кіно, які здобувають перемогу в Голлівуді, а згодом стають загальновизнаними: американська комедія, бурлеск, музичний фільм із танцями і мюзик-холом, поліцейський та гангстерський фільм, психологічна й побутова драма, фантастичний фільм і гиньоль, вестерн тощо. У цей період звукове кіно досягає стану рівноваги, як з боку змісту, так і форми. Виникають правила жанрів, наслідування яких здатне зробити їх сприйнятими масовою міжнародною аудиторією та культурною елітою. Щодо форми – в операторській та режисерській постановці фільму виробилися виразні стилі, відповідні теми; між зображенням і звуком було досягнено повної єдності.

У 1938 р., на думку А. Базена, майже в усіх фільмах був один тип розкадровки, стиль німих фільмів, заснований на хитрощах пластики і монтажу, який він пропонує назвати "експресіоністичним" або "символічним". Нову ж форму кінооповіді він іменує "аналітичною" або "драматичною". Термін "розкадровка" (*decoupage*), що означає розбивку дії на монтажні плани ("номери"), вироблену режисером у технічному сценарії, у А. Базена здобуває більш широкого значення, охоплюючи собою не тільки композиційне членування фільму в часі (тобто розбивку сцен на епізоди, а епізодів на плани), але й організацію простору всередині кадра (власне мізансцена, або, як говорив С. Ейзенштейн, мізанкадр). Може бути багато варіантів розкадрування, але всі вони матимуть дві спільні риси: 1) достовірність простору, у якому завжди чітко визначено місце перебування персонажа, навіть якщо він ізольований великим планом від навколишнього середовища; 2) поділення на плани, що служить виключно драматургічним і психологічним цілям. Завдяки глибині зображеного в кадрі простору глядач опиняється стосовно екрана в по-

ложенні, що нагадує його ставлення до реальної дійсності. Тому можна сказати, що, навіть незалежно від змісту кадру, його структура стає більш реалістичною. Таким чином глядач опиняється перед необхідністю зайняти психологічно більш активну позицію і співдіяти в режисурі. Під час аналітичного монтажу глядачеві залишається тільки прямувати за гідом-режисером, який робить вибір за нього і зводить до мінімуму його особисту активність. Тут же від його власної уваги та волі частково залежить сенс зображення. А. Базен переконаний, що звукове кіно поховало певну естетику кіномови, але саме ту, яка найбільше віддаляла кіно від його реалістичного покликання. Проте звукове кіно зберегло за монтажем його основну функцію – переривчасте описання і драматургічний аналіз події, відмовившись від метафори та символу в ім'я прагнення до ілюзії об'єктивного показу.

У своїх працях А. Базен звертає увагу і на документальне кіно, яке відіграє особливо важливу роль у візуальній антропології. Друга світова війна спричинила переоцінку можливостей документального репортажу. Під час війни реальні події мали небувалий розмах і значення. Вони складалися у колосальну реальну постановку, яка не повторювалася двічі, а драма розігрувалася "насправді". Епоха тотальних воєн стала періодом тотальної Історії. Воюючі нації передбачили кінематографічне оснащення своїх армій поряд з оснащенням військовим. Оператор супроводжував бомбардувальник під час вильоту, десант – під час висадки. Озброєння винищувача включало автоматичну кінокамеру, уміщену між двома кулеметами. Документальні кадри згодом перетворились на повідомлення, що мали насамперед значення пропаганди. Американські стрічки із серії "Чому ми боремося?" стали зразком нового жанру: ідеологічного кінодокумента, який створили за допомогою монтажу. "Принцип такого ґатунку документальних фільмів полягав у тому, що кадрам надається логічна структура ораторської мови, а сама ця мова має достовірність і очевидність фотографічного зображення. У глядача виникає

ілюзія, ніби перед ним безперечний у своїй очевидності доказ, тоді як насправді це – лише серія двозначних фактів, зцементованих тільки словами коментатора. Головне в цьому фільмі – не зображення, а звукова доріжка"[1].

Зігфрід Кракауер у праці "Природа фільму. Реабілітація фізичної реальності" (1960) також звертається до аналізу чорно-білого кіно. Він зазначає, що свідомо не розглядає кольорові фільми і не аналізує проблеми кольору, а також пізніші спроби розвинути й розширити виразні можливості кінематографа. "Загалом моя книга є спробою розкрити саму природу фотографічного фільму. Якщо вона, як я смію сподіватися, досягне своєї мети хоча б наполовину, її висновки повинні, безперечно, поширюватися і на всі його елементи й відгалуження. Здавалося б, в інтересах повноти картини я тим більше мав би підтвердити свою теорію на кольоровому, широкоекранному, телевізійному, будь-якому іншому фільмі. Зауважте, однак, що, наприклад, колір пов'язаний із безліччю питань, які не можна з'ясувати, розглянувши їх поверхово. Я згадаю лише один із них: досвід демонструє, що проти очікувань природні кольори, у тому вигляді, у якому їх запам'ятовує кінокамера, радше навіть послаблюють, ніж підсилюють реалістичний ефект, що досягається чорно-білим фільмом. Широкий екран також ставить чимало питань, які потребують спеціального вивчення"[2].

Чорно-білий фільм загалом може справити надзвичайний вплив і на людину XXI ст., яка звикла не лише до кольорового кіно, але й до 3D. У цьому сенсі варто згадати сучасний фільм "Артист" (англ. *The Artist*) – чорно-білий художній фільм, знятий у стилі німого кіно, романтичну комедію французького режисера Мішеля Хазанавічуса, що вийшла у 2011 р. Багато ЗМІ назвали фільм "німим". У головних ролях задіяні Жан Дюжарден і Береніс Бежо. "Артист" був названий найкращим фільмом 2011 р. за версією кількох спільнот кінокритиків із різних міст

[1] *Базен А.* Что такое кино? : сб. ст. М., 1972. С. 57.

[2] *Кракауэр З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974. С. 16.

США, отримав премію "Оскар" за найкращий фільм і заслужив безліч схвальних відгуків від світових кінокритиків. Крім цього, Жан Дюжарден отримав приз за найкращу чоловічу роль на 64-му Канському кінофестивалі та престижну премію "Золотий глобус" у категорії "Найкраща чоловіча роль – комедія або мюзикл". Крім цього, на тій самій церемонії вручення фільм став володарем ще двох статуеток: за найкращий фільм (комедія або мюзикл) і найкращу музику.

Отже, для З. Кракауера фотографія є першоосновою кіномистецтва. Тому головною специфічною ознакою кіномистецтва він уважає розкриття дійсності без принесення її в жертву внутрішньому баченню або саморозкриттю художника. І хоча повна об'єктивність неможлива, проте творець кіно має прагнути до найбільш повного та об'єктивного розкриття дійсності. З. Кракауер уважає, що кіно виразніше, ніж інші мистецтва, може висловити умонастрої цілого народу. Причини цьому – масовість кіно, а також колективний характер творчості в кіно. З. Кракауер, так само, як і Р. Арнгейм у книзі "Кіно як мистецтво", аналізує "німе" кіно. Він зазначає, що фільми виконують своє справжнє призначення тоді, коли в них відображено і розкрито *фізичну реальність*. Проте доволі багато в реальності є явищ, які ми навряд чи сприйняли б без допомоги кінокамери. Власне, кіно, на його думку, тяжіє до відображення скороминущого матеріального життя в його найбільш нетривких проявах: вуличні натовпи, мимовільні жести та інші швидкоплинні враження. Не всі сюжети можуть бути представлені у кіно. Існує багато спроб екранізації романів та трагедій, проте, З. Кракауер стверджує, що кіно і трагедія несумісні. Якщо кіно є фотографічним засобом вираження, воно має тяжіти до просторів реальності – відкритого безкрайнього світу, який не схожий на замкнений і впорядкований маленький світ трагедії. "На відміну від такого маленького світу, де рок виключає випадок і вся увага направлена на людські взаємини, світ фільму являє собою потік випадкових подій, який охоплює і людей і неживі предмети. Такий потік нездатний висловити трагічне, яке є тільки духовним,

інтелектуальним переживанням, що не мають відповідників у реальності кінокамери"[1].

Властивості кіно, за З. Кракауером, можна розділити на *основні й технічні*. Основні повністю збігаються із властивостями фотографії, тобто пристосовані для фіксації та розкриття фізичної реальності. Нас цікавить тільки одна реальність – яка існує фізично, справді життєва – скороминущий світ, у якому ми живемо. Тому театральна п'єса, балетна постановка, оперний спектакль, які пропонують нам свій особливий світ, можуть бути зняті на кінокамеру як "побічна" місія кіно. Виразні засоби кіно, за З. Кракаеуром, здебільшого спеціально пристосовані для дослідження життя. Технічні властивості кінематографа представлені *монтажем*, який служить для встановлення осмисленої послідовності кадрів і непридатний у фотографії. Деякі суто технічні прийоми кінематограф запозичує у фотографії, наприклад, *великий план, нерізке зображення, негативні кадри, подвійна або багаторазова експозиція* тощо. А всі інші, як *наплив, уповільнений і прискорений рух, переміщення в часі, деякі спеціальні ефекти,* характерні виключно для кінематографа.

З. Кракауер, як і А. Базен, виокремлює дві основні тенденції у кінематографі: *реалістичну та формотворчу*. "Такими піонерами були строгий реаліст Люм'єр і широко відомий своєю художньої фантазією Мельєс. Створені ними фільми являють собою ніби гегелівські тезу й антитезу"[2]. Зміст фільмів Л. Люм'єра був пов'язаний із показом повсякденного життя, яке знімалось у манері фотографії. Зокрема, у ранніх стрічках "Сніданок дитини" і "Гра в карти" виявилась пристрасть до сімейних ідилій і жанрових сцен, типових для фотографії. У більшості фільмів Л. Люм'єра відображено навколишній світ з єдиною метою – показати його на екрані. Перші стрічки – "Вихід робітників з фабрики", "Прибуття поїзда" являли громадські місця з рухомими людськими потоками. "На примітивному кіноекрані знову з'явилися ті самі багатолюдні вулиці. Кадри, зняті на вокзалі

[1] *Кракауэр З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974. С. 21.
[2] Там же. С. 56.

(тема, згодом багато разів використана іншими), у яких підкреслена метушня, що панує на пероні в час прибуття й відправлення поїзда, удало передають відчуття випадковості, а фрагментарність і незавершеність знайшли вираження у клубах диму, що повільно спливає вгору за рамку кадра"[1]. Кінозйомка Л. Люм'єра була безпристрасною реєстрацією, яка, імовірно, зумовила те, що популярність його стрічок тривала близько двох років.

Діяльність Жоржа Мельєса була спрямована на оновлення кінематографа. Починаючи з реалістичних інсценувань подій, він доволі швидко перейшов до створення театральних ілюзій і вигаданих історій. Поступово Ж. Мельєс починає доволі яскраво застосовувати специфічні прийоми кінематографа. Запозичуючи досвід фотографії й театру, він увів і удосконалив багато прийомів, яким належало величезне майбутнє, – таких, як *кашірування кадру і багатократні експозиції, вдруковування, переходи напливом* тощо. Поступово театральні прийоми починають поступатися місцем саме кінематографічним засобам. Проте Ж. Мельєс, як підкреслює З. Кракауер, хоча мав "відчуття кіно", залишався театральним режисером, яким і був до цього. "Він використовував камеру в дофотографічних традиціях – щоб відтворити світ із пап'є-маше, створений в умовностях сцени... Дотримуючись театральної традиції, актори у фільмах Ж. Мельєса розкланюються перед глядачами. Хоча в технічному плані його фільми значно відрізнялися від театру, він не зумів розширити їх діапазон за межі сцени, – він не звертався до насправді кінематографічної тематики. Тому Ж. Мельєс, за всієї своєї винахідливості, не додумався до зйомки з рухом: його нерухома камера зберігала таке ж постійне положення, як глядач щодо сцени"[2]. Поступово в міру вдосконалення техніки кінематографічної майстерності творці фільмів стали все частіше вдаватися до переміщень самої камери і монтажних прийомів. У фільмах більш зрілого періоду "суб'єктивні" рухи, які вимагають участі глядача, постійно змагаються з об'єктивними. Глядач має ототожню-

[1] *Кракауэр З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974. С. 58.
[2] Там же. С. 60.

вати себе з камерою, яка панорамує або переміщається, звертаючи увагу на об'єкти не тільки рухомі, але й нерухомі. А деякі прийоми монтажу перекидають глядача через величезні часові або просторові відстані.

Хоча кінематограф, на думку З. Кракауера, пов'язаний із фотографією, проте, звичайно ж, охоплює сфери, що недоступні фотографії. Майже відразу в поле зору об'єктива почала потрапляти не лише реальність, але й вигадка. За своєю будовою фільми поділяються на два основних типи: *ігрові та неігрові*. До неігрових належать *експериментальні стрічки і фільми фактів*. Фактографічний фільм, у свою чергу, охоплює такі піджанри, як *фільм про мистецтво, хроніку і власне документальний фільм*. Відповідно, у різних типах фільмів часом реалізуються формотворчі прагнення кінорежисерів, шкодячи основній реалістичній тенденції. Часом фільми поєднують реалістичну і формотворчу тенденції.

Для З. Кракауера важливим є питання сприйняття кінематографічних творів. "По-перше, сприятливий відгук на твір якогось жанру не обов'язково залежить від його відповідності до специфіки кінематографа. Багато жанрів привертають велику кількість глядачів тому, що вони відповідають соціальним і культурним запитам широких верств населення; їхня популярність і набувається, і зберігається із причин, що не залежать від їхньої естетичної правомірності"[1]. Мислитель пропонує ідею того, що можна називати "кінематографічним": підхід до матеріалу, який відповідає основним законам естетики кіно. Кінематографічний підхід здійснюється у всіх фільмах реалістичного напряму. Отже, навіть фільми, що не потребують художнього трактування матеріалу, тобто хронікальні, наукові, навчальні та суто документальні, є естетично більш правомірними, ніж ті, що за всієї своєї художності приділяють мало місця наявному зовнішньому світу. На думку З. Кракауера, у кіно не менше, ніж у фотографії, важливо, щоб творче начало вторгалося у всі області, що охоплює кінематограф. Як і у фотографії, у кіно все залежить від

[1] *Кракауэр З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974. С. 66.

"правильного" співвідношення реалістичної та формотворчої тенденцій; а правильним воно буде лише тоді, коли формотворчі прагнення творця фільму слухняно йдуть за реалістичними, не намагаючись придушити їх.

З. Кракауер переконаний, що технічні нововведення у кінематографі не обов'язково пов'язані з поліпшенням продукції і все нове фактично є лише варіантом старого. "Усі виразні крупні плани ведуть свій початок від фільму "Багато років по тому" (1908), де Д.-У. Гріффіт уперше використовував їх для драматичного ефекту. В експериментальному кіно сьогоднішнього дня мало скільки-небудь нового; майже все, що в ньому є, можна знайти у фільмах французького "авангарду" двадцятих років"[1]. Для мислителя кіно є мистецтвом, яке відіграє особливу роль: "І можливо, кіно саме й допомагає нам пройти цей шлях від "низів" життя до її "верхів"? Я насправді переконаний, що кіно, будучи нашим сучасником, якось співвідноситься із цією епохою; що воно задовольняє наші найпотаємніші запити саме тим, що, можна сказати, уперше зримо розкриває зміст зовнішньої реальності і таким чином поглиблює наші зв'язки із "земною кулею, нашим життєвим оточенням", за визначенням Габріеля Марселя"[2].

Маршалл Маклюен у праці "Розуміння медіа: Зовнішні розширення людини" (1964) пропонує дещо інший підхід до аналізу кінематографа і вказує, що будь-який засіб комунікації – це повідомлення. За рахунок простого прискорення механічного руху кіно перенесло нас зі світу послідовностей і ланкових сполук у світ творчої конфігурації та структури. "Повідомлення такого засобу комунікації, як кіно, – це повідомлення про перехід від лінійних з'єднань до конфігурацій. Саме цим переходом викликано нинішнє абсолютно справедливе спостереження: "Якщо щось працює, значить, воно вже застаріло". Коли далі на зміну механічним послідовностям кіно приходить швидкість електрики, силові лінії у структурах і засобах комунікації ста-

[1] *Кракауэр З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974. С. 22.
[2] Там же.

ють звучними та ясними. Ми повертаємося до інклюзивної форми іконічного образу. Перед високорозвиненою письмовою і механізованою культурою кіно постало як світ захоплення ілюзіями та мареннями, який можна купити за гроші"[1].

На думку М. Маклюена, усі засоби комунікації можна розділити на *гарячі та холодні*. Основним принципом, за яким він поділяє їх, є ступінь наповненості даними. Гарячий засіб – це такий засіб, який розширює одне-єдине почуття до ступеня "високої визначеності", що й передбачає наповненість даними. Гарячими засобами комунікації він називає радіо, фотографію, кінематограф. Холодними засобами є телефон, телебачення, комікс, мова. Гарячі засоби комунікації залишають аудиторії мало простору для участі, для домислювання, натомість холодні передбачають високий ступінь її участі або добудовування відсутнього. Кіно є здійсненням середньовічної ідеї зміни у формі розважальної ілюзії. До появи кінофільму, як і телефону, були безпосередньо причетні фізіологи. У фільмі механічне постає як органічне, а зростання квітки можна зобразити так само легко і вільно, як рух коня. Кіно зближується із технологією друку. Завдання читача полягає в тому, щоб стежити за чорно-білими послідовностями кадрів, які є складовими друкарства, при цьому додаючи власну звукову доріжку. М. Маклюен, як і його попередники, здебільшого звертається до чорно-білого кіно. Він переконаний, що завдання письменника або кінорежисера полягає в тому, щоб перенести читача чи глядача з одного світу, його власного, в інший, створений друкарством і кіно. Це перенесення призводить до того, що люди, переживаючи такий досвід, приймають його без критичного усвідомлення.

М. Маклюен указує, що як невербальна форма досвіду, кіно, подібно до фотографії, є формою висловлювання без синтаксису. Американський автор робить доволі суперечливе зауваження щодо того, що сприйняття кіно передбачає наявність у споживачів високого рівня письмової грамотності і для людей безписем-

[1] *Маклюэн М.* Понимание Медиа: Внешние расширения человека. М.; Жуковский, 2003. С. 15.

них виявляється незбагненним. "Письмова аудиторія, яка звикла слідувати рядок за рядком за друкованою фантазією, не ставить під сумнів логіку лінійності, приймає послідовний кіноряд без заперечень"[1]. Отже, він зазначає, що саме тісний зв'язок між котушковим світом кіно і переживанням друкованого слова має незамінне значення для прийняття західною людиною кінематографічної форми. Зв'язок між друкованим словом і кіно М. Маклюен також убачає у створенні сценаріїв за мотивами відомих романів. На його думку, неписьменні люди просто не схоплюють світлотіньові ефекти перспективи та дистанціювання, які ми вважаємо вродженим людським оснащенням. Писемні люди розуміють причину і наслідок так, ніби одна річ підштовхувала іншу вперед фізичною силою. Видавнича людина з готовністю прийняла фільм саме тому, що той, подібно до книг, пропонує внутрішній світ фантазій і мрій. Кіноглядач сидить у психологічній самоті, подібно безмовному читачеві книги, хоча й фільм – це не одиничний засіб комунікації, як пісня або письмове слово, а колективна художня форма, у якій кольором, освітленням, звуком, діянням і говорінням відають різні індивіди. Також художніми формами, які залежать від цілих команд співробітників, є преса, радіо, телебачення і комікс.

Безперечно, позитивною характеристикою кіно порівняно з іншими засобами комунікації, такими, як друкована сторінка, є здатність фільму зберігати та передавати величезний обсяг інформації. Стислість і вміння вмістити в один кадр багато інформації, на вербальне описання якої відводилось би кілька сторінок, указують на її великий інформативний потенціал. Зазначаючи суто технічні переваги кіно, яке виступає як найвище вираження механізму, М. Маклюен звертає увагу на те, що його продуктом є "найбільш магічний зі споживчих товарів, а саме – мрії". Кіно визначилося як засіб комунікації, що запропонував бідним ролі багатих і можновладців. "Фільм не просто супрово-

[1] *Маклюэн М.* Понимание Медиа: Внешние расширения человека. М., 2003. С. 324.

джував велику споживчу епоху; це був також стимул, реклама і сам по собі основний товар. Тепер завдяки дослідженню засобів комунікації стало ясно, що з погляду здатності зберігати інформацію в доступній формі, фільм поза конкуренцією"[1].

Сьюзен Зонтаг в есе "Проти інтерпретації", що було написане в 1964 р., подає аналіз мистецьких практик через проблему інтерпретації творів, або навіть навпаки, – прагнення її уникати. Кіномистецтво може бути тою формою, яка за певних умов може сприйматись сама по собі. С. Зонтаг указує, що "в ідеалі можна уникнути інтерпретаторів по-іншому, створюючи художні твори, поверхня яких є такою однорідною й чистою, темп яких є настільки швидким, адресованість яких є такою безпосередньою, що твір може бути... саме тим, чим він є. Чи це зараз можливо? Я вважаю, що таке трапляється у фільмах. Ось чому кіно зараз – це найбільш жива, найбільш зворушлива, найважливіша з усіх художніх форм"[2]. Можливо, судити, наскільки живою є та чи інша форма, можна по тому, наскільки вона відкрита для помилок, залишаючись водночас довершеною, зазначає С. Зонтаг. Наприклад, кілька фільмів І. Берґмана, на думку авторки, хоч і переповнені незграбними одкровеннями стосовно сучасного духу, тому виявляючись спокусливими для інтерпретацій, усе-таки беруть гору над претензійними намірами режисера. "У "Зимовому світлі" і "Тиші" краса й візуальна витонченість образів руйнують на наших очах незрілу псевдоінтелектуальність сюжету та деяких діалогів. (Найпоказовішим прикладом такої неузгодженості є роботи Д. В. Гріффіта (D. W. Griffith). У хороших фільмах завжди існує безпосередність, яка повністю звільняє нас від сверблячки інтерпретувати. Багато старих голлівудських фільмів, таких, як фільми А. Цукора (A. Cukor), Р. Волша (R. Walsh), Г. Гоукса (H. Hawks) чи нечисленних інших режисерів, мають цю незалежну антисимволічну властивість не менше, ніж такі найкращі роботи нових європейських режисерів, як

[1] *Маклюэн М.* Понимание Медиа: Внешние расширения человека. М., 2003. С. 331.

[2] *Зонтаг С.* Проти інтерпретації та інші есе. Львів, 2006. С. 18.

"Застріліть піаніста" і "Жюль і Джим" Ф. Трюффо (F. Truffaut), "До останнього подиху" та "Прожити життя" Ж.-Л. Годара (J.-L. Godard), "Пригода" М. Антоніоні (M. Antonioni) та "Женихи" Е. Олмі (E. Olmi)"[1].

Відсутність інтерпретації фільмів С. Зонтаг пояснює новизною кіно як виду мистецтва. Його довго сприймали лише як "кіно", тобто частину масової культури, що була протиставлена культурі високій. Крім того, у кіно завжди є ще щось, за що можуть вхопитися ті, котрі хочуть аналізувати, на відміну від роману, воно містить номенклатуру форм – цілком визначену, складну та дискутабельну технологію операторської роботи, монтаж і композицію кадра, які є складовими частинами творення фільму. Для С. Зонтаг і критика, і коментування мистецтва потрібні, проте зразковою має бути критика, яка служитиме художньому творові, а не узурпуватиме його місце. Такий підхід можливий тоді, коли є більша увага до форми в мистецтві, а не до його змісту. Надмірний наголос на змісті провокує зарозумілість інтерпретації, але розширене і ретельне описання форми заспокоюватиме. "Потрібен вокабулярій – описовий, а не директивний вокабулярій – форм"[2].

Зокрема, на думку С. Зонтаг, найкращою критикою є та, що розчиняє міркування про зміст у міркуваннях про форму. "Щодо фільму, драми й живопису, відповідно, мені на думку спадають есе Ервіна Панофські (Erwin Panofski) "Стиль і засоби в кіно", Нортропа Фрая (Northrop Frye) "Огляд драматичних жанрів", П'єра Франкастеля (Pierre Francastei) "Зруйнування пластичного простору" тощо. Книжка Ролана Барта (Roland Barthes) "Про Расіна" і два його есе про Робб-Ґріє – приклад формального аналізу творчості одного автора. (Найкращі есе в "Мімезисі" Еріха Ауербаха (Erich Auerbach), такі як "Шрам Одіссея", теж належать до цього типу). Прикладом формального аналізу, застосованого одночасно до жанру й до автора, є есе Вальтера

[1] *Зонтаг С.* Проти інтерпретації та інші есе. Львів, 2006. С. 19.
[2] Там само. С. 20.

Беньяміна (Walter Benjamin) «Розповідач: Роздуми про творчість Миколи Лєскова»"[1].

Найбільшою цінністю сучасного мистецтва і критики має бути прозорість, що означає відчуття проясненості речі самої по собі, речей як того, чим вони є. Людство повинно навчитися бачити більше, чути більше, відчувати більше. Завданням має виступати потреба не придумати у творі більше змісту, ніж там вже є. "Наше завдання полягає в тому, аби укоротити зміст, щоб ми взагалі могли бачити твір. Метою всього сьогоднішнього коментування мистецтва має бути те, щоб зробити художні твори – і, за аналогією, наше власне сприйняття – більш, а не менш реальними для нас. Завданням критики повинен бути показ того, як воно є тим, чим є, і навіть що воно є тим, чим воно є, а не показ того, що воно означає"[2].

Юрій Лотман у праці "Семіотика кіно і проблеми кіноестетики" (1973) розглядає питання мови кіно (і "німого", і звукового). У центрі його дослідження постає кіно не тільки як мистецька, а насамперед як комунікативна практика. Мова, як справедливо підкреслює Ю. Лотман, це упорядкована комунікативна знакова система, соціальна функція якої полягає у забезпеченні обміну, зберіганні й накопиченні інформації в колективі, який ним користується. Мова повинна мати систему знаків, а знак – це матеріально виражена заміна предметів, явищ, понять у процесі обміну інформацією в колективі. Режисер, кіноактори, автори сценарію, усі творці фільму щось нам хочуть сказати своїм твором. Їхня стрічка – це ніби лист, послання глядачам. Але для того, щоб зрозуміти послання, треба знати його мову.

Усі знаки Ю. Лотман поділяє на дві групи: *умовні й зображальні*. До умовних належать такі, у яких зв'язок між вираженням і змістом внутрішньо не мотивований. Зображальний, або іконічний, знак має значення єдине, природний та властивий лише йому вираз, найпоширенішим випадком якого є ма-

[1] *Зонтаг С.* Проти інтерпретації та інші есе. Львів, 2006. С. 20.
[2] Там само. С. 21.

люнок. Світи іконічних та умовних знаків не просто співіснують – вони перебувають у постійній взаємодії, безперервному взаємопереході та взаємовідштовхуванні. Синтез двох типів знаків, що виростає із драматичного конфлікту, за якого ніколи не припиняються спроби домогтися нових засобів виразності, приводить до породження різноманітних форм образотворчої розповіді від наскальних малюнків до живопису бароко. "Народний лубок, книжка-картинка, комікс входять як різні за історичною обумовленістю та художньою цінністю моменти цього єдиного руху. Поява кінематографа як мистецтва і явища культури пов'язано з цілою низкою технічних винаходів і в цьому сенсі невіддільне від епохи кінця XIX–XX ст."[1]. Ю. Лотман наголошує, що кіно перемогло рухому фотографію, зробивши її активним засобом пізнання дійсності. Відтворений світ у кінематографі – це одночасно і сам об'єкт, і його модель. Глядач неодмінно повинен якоюсь частиною своєї свідомості вірити, що перед ним – тільки фотографії, тільки життя, яке режисер не збудував, а підглянув, що це не лише мистецтво, а мистецтво відтворення реальності.

Ю. Лотман зазначає, що основою кіно є зображення реальності, проте в такому вигляді, у якому вона ніколи б не постала перед нами без майстерності режисера. "Світ кіно – це зримий нами світ, у який внесена дискретність, світ, розчленований на шматки, кожен із яких отримує відому самостійність, у результаті чого виникає можливість різноманітних комбінацій там, де в реальному світі вони не дані. У кіносвіті, розбитому на кадри, з'являється можливість виділити будь-яку деталь"[2]. У цьому світі кіно основною одиницею мови виступає *кадр, що отримує свободу, притаманну слову*: його можна виділити, поєднувати з іншими кадрами за законами смислової, а не природної суміжності, вживати в переносному – метафоричному сенсі. Отже, центром значення у мові кіно

[1] *Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973. С. 7.
[2] Там само. С. 16.

виступає саме кадр. Він як дискретна одиниця має подвійний зміст: вносить переривчастість, розчленування й вимірюваність і в кінопростір, і в кіночас. І час, і простір вимірюються за допомогою кадра, а, отже, вони є взаємообернеными. На думку Ю. Лотмана, тільки кіно може побудувати фігуру людини як розташовану в часі фразу. Зокрема, як і в інших видах мистецтва, таких як живопис та скульптура, під час сприймання твору погляд ковзає по тексту, створюючи деяку послідовність "читання". Проте саме членування на кадри вносить у цей процес сприймання щось принципово нове: з одного боку, режисер строго і однозначно задає порядок читання, створюючи таким чином синтаксис. І водночас цей підкорюється не законам психофізіологічного механізму, а законам мови кіно. Кадр безпосередньо пов'язаний із межею художнього простору. Людська реальність у житті та на екрані будуть відрізнятися. "Так події в житті йдуть безперервним потоком; на екрані ж, навіть за відсутності монтажу, дія буде утворювати ніби згустки, між якими виявляться порожнечі, які заповнюються вчинками-зв'язками"[1]. Учений наголошує на тому, що кадр – поняття не статичне, а динамічне, це не нерухома картина, він допускає у своїх межах рух. Ототожнювати його з окремою фотографією не варто. Власне, він пропонує визначати кадр і як "мінімальну одиницю монтажу", "основну одиницю композиції кінооповіді","єдність внутрішньокадрових елементів", "одиницю кінозначення" тощо[2].

Аналізуючи кіномову, Ю. Лотман вирізняє дві тенденції. Одна задає деяку систему очікувань, що ґрунтується на повторюваності елементів, побутовому або художньому досвіді глядачів. Інша ж порушує в певних пунктах цю систему очікувань, хоча й не руйнує її, виокремлюючи таким чином у тексті семантичні вузли. Отже, як указує Ю. Лотман, в основі кінозначень лежить зсув, деформація звичних послідовностей, фактів або вигляду речей (табл. 2).

---

[1] *Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.
[2] Там же. С. 17.

Таблиця 2

Формування кінозначення за Ю. Лотманом

Немаркований елемент	Маркований елемент
Природна послідовність подій. Кадри йдуть у порядку зйомки.	Події ідуть одна за іншою в послідовності, передбаченої режисером. Кадри переклеюють.
Послідовні епізоди механічно помежовані.	Послідовні епізоди монтуються у смислове ціле.
Загальний план (нейтральний ступінь наближення).	Дуже великий план. Великий план. Далекий план.
Нейтральний ракурс (вісь зору паралельна рівню землі та перпендикулярно до екрана).	Виражені ракурси (різні види зміщення осі зору по вертикалі й горизонталі).
Нейтральний темп руху.	Прискорений темп. Уповільнений темп. Зупинка.
Горизонт кадра паралельний природному горизонту.	Різні види нахилу. Перевернутий кадр.
Зйомка нерухомою камерою.	Панорамна зйомка (вертикальна і горизонтальна).
Природний рух кадрів.	Зворотний рух кадрів.
Недеформована зйомка кадра.	Застосування деформувальних об'єктивів та інших способів зсуву пропорцій.
Некомбінована зйомка.	Комбіновані зйомки.
Звук синхронізовано відповідно до зображення і не спотворено.	Звук зрушений або трансформований, монтується із зображенням, а не автоматично ним визначається.
Зображення нейтральне за виразністю.	Розмите зображення.
Чорно-білий кадр.	Кольоровий кадр.
Позитивний кадр.	Негативний кадр.

Отже, як зазначає Ю. Лотман, елементом кіномови може бути будь-яка одиниця тексту (візуально-образна, графічна або звукова), причому альтернативним варіантом виступає обмеження використання цієї одиниці, що також виконуватиме важливу семантичну роль. При цьому необхідно, щоб як під час її

вживання, так і у відмові від її вживання виявлявся деякий вловимий порядок (ритм). Аналізуючи комунікативну природу кінематографа, Ю. Лотман зазначає, що за своєю природою він є розповіддю, оповіданням. Тому й не випадково, що на етапі зародження кінематографії, у 1894 р. у патенті Вільяма Пола і Г. Уеллса його описали таким чином: "Розповідати історії за допомогою демонстрації рухомих картин". Якщо кіно – це оповідання, то його основою є акт комунікації. Схему комунікаційного акта сформулював Р. Якобсон, вона включає в себе: 1) того, хто передає інформацію (адресанта); 2) того, хто приймає інформацію (адресата); 3) канал зв'язку між ними, у вигляді якого можуть виступати всі структури, які забезпечують комунікацію, – від телефонного проводу до природної мови, системи звичаїв, норм мистецтва або суми культурних пам'яток; 4) повідомлення (текст).

Автор зазначає, що всі наявні в історії людської культури тексти – художні і немистецькі – можна розділити на дві групи: одна ніби відповідає на запитання "що це таке?" (або "як це влаштовано?"), а друга – "як це трапилося?" ("яким чином це відбулося?"). Це тексти, або в цьому разі фільми, безсюжетні та сюжетні. Оповідь у сучасній кінострічці одночасно включає три типи розповіді: зображальну, словесну і музичну (звукову). Між ними можуть виникати взаємини значної складності. При цьому, якщо один із видів оповідання відсутній (напр., фільм без музичного супроводу), то це не спрощує, а ще більш ускладнює конструкцію значень. На думку Ю. Лотмана, хоч якими значними будуть такі необразотворчі елементи фільму, як слово чи музика, вони відіграють усе ж підпорядковану роль порівняно власне із візуальною частиною. Власне, і розмова містить доволі багато візуальних факторів, поданих такими іконічними знаками, як міміка та жести. Отже, в основі кіномови лежить наше зорове сприйняття світу. "Проте в самому нашому зорі (точніше, у тому знаково-культурному освоєнні світу, яке основується на зорі) закладено відмінність між моделюванням світу засобами нерухомих зображальних мистецтв і кінематографа"[1]. Процес

[1] *Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973. С. 57.

сприйняття передбачає "бачення" (хоча цей термін Ю. Лотман і не використовує). Він указує, що коли відбувається перетворення речі на зоровий образ, тоді він стає знаком. Сприйняття ж знака пов'язане з такими етапами:

1. Зіставлення видимого образу-ікони і відповідного явища або речі в житті.

2. Зіставлення видимого образу-ікони з яким-небудь іншим. Малюнок складається із деякого розташування ліній, штрихів, колірних плям або нерухомих об'ємів, ознак, що легко піддаються зіставленню і протиставленню.

3. Зіставлення видимого образу-ікони з ним самим в іншу одиницю часу. "У цьому разі образ також сприймається як набір розпізнавальних ознак, але для зіставлення і протиставлення варіантів беруться не образи різних об'єктів, а зміна одного. Такий тип смислорозрізнення становить основу кіносемантики"[1]. Ю. Лотман указує, що всі три типи розрізнення видимого об'єктивно притаманні людському зору. Намагаючись проаналізувати всю мову кіно, філософ звертається також до явища монтажу. Склеювання шматків кінострічки та інтеграція їх у вище смислове ціле – найбільш явний і відкритий вид монтажу. Саме він привів до того, що *монтаж* був усвідомлений художньо і теоретично осмислений. Однак приховані форми монтажу, за яких будь-яке зображення зіставляється із подальшим в часі й це зіставлення породжує деякий третій сенс, – явище не менш значуще в історії кіно. Як повідомлення в кінофільмі може виступати також *гра актора*, що в семіотичному сенсі може бути кодованим на трьох рівнях: режисерському, побутової поведінки, акторської гри. На режисерському рівні робота з кадром, у якому присутня людина, майже не відрізняється від тих кадрів, у яких її немає, а саме – великі плани, монтаж та які-небудь інші засоби. Проте для нашого сприйняття акторської гри ці типові форми кіномови створюють особливу ситуацію, таким чином наголошується увага на здатності зосереджувати увагу глядача

[1] *Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973. С. 57.

не на всій фігурі актора, а на будь-яких її частинах: обличчі (міміці), руках, деталях одягу.

Ю. Лотман підсумовує, що "кінематограф говорить з нами, говорить багатьма голосами, які утворюють найскладніші контрапункти. Він говорить з нами і хоче, щоб ми його розуміли"[1]. У сфері мови зазвичай необхідно розділяти механізм повідомлення від його змісту, *як кажуть* від того, *про що говорять*. Однак у кіномистецтві співвідношення мови і змісту переданих повідомлень інше, ніж в інших семіотичних системах: мова теж стає змістовною, часом перетворюючись на об'єкт повідомлення. Кіномова, що створена для певних ідейно-художніх цілей, з ними зливається. Розуміння мови фільму – лише перший крок до розуміння ідейно-художньої функції кіно – наймасовішого мистецтва ХХ ст.

Отже, аналіз теоретичних концепцій щодо кінематографа дає підстави зазначити, що існує певна спадкоємність теорій В. Беньяміна, А. Базена та З. Кракауера. Багато вихідних позицій їхнього осмислення кінематографа збігаються. Розуміння важливості інтерпретації постає як вихідний аспект концепції С. Зонтаг. Кіно називають найважливішою із усіх художніх форм (С. Зонтаг), наголошуючи на його здатності вміщувати колосальну кількість інформації (М. Маклюен). Комунікативні аспекти кіномистецтва здебільшого представлені в теоріях М. Маклюена і Ю. Лотмана. Практично всі автори доходять висновку, що розуміння кіно, його мови можливе після ознайомлення із його сутнісними елементами, структурою та виразними засобами. Чим більше ми розуміємо прийоми впливу, тим доступнішою є візуальна комунікація. Кінематограф – один із сучасних комунікативних засобів, який відображає феномени мозаїчної культури ХХ–ХХІ ст. та одночасно формує її. Кінофільми містять аудіовізуальну інформацію, що не вимагає її критичного осмислення, унаслідок використання складних естетичних повідомлень досягається надзвичайний емоційний вплив на глядацьку аудиторію.

---

[1] *Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973. С. 70.

Запитання для самоконтролю:

1. У чому специфіка кіно як засобу комунікації? Якою є мова сучасного кіно?
2. Які способи аналізу кінофільму існують?
3. Що саме можна вважати мовою кіноестетики?
4. Якими є етапи розвитку кінематографу?
5. Чиї теоретичні концепти щодо кіно ви можете назвати?
6. Якими є основні засоби виразності кіномистецтва?

Список рекомендованої літератури:

1. *Базен А.* Что такое кино? : сборник статей / А. Базен. – М. : Искусство, 1972.

2. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / В. Беньямин. – М. : МЕДИУМ, 1996. – С. 34–65.

3. *Зонтаґ С.* Духовний стиль у фільмах Робера Брессона / С'юзен Зонтаг // Проти інтерпретації та інші есе / пер. з англ. В. Дмитрука. – Львів : Кальварія, 2006. – С. 188–206.

4. *Зонтаґ С.* Нотатка про романи та фільми / С'юзен Зонтаг // Проти інтерпретації та інші есе / пер. з англ. В. Дмитрука. – Львів : Кальварія, 2006. – С. 254–257.

5. *Кракауэр З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности / З. Кракауэр ; сокр. пер. с англ. Д. Ф. Соколовой. – М. : Искусство, 1974. – С. 52–388.

6. *Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. Лотман. – Таллин : Изд-во "Ээсти Раамат", 1973.

7. *Маклюэн М.* Кино / Маршалл Маклюэн // Понимание Медиа: Внешние расширения человека. – М. ; Жуковский : "Каноно-пресс-Ц", "Кучково поле", 2003. – С. 144–151.

5.2.4. Телебачення і реклама як візуальні практики XX століття

У XX ст. місце мистецтва поступово посідають різноманітні практики нашого осягнення світу або ставлення до світу, яке змінюється з географією, історією тощо. У різні часи виникають практики, які потім починають осмислювати як мистецтво. Хоча

така позиція про відсутність мистецтва є доволі кардинальною, проте варто погодитись, що в умовах сьогодення виникає багато нових практик, які набувають актуальності. Практика (грец. *praktike*, від *praktikos* – діяльний, активний) – матеріальна, чуттєво-предметна діяльність людини, що включає: доцільну діяльність; предмет, на який спрямована остання; засоби, за допомогою яких досягається мета; результат діяльності. Практика може розумітися як систематична, багаторазово повторювана діяльність, як з'єднання такого роду діяльності багатьох індивідів.

Актуальною практикою XX ст. постає телебачення. Сучасні дослідження телебачення можна розділити на кілька груп. Одні дослідники займаються переважно аналізом власне телебачення, його впливу на суспільні тенденції, друга група розкриває особливості телевізійного контенту – серіалів, шоу, відеокліпів. Складовою частиною телевізійного контенту є також реклама. Хоча реклама має багато шляхів поширення – починаючи від зовнішньої реклами та закінчуючи рекламою на радіо, однією із найвпливовіших є реклама на телебаченні. Розглянемо деякі культурологічні концепти, присвячені дослідженню телебачення.

Одним із перших, хто дав визначення феномену телебачення, був Рудольф Аргейм. У своїй роботі 1935 р. він окреслив ту головну комунікативну сутність, що притаманна йому. "Телебачення – родич машини і літака – є засобом транспорту у сфері культури. Звісно, воно є тільки конвеєром, який не дає – на відміну від радіо і кіно – нових художніх можливостей інтерпретації світу, але, подібно до всіх транспортних засобів, є даром останнього століття. Телебачення змінює наше ставлення до дійсності, допомагає краще пізнати світ і особливо допомагає відчути багатоманітність подій, які відбуваються одночасно в різних куточках світу"[1]. Р. Аргейм розумів, що телебачення змінює наше уявлення про дійсність, наше ставлення до неї.

Базисні уявлення про роль телебачення як засобу комунікації надає робота Маршалла Маклюена "Розуміння медіа". На

[1] *Arnheim R.* Film as art. University of California press, 1957. P. 194.

думку М. Маклюена, телебачення – це такий засіб комунікації, який відкидає різко окреслену особистість і віддає перевагу поданню процесів, а не продуктів. Ця особливість телебачення пояснює те розчарування, яке відчувають багато людей, коли використовують цей засіб комунікації в політичних цілях. Телебачення захоплює. Телевізійний образ є образом низької інтенсивності, або визначеності, а отже, на відміну від кінофільму, не дає докладної інформації про об'єкти. З технічного боку, телебачення тяжіє до того, щоб бути великоплановим засобом комунікації. Великий план на телебаченні – річ абсолютно звичайна. На думку М. Маклюена, актор кіно та актор телебачення істотно відрізняються. Такому гарячому засобу комунікації, як кіно, потрібні люди, які належать до виразних типажів. Такий холодний засіб, як телебачення, не терпить типового, оскільки воно залишає глядача розчарованим, не давши йому попрацювати над довершенням образу.

"Телевізійний образ навіть ще більше, ніж ікона, є розширенням дотику. Молоді люди, що пережили перше телевізійне десятиліття, природним чином увібрали в себе нестримну пристрасть до глибокого залучення, що змушує всі віддалені візуалізовані цілі звичайної культури здаватися не тільки нереальними, а й нерелевантними, і не просто нерелевантними, а млявими. На тлі телебачення преса, кіно і навіть радіо – не більше, ніж пакувальні засоби для споживачів. Але передусім ця подія надає можливість помітити одну парадоксальну особливість такого холодного засобу комунікації, як телебачення. Воно залучає нас до руху углиб, але не збуджує, не агітує і не надихає. Можна припустити, що це особливість будь-якого глибинного досвіду"[1]. Оскільки низька визначеність телебачення гарантує високий ступінь залучення аудиторії, найефективнішими є програми, у яких пропонуються ситуації, що потребують процесуальності та інтерактивності.

[1] *Маклюэн М.* Понимание Медиа: Внешние расширения человека. М., 2003. С. 385.

Телебачення спирається не на візуальні, а на іконічні, тобто штучно сконструйовані для певної мети, образи. Для М. Маклюена "іконічна модель – не візуальна репрезентація і не спеціалізація візуального акценту, що визначається розгляданням із якоїсь одиничної позиції. Дотикальний спосіб сприйняття є раптовим, а не спеціалістським… Наскрізь оброблене мозаїчним телевізійним чином дитя телебачення зустрічається з миром в дусі, протилежному писемності"[1].

Телебачення із його синкретизмом сприйняття і установкою на колективізм готує рекламу. Пояснюючи цей процес, М. Маклюен пише: "Деякі стверджували, що Графічна Революція перемкнула нашу культуру із приватних ідеалів на корпоративні образи. Це, по суті, означає, що фотографія і телебачення спокушають нас піти від письмової та приватної "точки зору" у складний та інклюзивний світ групової ікони. Саме це і робить реклама"[2].

Артур Крокер у "Енциклопедії паніки" зазначає, що "шопінг, можливо, основна діяльність із дозвілля постмодерністської культури. Це – "новина", гра; бачення, яке фантазує, наближається і віддаляється, і все це в одну мить"[3]. Що ж тягне людей у торгові центри? "Не покупка загалом і конкретно, не воля до володіння, але парадоксальний акт погляду на об'єкт, щоб бути спокушеним – задоволення погляду, оскільки воно фіктивно грає можливістю володіння, приймає і відкидає весь комплекс тотожностей особистості, асоційованих з об'єктами, а потім рухається повз. "Бачення (підглядання)" як новий тип фланера <...>, коли природа перетворилася на торгові центри, а погляд став способом полювання. У ситуації постмодернізму погляд для покупця – це "надпогляд" (*hyperlooking*), оскільки, зрештою, він лише дивиться на своє віртуальне «Я»"[4].

---

[1] *Маклюэн М.* Понимание Медиа: Внешние расширения человека. М., 2003. С. 385.

[2] Там же. С. 262.

[3] *Kroker A., Kroker M., Cook D.* Panic Encyclopedia: The Definite Quide to Postmodern Scene. L., 1989. P. 31.

[4] Ibid.

Телебачення є предметом дослідження американського соціолога, фахівця із теорії комунікацій, видавця журналу із загальної семантики "Et cetera" Нейла Постмана (1931–2003). Його працю "Зникнення дитинства" ("The Disappearance of Childhood", 1982) присвячено соціальній тенденції знищення дитинства. На його думку, дитинство не визначено біологічно, соціальне поняття дитинства існує у свідомості європейського людства лише останні чотири століття і являє собою штучний продукт розвитку суспільства. Телебачення, як указує Н. Постман, не лінгвістичне, воно подає інформацію у вигляді візуальних образів. Переглядання програм не вимагає аналітичного декодування. "В Америці перегляд телебачення – це майже чисте розпізнавання патернів. Я стверджую, що символічна форма телебачення не вимагає ніякого спеціального інструктування або навчання. В Америці перегляд телебачення починається приблизно в півтора року, і до трьох років діти починають розуміти телеобрази і реагувати на них"[1]. У дітей, що цікавляться телеобразами та розуміють їх, є улюблені герої, вони наспівують мелодії і просять продукти, які рекламують.

Як і у багатьох візуальних практиках, для перегляду телебачення не потрібно ніякої підготовки, знання певного словника чи наявності навичок. Якщо дитячі та дорослі книги доволі сильно розрізняються за лексикою, то в телебаченні таких відмінностей немає. "На відміну від книг, які сильно розрізняються за синтаксичною та лексичною складністю, і які можна вибудувати щодо здібностей читача, телебачення надає інформацію в індиферентній щодо доступності формі. І тому дорослі та діти прагнуть дивитися одні й ті самі програми. На той випадок, якщо хтось думає, що дорослі і діти дивляться телебачення принаймні в різний час, я можу додати, що відповідно до книги Френка Манкіевінца про телебачення "Пульт дистанційного керування", приблизно два мільйони американських дітей дивляться ТБ ко-

[1] *Postman N.* The Disappearance Of Childhood. New York, 1994. P. 75.

жен день цілий рік між 23:30 і 2:00"[1]. На думку Нейла Постмана, телебачення стирає межу між дитинством і дорослим життям: воно не вимагає навчання для розуміння його форми і не розділяє аудиторію, тому що передає одну і ту саму інформацію всім одночасно незалежно від віку, статі, рівня освіти або умов праці.

Телебачення, яке прагне постійно оновлювати свої передачі, розкриває табу та таємниці. Американський соціолог переконаний, що хоча телебачення знищує традиційну концепцію дитинства, проте воно не поміщає дітей у дорослий світ. Радше воно використовує матеріал дорослого світу як основу для проєктування абсолютно нового типу особистості – "дорослу дитину". На думку Н. Постмана, телебачення заохочує багато звичок, які пов'язані з дитинством – бажання негайного задоволення будь-якої потреби. Ідея дитинства насамперед пов'язана з баченням майбутнього, адже діти будуть виступати посланням, яке відправляють дорослі в майбутнє, якого самі не побачать. Але телебачення є носієм, що сконцентрований на сьогоденні. "Граматика телебачення не має аналогів минулого і майбутнього часу в мові. Вона непропорційно підсилює сьогодення і трансформує дитяче бажання негайного задоволення на стиль життя. Ми приходимо до того, що Крістофер Лаш називає "культурою нарцисизму" – без майбутнього, без дітей, усі зависли десь між двадцятьма і тридцятьма роками"[2].

Жиль Липовецький у праці "Імперія ефемерного" (1987) приділяє увагу феномену телебачення, кліпам та рекламним повідомленням. На його думку, панує прискорений рекламний ритм, коли виробництво телепродукції організоване таким чином, щоб постійно подразнювати зір і слух. На зміну культурі оповідання приходить культура руху. І апофеозом цієї прискореної культури постає музичний відеокліп. "Мета відеокліпу – не створити уявний світ або проілюструвати музичний твір, але шляхом збудження породити безперервний потік образів таким чином, щоб одне зображення змінювалось іншим не з якимось смислом, а заради більшої непередбачуваності, у випадковому чергуванні

[1] *Postman N.* The Disappearance Of Childhood. New York, 1994. P. 76.
[2] Ibid. P. 34.

дивності та невмотивованості. Швидкість давно "зашкалює": на формулювання ідеї – хвилина, на спокусу – секунда"[1]. Кліп постає апогеєм рекламної творчості та рекламної поверховості. Творці серіалів прагнуть не давати глядачам сумувати, тому на екрані все постійно змінюється, процес ідентифікації із персонажами вже не спрацьовує.

Луїза Саффхіл у роботі "Підлітки – глядачі мильних опер" (2001) аналізує насамперед не саме телебачення, а радше значну частину його контенту – серіали. Телесеріали вона поділяє на теленовелу і серіал. У теленовелі присутній один і той самий герой (героїня) і набір персонажів, але в кожній серії розповідається своя історія, яка до кінця програми завершується. У серіалі оповідь безперервна і завершується тільки в останній серії, отже їх треба дивитися в певному порядку, оскільки послідовність створює уявлення про безперервність часу. Наратив впливає на глядачів, підтримуючи напругу, змушуючи гадати, яким чином воно вирішиться, поставивши їх перед щасливим кінцем. Але розв'язка ніколи не настає, оскільки потрібно підігрівати інтерес аудиторії. Завдяки тому, що персонажів у мелодраматичному серіалі безліч, жанр сприяє не обмеженій і пасивній ідентифікації, а радше активному залученню учасника. Хоча глядач здається фізично інертним, але його індивідуальний процес інтерпретації підсвідомий. У процесі, завдяки якому глядач інтерпретує передачу, задіяні його методи та стилі перегляду, його звички і смаки. Відігравати роль під час сприйняття буде розміщення глядача, причина, через яку він дивиться передачу та належність до цільової аудиторії.

Л. Саффхіл переконана, що задоволення від мильної опери пов'язане переважно з її конвенціями. "Те, що аудиторію захоплює розповідь (це було помічено мною навіть у тих, хто не виявляв особливого захоплення), є потужним і нездоланним чинником, який змушує глядачів дивитися мильні опери. Цікавість бере над нами верх, і ми вже не можемо втриматися, щоб не подивитися, на що ж перетвориться безліч сюжетних ліній. Те,

[1] *Липовецки Ж.* Клиповая культура. *Империя эфемерного. Мода и ее судьба в современном обществе*. М., 2012. С. 244.

що аудиторія продовжує будувати здогади і ніколи не приходить до остаточного рішення, є дієвим способом зберегти біля екрана навіть найбільш цинічних глядачок, і це змушує їх знову і знову повертатися на свої постійні місця перед паралельним світом мильної опери"[1].

Джон Фіск у роботі "Постмодернізм та телебачення" указує, що телебачення сумісне із культурою фрагменту, це визначається природою телевізійного повідомлення, де послідовний потік складається із відносно дискретних "сегментів". Ця ідея є слушною, адже значну частину телевізійного наповнення становлять невеликі уривки. Дж. Фіск, аналізуючи проблему телебачення у праці "Телевізійна культура", констатує, що існує кілька типів культурних текстів: закритих і відкритих. Закриті тексти легко читаються, вони мають стосунок до дійсності, але предметом значення самі не виступають. Відкриті тексти наповнені суперечливістю, позбавлені узгодженості, їхньою основою є дискурсивний аспект. Прикладом такого тексту є телебачення. "Текст, призначений для "письма", а таким є телевізійний текст, може бути таким, що потребує глядацької участі у процесі виробництва значень і, таким чином, виробництва власної діяльності. Текст вимагає від глядачів, щоб вони швидше "говорили", ніж "були обговореними" (як предмет) і щоб глядачі першооснов ними зробили значення, пов'язані із процесом отримання (сприйняття), замість значень, пов'язаних із процесом виробництва"[2].

Своїм розквітом відеокліп зобов'язаний як якісно іншим рівням відеотехнологій, іншим концепціям телемовлення, що з'явилися із початку 80-х років, так і величезним фінансовим можливостям, закладеним у музичній відеоіндустрії. Із появою відеокліпів "зірки" стали зримі по-справжньому, неймовірне багатство візуального вираження, включаючи і одяг, і ритміку танцю, і декорації, і дорогі зйомки, і всі мислимі спецефекти,

---

[1] *Саффхил Л.* Подростки – зрители мыльных опер. *Массовая культура: современные западные исследования*. М., 2005. С. 75.
[2] *Fiske J.* Television Culture. London, 1987. P. 94.

і абсолютну доступність завдяки телевізору – зробили їх найпотужнішим каналом взаємодії зірки і шанувальників.

Відеокліп являє собою точку перетину безлічі авторських та виконавських дій на малому просторі, великої кількості фінансових і технологічних, дискурсивних впливів. Про відеокліпи можна говорити не тільки як про синтетичне, прагматично обумовлене, позаавторське мистецтво, але і як про мистецтво у традиційному сенсі цього слова, що теж знаходить собі місце в просторі кліпової індустрії як простір мистецтва кліпмейкера. Відеоряд у кліпі існує тільки в нерозривній єдності з піснею (за винятком тих моментів, коли кілька секунд відеопреамбули передують пісні або "самостійними" виявляються якісь кадри в середині, навмисних паузах). Відповідно, тривалість відеокліпу збігається зі стандартом, відведеним для музичної композиції – 4 хвилини. Обов'язковою умовою є ритмічне співвіднесення відеоряду з композицією, що витримує ритм пісні. Зазвичай у кадрі має перебувати виконавець пісні, відсутність у кадрі групи або хоча б фронтмена можуть дозволити собі тільки сильно розкручені артисти.

Можна виокремити наративні й ненаративні кліпи. У наративних кліпах представлено одну або кілька історій з різним набором виконавців, коли перипетії короткого сюжету мають приковувати увагу. У ненаративних кліпах основою є танцювальні ролики.

Відповідно до головного завдання, яке формує тип візуальної образності, відеокліпи поділяються на: 1) ті, що орієнтовані на максимальне уявлення тілесності виконавця; 2) ті, що орієнтовані на вираження стилю виконавця у широкому сенсі цього слова: і як музичного стилю, і як стилю життя (одяг персонажів, їхня мова, жестикуляція, антураж відеопростору, тип зйомки, тип сюжету тощо); 3) ті, що орієнтовані на вираження сенсу пісні.

Відеокліп постає не як маленький кінофільм, а як вірш. Він побудований на "монтажі атракціонів", повторенні в широкому смислі слова та невеликій тривалості. Відеокліп формує інший тип зору, інше візуальне мислення, задає іншу антропологічну модель, ніж традиційний кінематограф.

Реклама в умовах сьогодення може бути представлена доволі різноманітно: аудіореклама на радіо, реклама у друкованих ЗМІ (газетах, журналах), реклама на транспорті та на вулиці (біг-борди, сіті-лайти, банери), медіареклама, представлена на телебаченні та в інтернеті, а також інші типи (поштова розсилка, електронна розсилка). Безумовно, реклама є повідомленням, проте, хоча мета її створення буде спільною, але особливості створення та впливу відрізнятимуться.

Рекламні тексти належать до утилітарних текстів, проте, вони є наймобільнішими, динамічними, що посідають провідне місце в засобах масової комунікації. Завдяки рекламі відбувається також і міжкультурна комунікація, що включає в себе знайомство із чужою культурою. Іконічні засоби в рекламі часто використовують доволі відомі, навіть стереотипні відомості, пов'язані з культурою країни: її географічне положення, рельєф, історичні цінності, символи, зовнішній облік та національний одяг її жителів, їхній характер та поведінка. У рекламних повідомленнях яскраво використовується протиставлення "свого" та чужого".

Можна говорити про еволюцію реклами від простого інформаційного повідомлення про властивості, якості та ціну товару, місця його можливого придбання і до яскравого образу, видовищного фантома. Варто розглянути універсальне філософсько-культурологічне обґрунтування реклами, подане у працях Р. Барта, У. Еко та інших представників. Їхній аналіз феномену реклами можна зарахувати до всіх типів реклами, що передається через візуальні канали. Одним із перших до аналізу реклами звернувся французький семіотик Ролан Барт. У праці "Риторика образу" звернення до реклами Р. Барт здійснює з метою проаналізувати, чи можливе існування "аналогового коду", де смисл поєднується із зображенням. Рекламне зображення завжди і безсумнівно інтенціональне: повідомлення-реклама апріорно є суттю властивості рекламованого продукту, і ці означувані поняття мають бути донесені до споживача з усією можливою визначеністю.

У 1964 р. цей філософ зробив аналіз рекламного плаката фірми "Пандзані", на ньому були зображені розкрита сітка для про-

візії, у якій лежали дві пачки макаронів, банка із соусом, помідори, цибуля, перці, печериці та інші продукти. Якщо самі продукти були в жовто-зелених тонах, то основою їм служив червоний колір. Перше повідомлення в цьому плакаті було висловлено природною мовою: це був підпис під ним і написи на етикетках. Друге повідомлення, яке можна сформулювати як "похід на ринок", виражалося зображенням свіжих продуктів. Набір продуктів і соус у банці показують комплексний підхід до продуктів харчування фірми Пандзані. Це було ще одним повідомленням. Наступним повідомленням став набір кольорів на плакаті, що виражає національну належність до "італійського" відповідно до кольорів італійського прапора. Таким чином, повідомлення міститиме мовне повідомлення, іконічне, в основі якого є код (перцептивне) та іконічне повідомлення, в основі якого немає коду (символічне). Хоча реклама фірми "Пандзані" переповнена різними "символами", її буквальне повідомлення є самодостатнім; це і надає враження природної присутності предметів на фотографії; виникає ілюзія, ніби рекламне зображення створене самою природою.

Р. Барт підкреслює принципову відмінність візуальних (іконічних) знаків від знаків вербальних: "Знаки іконічного повідомлення не черпаються із якоїсь комори знаків, вони не належать якомусь певному коду, у результаті чого ми опиняємося перед обличчям парадоксального феномену – перед обличчям повідомлення без коду"[1]. Р. Барт уважає, що кожне суспільство має виробляти технічні засоби, щоб перервати плинний ланцюжок значень. Наприклад, підписи під малюнками, зроблені природною мовою, дозволяють зупинити багатозначність, задати правильний рівень сприйняття. "На практиці ми все-таки спочатку читаємо зображення, а не текст: роль тексту в кінцевому підсумку зводиться до того, щоб змусити нас вибрати одне з можливих значень"[2].

---

[1] *Барт Р.* Риторика образа. *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. М., 1989. С. 301.
[2] Там же. С. 306.

Умберто Еко також звертається до аналізу реклами, проте, на відміну від Р. Барта, він переконаний, що реклама завжди користується візуальними знаками зі стійким значенням, яке викликає звичні асоціації. У межах реклами він відстоює ідею шести функцій мови, які були запропоновані Р. Якобсоном: "Поряд із емотивною функцією, яка завжди переважає, можна вирізнити референтивну ("до складу прального порошку Х входить синька"), фатичну ("бій годинника нагадує ..."), металінгвістичну ("Це не "Вов", якщо це не "Пецціоль"), естетичну ("Прання Омо – чистота дому"), імперативну ("Тільки в Піреллі")" функції[1]. Найважливішими при цьому стають емотивна та естетична складові, на яких і побудовано рекламу.

Серед низки прикладів реклами, розглянутої у роботі У. Еко, є реклама супів Кнорр. Він пише: "На рівні іконічних знаків ми маємо зображення жінки, яка звертається до чоловіка, що стоїть на драбині. Іконографічний код підказує нам, що йдеться про молодят. Чоловік, до якого звертається жінка, не маляр (маляр був би в робочому одязі) і не сторонній (вона б не посміхалася йому так радісно). Також виключається припущення, що йдеться про коханців: згідно з наявними іконографічними кодами, коханці зображуються по-іншому. (...) До цього можна додати, що одяг жінки наводить на думку про молодість, свіжість, моду і одночасно скромність. Перед нами звичайна дівчина, а зовсім не жінка-вамп, це стрункa дівчина, а не розповніла домогосподарка, вона знається на кулінарії, але не кухарка тощо. Крім того, робота, якою зайнятий чоловік, підходить молодій людині зі смаком до всього нового, це сучасний будинок, у якому все функціонально, інакше його б захаращували зайві речі"[2]. У. Еко переконаний, що реклама як така не має інформативної цінності, адже її можливості визначаються не можливостями риторичного дискурсу як такого, чиї засоби можна використовувати доволі творчо, але економічними реаліями, що регулюють життя реклами.

---

[1] *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 1998. С. 179.

[2] Там же. С. 199.

Професор Мідлсекського університету Джудіт Уїльямсон уважає, що реклама виконує функцію, яка притаманна також мистецтву і релігії – це створення структур значень. Реклама задає структуру, яка може трансформувати мову об'єктів у мову людей, і навпаки. Дж. Бігнел зазначає, що реклама виступає в ідеологічній площині трактування себе і світу, вона не спрямована на пряму купівлю товару. "Метою реклами є включення нас у її структуру значень, спонукання нас до участі в декодуванні її лінгвістичних і візуальних знаків і отримання задоволення від цієї діяльності декодування"[1].

Шлях декодування лежить в ідентифікації знаків у рекламі, визначенні соціальних міфів, пов'язаних за допомогою конотації з цими знаками, і переходу від міфічних значень до рекламованого продукту. Потім слід відшукати відповідності міфічного значення й розуміння нашого світу за межами реклами. Дж. Уїльямсон указує, що техніка реклами полягає у створенні кореляції між почуттями, відчуттями і матеріальними об'єктами, тобто недосяжне прив'язується до досяжного. Наприклад, почуття щастя або жіноча краса пов'язуються із парфумами. Реклама справді часто пов'язує певні соціальні значення (впевненість у собі, дружня прихильність іншого тощо) із кавою, жувальною гумкою, прокладками і тощо.

Рекламний текст відтворює свій варіант світу, який не повторює характеристик миру реального, а посилює їх. Значущість кожного рекламованого об'єкта в цьому символічному світі перебільшено зростає. Якщо йдеться про "чай", то саме чай виявляється здатним розв'язати проблеми соціального, а не фізіологічного виміру. Реклама оповідає про об'єкти бажання, тому вона і володіє для нас певною привабливістю. Світ бажань – це і є світ реклами.

Реклама репрезентує стиль життя, цінності культури, конструює сприйняття, визначає стратегії соціально-культурного проєктування повсякденних практик людини та формує нову структуру її свідомості й бачення світу.

---

[1] *Bignel J.* Media semiotics. An introduction. Manchester etc., 1997.

Роман Сапенько, сучасний польський культуролог, звертаючись до аналізу феноменів телебачення та реклами в роботі "Мистецтво реклами в сучасній культурі" (2005), підкреслює, що кожний телевізійний текст певною мірою має бути багатозначним, тому що гетерогенною є аудиторія, яка потребує таких значень. "Різноманітність способів ідентифікації з різними цінностями, героями, сюжетами тощо дозволяють різним групам отримати переговорне визначення відповідних аспектів, щоб вписатись у панівну ідеологію… Ця полісеміотичність не є чимось автономним, незалежним, тому що вона детермінована саме панівною ідеологією, яка постійно діє так, щоб все-таки обмежити протистояння і протилежні значення"[1]. Телевізійна реклама є зразковим текстом, призначеним для виробництва, вона ніколи не є повністю завершеним текстом, проте завжди доходить до адресата в потоці великої кількості телевізійних текстів. Реклама впливає на формування сучасної телевізійної культури і популярного мистецтва, вона інтегрально пов'язана з новітніми явищами сучасної культури постіндустріального буття: телебаченням, масовою комунікацією, популярною культурою, розвагами та постідеологією.

Запитання до самоконтролю:

1. Чому телебачення є візуальною домінантою сучасного медіаринку?
2. Які три етапи процесу візуалізації виділяє М. Маклюен?
3. Яким чином взаємопов'язані швидкість подавання матеріалу та розуміння повідомлення у кліпі?
4. Чому реклама є дієвим засобом комунікації?
5. Якими є способи інтерпретації об'єктів візуальної комунікації?

[1] *Сапенько Р.* Искусство рекламы в современной культуре. К., 2005. С. 142.

Список рекомендованої літератури:

1. *Барт Р.* Риторика образа / Р. Барт // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1989.

2. *Липовецки Ж.* Клиповая культура / Жиль Липовецкий // Империя эфемерного. Мода и ее судьба в современном обществе ; пер. с фр. Ю. Розенберг ; под науч. и лит. ред. А. Маркова. – М. : Новое литературное обозрение, 2012. – С. 241–246.

3. *Маклюэн М.* Понимание Медиа: Внешние расширения человека. – М. ; Жуковский : "Каноно-пресс-Ц", "Кучково поле", 2003.

4. *Саффхил Л.* Подростки – зрители мыльных опер / Л. Саффхил // Массовая культура: современные западные исследования. – М., 2005. – С. 61–75.

5. *Сапенько Р.* Искусство рекламы в современной культуре / Р. Сапенько. – К., 2005.

6. *Тормахова А. М.* Філософсько-культурологічне осмислення телебачення як візуальної практики XX–XXI ст. / А. Тормахова // Антропологічні виміри філософських досліджень. – Д. : Вид-во ДНУЗТ, 2016. – Вип. 10. – С. 33–42.

7. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семіологію / У. Эко. – СПб., 1998.

8. *Bignel J.* Media semiotics. An introduction / J. Bignel. – Manchester etc., 1997.

9. *Kroker A.* Panic Encyclopedia: The Definite Quide to Postmodern Scene / A. Kroker, M. Kroker, D. Cook. – L. : Macmillan, 1989.

10. *Postman N.* The Disappearance Of Childhood / Neil Postman. – New York : Vintage Books, A Division of Random Houses, inc., 1994.

5.2.5. Мода як візуальна практика та її комунікативний характер

Один із компонентів людської культури, який має тривалу історію свого існування, – це одяг. Проте набагато меншим є час функціонування моди. Саме слово "мода", що відповідає французькому "mode" і німецькому "Mode", походить із латинського "modus" – міра, правило, спосіб, образ. Саме у значеннях "спосіб" та "образ" воно і використовується століттями у французькій мові. Одяг – конкретна форма виробу. Костюм – система певним способом підібраних предметів одягу, обумовлена конкретною метою. Мода (фр. *Mode*; лат. *Modus*) – спосіб, правило,

панування в певний час тих чи інших зовнішніх форм у предметах побуту, переважно в одязі.

Дослідники моди відносять появу феномену моди до XII–XIII ст., коли носіння одягу стало підпорядкованим певним правилам, а її різноманіття було структуроване відповідно до соціальної стратифікації суспільства. У цей час костюм перестає бути регіональним і набуває загальноєвропейських рис, з'являється регулярна зміна форм костюма і зароджується механізм поширення модних новинок. За часів античності моди як такої не існувало, була відсутня автономія у виборі одягу, фасон був однаковим і різниця між представниками бідних і багатих верств суспільства полягала лише у виборі дорогої тканини останніми. Натомість у середньовіччі починає змінюватись колір, довжина, форма та силуети одягу. Уже традиційно якість і вартість тканини виступають показником належності до знаті. Спостереження за тенденціями моди є прерогативою меншості.

Вивчення моди з позиції візуальних досліджень передбачає розгляд її функціонування в контексті візуальної культури та її ролі у процесі формування ідентичності людини. Наприклад, із позиції прикладної культурології моду можна розглядати як спосіб презентації індивідуальності й технологію завоювання соціального визнання, особливого штибу ідентифікації; як уміння оперувати модними нормативами, знання певних кодів побудови свого іміджу. Звісно, серед філософсько-культурологічних концепцій можна виокремити як ті, у яких розглянемо моду в її зв'язку з одягом та костюмом, що виступають у вигляді візуальних репрезентацій певних історико-культурних тенденцій, а також деякі інші, де мода набуває іншого, більш вагомого значення, охоплюючи та відображаючи не тільки парадигми, а й будучи їх фундаментальним складником. Зазначимо, що хоча, з одного боку, до першої групи можна зарахувати хронологічно більш ранні праці, а поступово можна спостерігати ускладнення підходу до вивчення моди. Проте і найсучасніші мислителі звертаються до аналізу моди, надаючи нового осмислення здавалося б побутовим предметам одягу, таким, як корсет чи костюм денді, розкриваючи глибинні й сутнісні смисли їх появи чи відмови від них.

Сучасний норвезький філософ Ларс Свендсен у роботі "Філософія моди" (2004) підкреслює, що від часів Відродження мода почала підпорядковувати собі інші сфери культурного життя суспільства і багато в чому виступає як "друга натура". Власне, якщо не зупинятись на всіх подробицях розвитку історії моди, а віддати перевагу її філософсько-естетичному та культурологічному осмисленню у працях численних дослідників, тоді одними з перших, хто почав писав про моду, були філософи доби Просвітництва. Процес формування моди як механізму поширення нових способів саморепрезентації та візуальної презентації завершує своє становлення до XVII ст. Зокрема, ще Адам Сміт згадує моду, указуючи на її прояв у всіх сферах, що пов'язані зі смаком. Насамперед можна казати про моду стосовно одягу, меблів, а також видів мистецтва – музики, поезії та архітектури. І. Кант, згадуючи моду, зазначає, що вона змінює образ життя і сприймається як вираження загального смаку. Проте на тому етапі моді приділяються лише окремі згадки в естетичних працях різних авторів. У Новий час мода розширює свої функції – вона стає не тільки маркером соціальної належності, а й засобом вираження індивідуальності. Саме в цей час зростає роль візуальної складової моди: "тільки під покровом свого специфічного одягу людина стає певною особистістю. В епоху абсолютизму люди взагалі складаються тільки із сукні, і часто плаття і є людина"[1]. Герберт Спенсер пов'язував появу моди з емблемами та знаками, які вказують на статус людей, причому їх вживають більше людей, ніж мають на це право. На його думку, мода має зникнути після того, як суспільство стане однорідним, отже прагнення до новацій стає рухом до його раціоналізації.

У XX ст. з'являється велика кількість робіт, присвячених різним трактовкам моди. *Торстейн Веблен* у праці "Теорія дозвільного класу" (1899) звертається до аналізу одягу як демонстрації матеріального становища людини. Однією із функцій одягу виступає його здатність бути свідоцтвом платоспроможності. Крім

[1] *Фукс Э.* Иллюстрированная история нравов: Галантный век. М., 1994. С. 176.

того, одяг має демонструвати, що його господар не має потреби заробляти собі на життя шляхом фізичної відтворювальної праці. Саме вибагливі жіночі капелюшки, французький підбор, довгі спідниці та корсет створюють умови, коли праця стає неможливою. Історія моди виступає для Т. Веблена як історія дорогого, незручного одягу, який має постійно змінюватись відповідно до загальновизнаної моди. З одного боку, це знову ж стає демонстративним марнотратством. Якщо проаналізувати національні або народні костюми, то вони є більш художніми та більше личать, аніж цивілізований одяг непостійних стилів, вони є менш марнотратними, у них можна відстежити елементи, які будуть відрізнятися від тих, які витрачаються напоказ. Такі костюми мають належність до певної місцини, населення якої є однорідним, стійким та осілим. Навпаки, у великих містах, де є багате населення, постійно змінюються стилі. "Новий стиль входить у моду і протягом сезону продовжує користуватися популярністю… Мода сприймається як красива. Частково тому, що вносить різноманітність, відрізняючись від тої, що була перед нею, частково тому, що вона створює репутацію… Ця краса всього лише прийдешня та неістинна"[1].

Т. Веблен зазначає, що за часів економічного розвитку, коли жінка вважається власністю чоловіка, демонстративне виконання ролі дозвільного споживача є її обов'язковою функцією. Саме образ жінки створює добре ім'я чоловікові, який забезпечує її. Зовнішній облік жінки свідчить про відсутність спроможності до корисної діяльності. Одяг жінки, як і одяг слуг, демонструє відсутність потягу до фізичної зручності носити його. Так само, на думку Т. Веблена, позбавленим зручності є одяг священнослужителів. Убрання священика надмірно прикрашене, незручне, сковує рухи.

Розгорнене дослідження моди подав *Георг Зіммель* у праці "Філософія моди" (1904). Він наголошує на тому, що основою соціального життя є прагнення до наслідування, привабливість якого полягає насамперед у тому, що являє нам можливість цілеспрямованої та осмисленої діяльності там, де немає нічого

[1] *Веблен Т.* Теория праздного класса. М., 1984. С. 192.

особистого і творчого. Наслідування дає індивіду впевненість у тому, що він у своїх діях не самотній; це своєрідне заспокоєння, подібне до того, яке ми відчуваємо в теорії, коли підводимо окреме явище під загальне поняття. Воно звільняє індивіда від мук, пов'язаних із вибором. Таким чином, мода є постійним явищем в історії нашого роду. "Вона являє собою наслідування певному зразку і цим задовольняє потреби в соціальній опорі, приводить окрему людину на колію, якою прямують усі, дає загальне, що перетворює поведінку індивіда просто на приклад. Однак вона такою ж мірою задовольняє потребу в розходженні, тенденцію до диференціації, до зміни, до виокремлення із загальної маси"[1]. Диференціація за допомогою моди можлива завдяки зміні змістів, мода завжди має класовий характер, а мода вищого стану завжди відрізняється від моди нижчого, причому вищий стан від неї відразу ж відмовляється, щойно вона починає проникати в нижчу сферу.

Дві функції моди – поєднання і роз'єднування – є взаємозалежними. Отже, мода – результат соціальних чи формально психологічних потреб. Г. Зіммель згадує, що в далекі часи каприз або особлива потреба окремих осіб створювали моду: "середньовічне взуття з довгим, вузьким носком з'явилося внаслідок бажання знатного пана ввести форму взуття, що приховує наріст на його нозі, спідниці на обручах – за бажанням дами, що приховує свою вагітність тощо"[2]. Проте в умовах сьогодення мода пов'язується з об'єктивним характером трудової діяльності у сфері господарства. Не тільки де-небудь виникає предмет, який потім стає модою, але предмети спеціально створюються для того, щоб стати модою.

На думку Г. Зіммеля, і одяг, і естетичні судження, і весь стиль людини перебувають у постійній зміні під дією моди, але мода знаходить собі застосування лише у вищих станах. Щойно її починають переймати нижчі стани, вищі стани відразу ж відмовляються від цієї моди. Узагалі, у примітивних народів,

---

[1] *Зиммель Г.* Мода. *Избранное* : в 2 т. Т. 2: Созерцание жизни. М., 1996. С. 268.

[2] Там же. С. 270.

а також у нижчих станів багатоманітності моди майже відсутнє, вона більш стабільна. Звісно, неабияку роль у цьому відіграє економічний фактор. "Сутність моди полягає в тому, що її наслідує завжди лише частина групи, група ж загалом перебуває тільки на шляху до неї. Щойно моду повністю визнано, тобто коли те, що спочатку робили тільки деякі, тепер використовують всі без винятку, що й відбулося з деякими елементами одягу і форм спілкування, це більше не називають модою"[1].

Г. Зіммель також розглядає ставлення до моди чоловіків та жінок. У середньовіччі мода служила вентилем, який давав можливість жінкам задовольнити їхню потребу у визнанні та узвишші в тих випадках, коли в інших сферах їм у цьому було відмовлено. У ті періоди, коли жінкам ще не надавалась свобода пересування та розвитку, вони відшкодовували це екстравагантними і гіпертрофованими модами. Навпаки, в епохи, коли жінкам надавалася свобода для індивідуального розвитку, як це було в добу Відродження, немає ніяких відомостей про екстравагантну жіночу моду в Італії цього часу.

На думку Г. Зіммеля, почуття сорому в моді, оскільки вона пов'язана із масовою дією, також повністю відсутнє як почуття відповідальності в учасників масового злочину. "Коли індивідуальне виступає сильнішим від суспільного, необхідного модою, почуття сорому відразу ж відчувається: наприклад, багато жінок посоромилися б з'явитися у себе вдома перед одним чоловіком настільки декольтованими, якими вони бувають в суспільстві, де того вимагає мода, перед тридцятьма або сотнею"[2]. Отже, Георг Зіммель у своїй "Філософії моди" проводить розрізнення між модою та одягом і розуміє моду як важливий соціальний феномен, який виявляє себе у всіх сферах життя суспільства, тоді як одяг – це лише одна із цих сфер.

Зауважимо, що мода виступає засобом репрезентації і може бути прочитана як історія образів "мужності" та "жіночності". Якщо згадати практику моди, то межа XIX–XX ст. – вельми

[1] *Зиммель Г.* Мода. *Избранное*: в 2 т. Т. 2: Созерцание жизни. М., 1996. С. 274.
[2] Там же. С. 268.

показова з позиції зміни образу жінки, який знаходить нові форми раніше, ніж власне соціальна практика – розширення норм моди ніби передує зміні діяльності в тому, що стосується жінок. Жінки спочатку стали приміряти на себе типово чоловічі елементи костюма, і тільки потім включилися нарівні з чоловіками в усі сфери соціальної діяльності. Найбільш значними зі змін стали відмова від корсета на початку XX ст. і включення в жіночий гардероб брюк у другій половині того самого століття. Валері Стіл у роботі "Корсет" підкреслює, що з утратою корсета жіночий образ значно "помолодшав". Корсет – це корсет м'язів, і кінець XX – початок XXI ст. пропонує безліч модних напрямів тілесних практик: від фітнесу та спорту до йоги і танцю живота.

Зокрема, із початку XX ст. жінки почали приміряти чоловічі брюки, однак у суспільній свідомості це ще довгий час уважалося непристойним і епатажним. Н. Барбер уважає, що жіноча мода змінюється залежно від того, наскільки жінка незалежна від чоловіка у фінансовому плані[1], цю залежність справді можна відстежити на підставі економічної складової й побачити, як зміни в моді відображають або провокують зміни системи культурних норм.

Якщо повернутися до теоретичного обґрунтування моди, то наступним великим дослідженням стала робота Ролана Барта "Система моди" (1967). Мода, їжа, побутові речі, сенсаційна хроніка пригод – усе це системи ейфорійні, або, як часто виражається Р. Барт, евфемічні, тобто такі, що доставляють своїм користувачам приємні переживання нерідко шляхом замовчування неприємних сторін реальності. Головний фактор, завдяки якому досягається ейфоричність – сам код, на якому будується система: завдяки йому людина відчуває у світі заспокійливу впорядкованість, і навіть відразливі або тривожні факти "заклинає", коли їх чітко іменують, роблять "інтелігібельними". Наприклад, на газетних фотографіях нерідко зображуються драматичні, навіть трагічні події, але додаткові смисли, які диктуються газетним кодом, урівноважують пряме враження від факту

[1] *Barber N.* Women's dress fashion as a function of reproductive strategy. *Sex Roles*. 1999. № 40 (5/6). P. 459–471.

задоволенням внаслідок розуміння: знято зруйноване землетрусом місто Агадір. Але за деякими майстерно підкресленими побутовими деталями видно, що це місто арабське, одна лише етнографічна впізнаваність таких деталей пом'якшує жах, вселяє почуття осмислення світу, яку не зруйнує ніяка стихія: "людина любить знаки і любить, щоб вони були зрозумілими"[1]. Мода, на думку мислителя, виступає як видовище, за допомогою якого люди прагнуть продемонструвати здатність надавати значення чомусь несуттєвому.

Система Моди розглядається Р. Бартом як опозиція трьох видів сполучення, "трьох одежин", що є сусідами на сторінках модного журналу: 1) одягу-образу (фотографії або малюнка, що володіють лише обмеженою знаковістю); 2) одягу-опису (тексту, що коментує та експлікує образ); 3) реального одягу (точніше, технологічних операцій, що викладаються у "вказівках для пошиття", тобто в практично-транзитивному тексті Моди). Складним знаковим пристроєм володіє друга система, перша і третя системи вичерпуються своїм денотативним повідомленням – передаванням візуального образу або інструкцією для практичних дій, тоді як система одягу-опису насичена конотаціями; вона міститься "між речами і словами"[2], пов'язує Моду із зовнішнім світом, але водночас і тенденційно деформує цей світ.

Жан Бодріяр у праці "Символічний обмін та смерть" (1976) звертається до аналізу моди. Базовим для нього є поняття "симулякр". Його він уявляє в цій праці як історичну схему "трьох порядків" симулякрів, що змінюють один одного в новоєвропейській цивілізації від Відродження до сьогодні: "підробка – виробництво – симуляція". "Симулякр першого порядку діє на основі природного закону цінності, симулякр другого порядку – на основі закону ринкової вартості, симулякр третього порядку – на основі структурного закону цінності"[3]. На думку Ж. Бодріяра, мода, як і підробка, народжуються за доби Відродження. Зокре-

[1] *Барт Р.* Система Моды. Статьи по семиотике культуры. М., 2003. С. 390.
[2] Там же. С. 62.
[3] *Бодрийяр Ж.* Символический Обмен и Смерть. М., 2000. С. 111.

ма, він указує, що в кастовому або чиновному суспільстві не буває моди, оскільки людина цілком закріплена за своїм місцем і переходи між класами відсутні. Знаки захищені забороною, що забезпечує їм повну ясність: кожен знак недвозначно відсилає до певного соціального статусу. Філософ указує, що підробка межує у Відродженні разом із натуральністю, вона присутня на всіх рівнях: від фальшивого жилета, що має лише передню частину, до зайвих інтер'єрів.

Мода має надзвичайно привілейоване становище, тому що світ у ній повністю дозволяється, у ній присутнє феєричне запаморочення від утрати всякої референції, а сама вона являє собою завершальну форму політичної економії – той цикл, де скасовується лінійний характер товару. Усі знаки охоплені модою, як легкі (мода, що регулює одяг, тіло, побутові речі), так і "важкі" (політика, мораль, економіка, наука, культура, сексуальність). "Мода може розумітися як найбільш поверхневий і найбільш глибинний із соціальних механізмів – через неї код владно повідомляє всім іншим областям свою інвестицію"[1].

Мода виступає як механізм, що надзвичайно радикально ліквідує цінності. На його думку, сьогодні все на світі перебуває під впливом моди – її здатністю переводити будь-які форми у стан безпочаткової повторюваності. Мода завжди користується стилем "ретро", але завжди ціною скасування минулого як такого: форми вмирають і воскресають у вигляді привидів. Це і є її специфічна актуальність – не-референтне відсилання до справжнього моменту, а тотальна і моментальна Реутилізація минулого. "Мода – це парадоксальним чином несвоєчасне. У ній завжди передбачається завмирання форм, які ніби абстрагуються і стають позачасовими ефективними знаками, а вже ті, унаслідок якоїсь викривленості часу, можуть знову з'явитися в теперішньому часі, заражаючи його своєю несвоєчасністю, чарами примарного повернення (*revenir*), що протистоїть структурному становленню (*devenir*). Естетика відновлення: мода отримує свою легковажність від смерті, а сучасність – від уже баченого.

[1] *Бодрийяр Ж.* Мода, или Феерия кода. *Символический Обмен и Смерть*. М., 2000. С. 170.

У ній є і відчай від того, що ніщо не вічне, і, навпаки, насолода від знання, що за порогом смерті все зберігає шанс на повторне життя, тому що весь світ реальності встигає поглинути мода; вона придавлює живе значення всією вагою мертвої праці знаків – і притому із чудовою забудькуватістю, у фантастично невпізнанному їх вигляді"[1].

Для Ж. Бодріяра мода виступає як емблема коду, якою є сучасна епоха. Він прагне відкинути дві хибні позиції, згідно з якими мода розтягується до крайніх антропологічних меж, або навпаки, пов'язується лише з одягом. Мислитель зазначає, що прагнення знайти спільне зі шлюбними нарядами тварин не правильне, адже мода не має нічого спільного з ритуальним порядком, оскільки в ньому немає ні еквівалентності або чергування старого і нового, ні систем розпізнавальних опозицій, ні серійно-комбінаторної дифракції моделей. Мода утворює осередок сучасної культури, вона охоплює науку й революцію, секс і масмедіа, мистецтво та політику. "Проте навіть у тих аспектах моди, які здаються найбільш близькими до ритуалу, – мода як видовище, свято, марнотратство, ще ясніше виступає різниця між ними, адже уподібнювати моду церемоніалам ми можемо тільки в естетичній перспективі (аналогічно тому, як уподібнювати відповідні процеси нашого часу первісним структурам ми можемо тільки через поняття свята), яка сама належить сучасній епосі (з її грою розпізнавальних опозицій "користь/марність" тощо) і яку ми проєктуємо на архаїчні структури, щоб підтягнути їх до наших аналогій"[2]. Видовищність моди – це гра змін заради змін, що має естетичний характер. Мода, як і мова, прагне до соціальності, насамперед театральної, та сама собою милується, вона постає своєрідним дзеркалом, де відбивається наше бажання власного образу. На противагу мові вона без кінця розігрує комунікацію, проте нічого не повідомляє про знаки. Мода дає естетичне задоволення, яке не має нічого спільного із прекрасним чи потворним, вона є святом, безцільним подвоєнням

[1] Бодрийяр Ж. Мода, или Феерия кода. *Символический Обмен и Смерть*. М., 2000. С. 171–172.
[2] Там же. С. 175.

комунікації. Насолода від моди – це насолода світом примарних форм, що відійшли в минуле, проте час від часу відроджуються у вигляді знаків. Однозначно можна сказати, що вона викликає естетичну насолоду, яка споріднює її зі святом, одночасно виступаючи подвоєнням комунікації.

Мода, як і ринок, на думку Ж. Бодріяра, виступає у вигляді універсальної форми, це єдина знакова система, що не має всезагального еквівалента, на його роль можуть претендувати хіба що моделі. Мода виступає у ролі своєрідної колективної пристрасті до знаків, певної циклічності, адже навіть модні колекції – це цикл, що поєднує індивідів. Власне, мода для мислителя уявляється як протилежність економіці, адже в ній немає функціональності останньої. Порівняно з економікою, що цілеспрямована, мода є святом, її особливістю, потягом до штучності. "Модний знак абсурдний, формально не корисний, він утворює досконалу систему… він довільний і водночас послідовний, обов'язково співвіднесений з іншими знаками – звідси походить його заразлива сила, а також і колективна насолода, яка ним надається"[1]. Власне, сфера високої моди виступає як виклик системі економічної доцільності, коли максимум людей вищої кваліфікації із гордовитою повільністю виготовляють мінімум моделей складного крою, які, можливо, ніколи не будуть повторені, кутюр'є виступають як останні авантюристи сучасного світу.

Жан Бодріяр виокремлює три етапи розвитку моди, які можна співвіднести з етапами формування економіки.

Для першого етапу характерні мінімальні варіації в одязі маргінальних категорій населення, тоді як уся система залишається однорідною і традиційною. В економіці цього періоду в обмін ідуть тільки надлишки виробництва. Мода є чимось позакультурним, позагруповим, чужим (для селянина – це міське).

На другому етапі мода вбирає в себе всі культурні знаки і починає керувати знаковим обміном. У політичній економіці можна спостерігати процес знищення колишніх систем виробництва та обміну, на зміну яким приходить єдиний універсальний вимір

[1] *Бодрийяр Ж.* Мода, или Феерия кода. *Символический Обмен и Смерть*. М., 2000. С. 181.

ринку. Референтною групою моди є панівний клас, що керує цінностями моди.

Мода поширюється всюди і стає просто способом життя (*le mode de vie*), проникаючи в різні сфери. Усі зазнають впливу моди й самі відтворюють її дію. Вона підпорядковує собі власне заперечення (не-модність), стає власним визначником, що в певному сенсі означає її кінець.

На думку Ж. Бодріяра, мода не залишає місця для революції, її альтернативою є деконструкція форми модного знака і самого принципу сигніфікації, так само, як альтернативою політичної економії може бути тільки деконструкція форми/товару і самого принципу виробництва.

Філософ *Жиль Липовецький* у своїй праці "Імперія ефемерного" (1987) багато в чому розділяє позицію Г. Зіммеля. "Мода – це форма соціальних змін, яка не залежить від певного об'єкта. Вона передусім являє собою соціальний механізм, який характеризується короткою темпоральністю та більшим чи меншим ступенем мінливості та впливає на вельми різноманітні сфери життя груп осіб"[1]. Ж. Липовецький трактує поняття моди, ставлячи на центральне місце елемент загального соціального механізму, а не одягу як такого, хоча зв'язок між ними він не заперечує. Насправді мода поширилась на меблі, предмети інтер'єру, прикраси, особливості мовлення, смаки, предмети мистецтва і творців. Осмислення моди, на думку Ж. Липовецького, має відмовитись від прагнення розглядати її як історичну константу, що заснована на антропологічних передумовах. Вона є одиничним феноменом. Це соціально-історична форма існування, яка обмежена одним типом суспільства.

Перший етап – етап формування моди (середина XV – середина XIX ст.), коли мода вже виявляє свої соціальні та естетичні риси, проте демонструє себе невеликій групі осіб, це ремісничий, або аристократичний період. У первісний період мода виникнути не могла, адже вона передбачає естетичний компонент,

[1] *Липовецкий Ж.* Империя эфемерного. Мода и ее судьба в современном обществе. М., 2012. С. 23.

який також пов'язаний із піднесенням сучасного, а не минулого, що має колективний характер. Ж. Липовецький зазначає: "Системи моди виникає тільки тоді, коли смак до новинок стає незмінним принципом життя, коли він не ототожнюється вже із цікавістю до екзогенних речей, але функціонує у вигляді самостійної культурної потреби, що достатньо незалежна від випадкових відносин із зовнішнім світом"[1]. Від середини XIV ст. можна помітити формування одягу, який відтепер має чітку гендерну орієнтацію, відколи він поділяється на чоловій та жіночий. З 1340–1350 рр. розпочнеться епоха неймовірного, декоративного, вибагливого костюму. Мода стає однією з основних внутрішніх структур світського світу.

Хоча мода змінювалась безупинно, проте змінювалось не все, здебільшого це стосувалось прикрас та аксесуарів, загальна будова й формальне рішення могло бути стабільним. "Вертюгаден, каркас сукні у формі дзвону, що дозволяв трохи піднімати сукню, з'явився в Іспанії близько 1470 р. і був зданий в утиль лише в XVII ст.; ринграв був у обігу майже чверть століття, а жюстакор – близько сімдесяти років; перука була в моді майже сто років; франсез зберігав свій крій протягом багатьох десятиліть із середини XVIII ст."[2]. Ж. Липовецький підкреслює, що із середини XIV до XIX ст. включно чоловіча мода набагато більше відображала гру фантазії й передбачала швидкі зміни порівняно із жіночою. На думку Ж. Липовецький, зміни в моді є фактом соціального життя, вона демонструвала переривчастість історичного розвитку. Розрив із попередньою формою практичної соціалізації – це прагнення виступати новаторами та порвати із традиціями предків. Сама система моди може існувати лише в поєднанні двох логік: логіки ефемерного та логіки естетичної уяви. Мода виступала не лише своєрідною сценою, вона стала механізмом самолюбства, пов'язаного з насолодою від того, щоб демонструвати себе.

[1] *Липовецкий Ж.* Империя эфемерного. Мода и ее судьба в современном обществе. М., 2012. С. 27.
[2] Там же. С. 30.

"Мода стала першим значущим механізмом, здатним регулярно формувати особистість як діяльнісного учасника соціальних відносин"[1]. Власне, саме моді варто завдячувати в постановці питання нерівності в одязі, яке почало руйнувати традиційні манери поведінки та цінності.

Другий етап моди Ж. Липовецький датує від середини XIX ст., коли, власне, і виникає її сучасне розуміння. Відтепер вона постає як двополярна система: створення предметів розкошів на замовлення та масове виробництво серійного і дешевого одягу. Лише на початку XX ст. висока мода почала здобувати ритм створення та презентації нових колекцій, модні дефіле почали проходити в 1908–1910 рр. і відразу стали видовищними спектаклями, які відкривались у всіх салонах моди після опівдня. Із виникненням високої моди в неї з'явився психологізм, моделі підкреслювали певні почуття, риси особистості та характеру. З 1950-х років XX ст. починається ще один етап існування моди, пов'язаний насамперед із тим, що поняття *мода* та *розкіш* остаточно розходяться. Не дарма саме в цей час виникає прет-апорте (одяг, готовий для носіння). "Мода перестала бути периферійною сферою соціального життя, вона стала всезагальною формою, яка визначає стан соціальних відносин. Ми всі без винятку з головою занурені в моду і йдемо все глибше та глибше; постійно щось відбувається, іде неперервний процес поєднання трьох явищ, які і визначають моду як таку: ефемерного, спокуси та маргінальної диференціації. Мода вже змінила своє звичне місце: більше вона не ототожнюється з розкішшю зовнішнього вигляду та тими надлишками, але збігається зі складним процесом, що змінює сам вигляд нашого суспільства"[2].

Ларс Свендсен у праці "Філософія моди" (2004) зазначає, що сутністю моди є її плинність, у ній закладено пошук оригінальності, вона існує доти, доки буде у змозі рухатися далі. Її сутністю також є циклічність, вона ніколи не існує, але пе-

[1] *Липовецкий Ж.* Империя эфемерного. Мода и ее судьба в современном обществе. М., 2012. С. 38.
[2] Там же. С. 178.

ребуває у процесі виникнення. Л. Свендсен указує, що можна провести розрізнення між трьома основними категоріями в моді: розкішна мода, індустріальна (масовий продукт, що включає як дизайнерський одяг, так і дешеві лінії) і мода вулична (створюється у різноманітних субкультурах). Раніше, як згадує мислитель, було небагато модельєрів, тому можна було казати про існування певної модної норми. В останні десятиріччя консенсус між модельєрами зник і тепер покупець обирає одну з норм. "Завдання покупця полягає не в тому, щоб мати одяг, який завжди "у моді", а радше вирішити, якій моді слідувати. Не можна сказати, що існує ситуація, за якої "усе дозволено". Найшвидше, спостерігається плюралізм норм, що існують поруч"[1].

Л. Свендсен зазначає, що одяг із позиції семантики є нестабільним, його значення залежить від контексту. Також він утрачає своє значення у міру поширення. Якщо одяг певної субкультури має певний смисловий потенціал, то зі зміною контексту він утрачає своє значення. Весь рух моди можна визначити як постійну боротьбу за можливість надати сенс, який поступово буде втрачений. "Нова мода засновується на попередніх, які можуть повторюватися та комбінуватися безкінечно. Мода – як і мистецтво – стала більшою мірою співвідноситись із собою. Вона може створюватися на основі попередніх мод, які люди розвивають або над якими іронізують"[2]. Сучасна мода, на відміну від середньовічної, не намагається передати інформацію, вона і є ця інформація. У закритих субкультурах вона може мати певний визначений сенс, проте на масову моду це не поширюється. Тіло, на думку культуролога, поступово стає привілейованим об'єктом моди, воно здатне змінюватись залежно від нових норм. "Природа" ніколи не визначала ідеали тіла, незважаючи на те, що в усі часи існувала тенденція розглядати наявні ідеали як "природні". Не можна назвати універсальний ідеал краси, проте можна зауважити про панівне значення симетрії.

---

[1] *Свендсен Л.* Философия моды. М., 2007. С. 85–86.
[2] Там же. С. 105.

Окрім згаданих концепцій, існує також кілька теорій, у яких більше пов'язується мода й одяг. Енн Голландер визначає термін "мода" як цілий спектр стилів моди, які привертають увагу, що актуальні в певний проміжок часу. Сюди вона включає *Haute couture* (високу моду), усі форми антимоди і не-моди, одяг і належність людей, які кажуть, що не цікавляться модою.

На думку А. Демшиної, важливими ознаками моди є: демонстративність (мода не існує без глядача), соціокультурна обумовленість (модний костюм служить і способом авторепрезентації, і засобом ідентифікації своїх і чужих), мінливість, сучасність (мода актуальна тільки "тут і зараз"), змагальність – бажання бути наймоднішим, наслідування – через копіювання модних образів, удавання (бажання не "бути, а здаватися"), добровільність, наявність ігрових майданчиків. Мода може бути досліджена як система візуальних кодів, які, з одного боку, рухливі й мінливі, з іншого – засновані на антропологічних і соціальних структурах, що робить їх загальними та доступними для вивчення. Вивчення візуальних практик моди дозволяє побачити значущість цього феномену для сучасної культури, переосмислити значення моди в межах того візуального повороту, який визначає сучасність.

Запитання для самоконтролю:

1. Чому мода є засобом конструювання стандартів і норм?
2. Яким чином можна диференціювати поняття "одяг", "мода" та "костюм"?
3. Якими є історичні етапи формування моди?
4. Чому мода є знаковою системою?
5. Як співвідносяться мода і тілесність?

Список рекомендованої літератури:

1. *Барт Р.* Система Моды. Статьи по семиотике культуры / Р. Барт ; пер. с фр., вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2003. – 512 с.

2. *Бодрийяр Ж.* Мода, или Феерия кода / Ж. Бодрийяр // Символический Обмен и Смерть. – М. : "Добросвет", 2000. – 387 с. – С. 167–190.

3. *Вайнштейн О. Б.* Денди: мода, литература, стиль жизни / О. Б. Вайнштейн. – М. : Новое литературное обозрение, 2006.

4. *Веблен Т.* Теория праздного класса / Т. Веблен. – М. : Прогресс, 1984.

5. *Зиммель Г.* Мода / Георг Зиммель // Избранное: в 2 т. Т. 2: Созерцание жизни. – М. : "Юристь", 1996. – С. 266–291.

6. *Липовецкий Ж.* Империя эфемерного. Мода и ее судьба в современном обществе / Жиль Липовецкий ; пер. с фр. Ю. Розенберг. – М. : Новое литературное обозрение, 2012. – 336 с.

7. *Свендсен Л.* Философия моды / Л. Свендсен – М. : Прогресс-Традиция, 2007.

8. *Стил В.* Корсет / В. Стил. – М. : НЛО, 2010.

9. *Фукс Э.* Иллюстрированная история нравов: Галантный век : пер. с нем. / Э. Фукс. – М. : Республика, 1994. – 479 с.

10. *Barber N.* Women's dress fashion as a function of reproductive strategy / N. Barber // Sex Roles. – 1999. – № 40 (5/6). – P. 459–471.

5.2.6. Креолізовані тексти та їх різновиди: плакат, комікс, інтернет-практики

Серед сучасних візуальних практик чимале значення надається креолізованим текстам. Креолізовані тексти – це тексти, фактура яких складається із двох різнорідних частин: вербальної (мовної/мовленнєвої) і невербальної (візуальної). Письмова комунікація розпочалася ще з наскального живопису, зі спілкування за допомогою образотворчого ряду. Надалі відбувається процес розділення візуальної й вербальної комунікації шляхом створення образотворчого мистецтва та різних лінгвістичних систем. Проте взаємодія вербального та образотворчого начал продовжується у різноманітних формах. Наприклад, значна кількість літератури дидактичного характеру, призначена для дітей, неписемних (Біблія бідних – "Biblia pauperum") мала надзвичайно високу кількість ілюстративного матеріалу. У XX ст. представлено багато форм креолізованих текстів, таких як плакати, афіші, комікси, реклама.

Чимале значення у досягненні комунікації шляхом креолізованого тексту належить зображенню, кольорам, шрифту, підкре-

сленню (закресленню) вербального тексту тощо. Розглянемо деякі типи креолізованих текстів.

Плакат як візуальна практика. Плакат (походить від лат. "placatum" – повідомлення, свідоцтво) є однією із сучасних візуальних практик, під час аналізу історичних віх становлення та розвитку якого стає очевидним, що його історія існування не є дуже тривалою. Український дослідник В. Я. Шевченко у праці "Композиція плаката" зазначає, що плакат акумулював досягнення станкової та книжкової графіки, фотографії, є невід'ємною частиною візуальної культури та ефективним засобом масової інформації. У ХХ ст. за ефективністю впливу на глядача плакат поступався місцем хіба що телебаченню та періодичним виданням. Особливістю плаката як візуальної практики є надзвичайно важлива роль комунікативного начала. В окремі періоди плакат ставав одним із найдієвіших засобів ідеологічного впливу.

Л. Якименко зазначає, що психологічний вплив зображальними засобами здійснюється "шляхом використання художньо оформлених плакатів, транспарантів, стінних газет, фотостендів, карикатур, карт, схем, спеціально організованих виставок, наліпок, нашивок, сувенірів із відповідною символікою тощо. Найчастіше аналітики та психологи радять вдаватися саме до плакатів, адже порівняно з іншими формами психологічного впливу вони несуть потужний емоційний заряд, зумовлений ефектом багаторазового повторення / показу, сприйняттям зоровими рецепторами, причому задіяні й свідомість, і підсвідомість"[1].

Передісторія плаката включає в себе рекламні оголошення, афіші, літографію та ксилографію. Розглянемо основні етапи формування плаката. Передумови для його появи сягають

[1] *Якименко Л. М.* Радянський плакат періоду "холодної війни" (друга половина 1940-х – 1960-х років) як засіб візуальної пропаганди. *Всесвітня історія та актуальні проблеми міжнародних відносин: статті та матеріали ІІІ Міжнар. наук.-практ. конф., присвяченої пам'яті професора Г. Л. Бондаревського* (3–4 квіт. 2012 р., м. Луганськ). Луганськ, 2012. С. 134.

давнини та можуть бути пов'язані з письмовими повідомленнями, які розміщались на різних поверхнях – від дерев'яних дощок до стін будівель. Письмові повідомлення виконували ознайомлювальну, рекламну функцію. Доволі впливовим за доби середньовіччя було використання із рекламною метою живописних, об'ємних, кованих із міді та заліза вивісок, які візуалізували призначення лавки чи магазина, хоча їх вироблення і було затратним.

Попередником плакатів були гравюри на дереві – ксилографія (від грец. *ксилос* – дерево), вона використовувалась у перших друкованих книгах. "Тиражовані сотнями примірників народні картинки вперше з'явилися на Далекому Сході (у Китаї, Кореї, Японії) у XIII ст., в Європі – на початку XV ст. Найдавніша європейська народна гравюра із зображенням св. Христофора датована 1423 р."[1]. Мистецтво ксилографії використовувалось у релігійних книгах, пригодницьких романах, для виготовлення гральних карт, календарів та з рекламною метою. На території України та Росії народні гравюри називали "лубочними" (від слова "луб", що означає перший шар деревини, який використовувався для письма). Вітчизняні лубочні картинки були надруковані у друкарні Києво-Печерської лаври між 1619-м і 1624-м роками, за основу брались німецькі та голландські видання. Лубок був поширеним спочатку здебільшого серед міщан і недоступним для кріпосного люду, лише у XIX ст. він став народним.

Набагато більш простим стало розповсюдження інформації після винаходу Іоганном Гутенбергом друкарського верстата в 1440 р. Із початком книгодрукування почали виникати афіші (слово "афіша" походить від фр. *affiche* – плакат). В. Шевченко зазначає: "дотепер слово афіша застосовується в українській і російській мовах як синонім театрального або виставкового плаката, зокрема, друкарського шрифтового"[2]. У книзі "Історія

[1] *Шевченко В. Я.* Композиція плаката : навч. посіб. Х., 2004. С. 9.
[2] Там само. С. 8.

плаката" французького мистецтвознавця Ф. Шувера згадується афіша розміром 136/176 см, що була виконана англійським друкарем У. Кенстоном у 1477 р.

Наступним етапом розвитку передісторії плаката стало винайдення літографії в 1798 р. уродженцем Праги Алоїсом Зенефельдером. За 50 років літографія змогла витіснити трудомістку ксилографію. В. Шевченко зазначає: "Літографський метод, простий та економічний, дає змогу більше уваги приділяти малюнку, що, у свою чергу, стало вирішальним у розвитку плакатного мистецтва. Середина XIX ст. характеризується удосконаленням техніки літографії, спостерігається підвищення продуктивності друку та поступовий перехід від ксилографського методу до літографського, насамперед у Великій Британії (зокрема, на підприємствах Стаффорда)"[1].

У 1866 р. французький графік і декоратор сцени Жуль Шере вперше створив засобами літографії великоформатний плакат, що поєднав у собі зображувальні принципи станкової графіки із тиражною шрифтовою афішою. Він використовував різні відтінки кольору із трьох-чотирьох друкарських форм, до 1900 р. він створив близько 1000 плакатів, у яких відчутний вплив французького живопису XVIII ст. В. Шевченко зазначає, що в результаті літографія, яка спочатку була одним із жанрів художньої графіки і залишилася такою до сьогодні, стає основним засобом відтворення малюнків, репродукцій та ілюстрацій у газетах, журналах, книгах, художніх альбомах і плакатах.

Доволі бурхливим є розвиток та поширення плаката наприкінці XIX ст. у країнах Європи та США. Наприклад, у Франції, як зазначає В. Шевченко, французький плакат постає здебільшого як засіб реклами й носій інформації, його надзвичайна поширеність зумовлена також високим рівнем їх виконання. Адже творцями плакатів виступають такі відомі художники, як Гранвіль, Г. Доре, Мюш (А. Муха), Е. Грассе, П. Боннар, А. Тулуз-Лотрек. На межі XIX–XX ст. плакат починає виконувати функцію естетичного оформлення вулиць та інтер'єрів як вид масового мис-

[1] *Шевченко В. Я.* Композиція плаката : навч. посіб. Х., 2004. С. 16.

тецтва. "Плакати продаються безпосередньо в галереях, коментуються критиками у спеціалізованих виданнях, користуються великою популярністю серед населення"[1].

Зокрема, на території Російської імперії плакат доволі довго залишався на рівні збільшених лубочних картинок, проте у 1912 р. на виставці "Мистецтво в книзі та плакаті", яка відкрилася в Петербурзі, на суд публіки було винесено найкращі твори плакатного жанру 49-ти авторів, серед яких були представлені роботи таких художників та графіків, як М. Врубель, В. Сєров, А. Васнєцов, Є. Лансере, І. Білібін, Й. Бродський, С. Чехопін, М. Добужинський.

Починають зароджуватись також такі види плаката, як культурний, комерційний і соціальний. В. Шевченко визначає їх таким чином: "Поняття культурного плаката охоплює три його напрями за призначенням: виставковий (реклама художніх виставок, виставок досягнень промислового та аграрного виробництва), видовищний (театральний і цирковий плакати) та книготорговий"[2]. Зокрема, найбільшого розквіту сягає саме комерційний плакат, який рекламував промислові товари, кондитерські вироби, цигарки, напої тощо. Як і в сучасній рекламі, основною функцією був вплив на глядача за допомогою візуальних образів. Так він міг відповідати запитам суспільства, бути чітко зорієнтованим на споживацькі смаки.

У XIX ст. у періодичних виданнях починає доволі активно розвиватись мистецтво карикатури. Згодом подібні образи почали виникати і в плакатах політичних та ідеологічних (XX ст.) Кожна світова держава володіла власними атрибутами, доволі виразними для суб'єктів. Образ Франції втілювався в особі Маріанни у фрігійському ковпаку. Німеччину зазвичай зображували у вигляді великої, озброєної до зубів фігури в касці із шишаком. Англію зазвичай представляв Джон Буль – кремезний сер у костюмі для верхової їзди, або високий сухорлявий джентльмен у картатому пальті. Росія була на вигляд, як дів-

[1] *Шевченко В. Я.* Композиція плаката : навч. посіб. Х., 2004. С. 17.
[2] Там само. С. 19.

чина в кокошнику і з довгою косою або як величезний тваринноподібний чоловік. Серед представників тваринного світу символом Франції служив півень, Німеччини – чорний орел, Британії – лев або хитра лисиця, Росії – ведмідь. Часом для того, щоб зобразити якусь державу, можна було намалювати лише навіть елемент одягу.

Соціальний плакат мав менш активний розвиток і активізувався лише в період Першої світової війни. Таким чином він починає набувати значення політичної агітації, як це було у країнах Європи та США: заклики до мобілізації, збір коштів, допомога пораненим. В. Шевченко зазначає, що внаслідок спільних завдань, які поставали перед урядами різних країн світу, єдиним було і композиційне рішення, тому можна спостерігати ідентичність ідей, сюжетів та мистецького оформлення. Відрізнялись лише тексти вербальні – лозунги, які подавались німецькою, англійською, французькою мовами. Поширення набувають патріотичні плакати, рівень виконання яких був уже не однаковим: "від примітивних, позбавлених художнього смаку "кічевих" рішень до вишуканих композицій"[1]. Риси кічу здебільшого були присутні в комерційних рекламних плакатах, а також пізніше в кіноплакатах.

З появою авангардних течій у живописі поступово більш разючою постає прірва між образотворчим мистецтвом та плакатом. Французький плакатист Кассандр описує завдання, які постають перед плакатистами, із такої позиції: "Мета живопису полягає у ньому самому, а плакат є засобом комунікації між комерсантом та споживачем; це не що інше, як телеграф. Плакатист виконує роль телеграфіста, він не видає інформацію, а тільки передає її далі. Його завдання – передавати інформацію в ясній, чіткій та виразній формі"[2]. Зокрема, представники нового стилю плакату – Кассандр (А. Мурон), Ж. Карлю, П. Колен стають здебільшого професійними рекламістами та мало користуються досягненнями живопису.

---

[1] *Шевченко В. Я.* Композиція плаката : навч. посіб. Х., 2004. С. 21–22.
[2] Там само. С. 22.

З 20-х років XX ст. поступово комерційний плакат, що набагато яскравіше був представлений у попередні часи, починає межувати з агітаційним та пропагандистським. Особливого розвитку набуває радянський плакат. Разом із радіо й газетами плакати були засобами агітації та пропаганди, впливали на свідомість і настрій людей з метою спонукання їх до політичної або іншої діяльності. Характер радянських плакатів змінювався в міру історичного розвитку СРСР: так вони поєднували візуальні повідомлення, які залучали до загальнолюдських цінностей, пробуджували патріотизм, заклики до здорового способу життя. Політичний плакат виявився наймобільнішим і оперативним видом мистецтва. У період громадянської війни цей жанр характеризувався такими якостями, як лаконізм, простота сприйняття та чіткість жесту. Плакати були надзвичайно поширені, друкувалися великими тиражами. Багато хто з майстрів плаката починав працювати в журналах, звідки у плакат проникає карикатура.

Перші політичні плакати мали невеликий розмір, в їх основі було чотири-шість фарб. Плакати мали багато спільного з традиціями народних картинок-лубків з їхньою розповідністю і докладним малюнком. У цьому жанрі працював Олександр Петрович Апсіт. У його плакатах помітна символіко-алегорична тенденція радянського мистецтва тієї пори. Восени 1918 р. плакати почало випускати нове видавництво ПУР (Політичне управління Реввійськради республіки) і Державне видавництво. Графіками доводилося працювати в умовах дефіциту олівців і фарби. Серед авторів цього часу назвемо Д. Моор (Орлов Дмитро Стахієвіч), Дені Віктор Миколайович.

Серед творців плаката вирізняються художники "Окон РОСТа" В. Маяковський, М. Черемних. Також цікавим явищем стають кіноплакати, із розвитком кінематографа потреба в їх анонсуванні сприяє появі якісних художніх зразків, які містили б велику кількість візуальної інформації на доволі обмеженій площі афіші. Серед їх авторів варто згадати діяльність Володимира та Георгія Стенбергів, О. Родченка, М. Длугача.

Під час Другої світової війни виникає багато плакатів майстрів наступного покоління, а саме: І. М. Тоїдзе, О. О. Кокорекіна,

В. С. Іванова, В. Б. Корецького, Кукриніксів (Міхайло Купріянов, Порфірій Крилов, Микола Соколов). Частина радянських агітаційних плакатів часів Великої Вітчизняної війни була створена групою художників у межах проєкту "Вікна ТАСС", які стали своєрідним відродженням "Окон РОСТу" періоду громадянської війни. Такі зображення тиражувалися за допомогою трафаретів, які створювалися не завдяки друку, а руками, нанесенням клейових фарб на папір через трафарет. Плакати вироблялися у величезних кількостях. Основними мотивами були такі: "до останнього патрона", "в атаку", "боєць перемагає ворога в рукопашному бою", карикатури, колаж "до і після". Яскраво був представлений і динамічний портрет, де центральною темою композиції постає боєць.

Дуже змістовним є аналіз радянських плакатів часів холодної війни (друга половина 40-х – 60 ті роки), який здійснює сучасний український дослідник Л. Якименко. Він зазначав, що серед ефективних засобів впливу на психіку людини є колір, оскільки саме кольорова гама здатна породжувати різні емоції, тому в разі використання кольору в зображальних засобах потрібно дотримуватися норм, пропорцій і комбінацій. "Гнітючі сірі й чорні барви домінують на плакатах у зображеннях західних агресорів або ж використовується ефект чорно-білої фотографії – під час відтворення "кадру" із життя робітника в капіталістичному виробництві. Натомість білий і червоний спектри характерні для відтворення радянського героя: червоні елементи одягу, червоний прапор із білими надписами з вимогами миру, червоний серп та молот на противагу чорному стягові із зображенням долара, під яким рушає військова американська техніка поневолювати беззахисні країни – та кольорова гама, яка була близькою, зрозумілою для громадян СРСР, мала символічне значення, укорінене у свідомості через історичні асоціації"[1].

Темі холодної війни було приділено багато уваги – виходили навіть цілі альбоми плакатів, присвячені подіям у міжнародному житті, представленим у жанрі політичної карикатури,

[1] *Якименко Л. М.* Радянський плакат періоду "холодної війни" (друга пол. 1940–1960-х років) як засіб візуальної пропаганди... С. 136.

аналіз яких дозволяє простежити механізми формування образу ворога. Важливим, емоційно насиченим образом у плакатах часів холодної війни є атрибути-ознаки капіталістів і капіталістичного світу, наділені символічним змістом: зображення долара, свастики, прикрас на руках у багатіїв, статуї Свободи, висотних будинків, дорогих авто, які доступні лише незначній частині, натомість ознаками образу радянської людини є зручний комбінезон робітника, повні руки пакунків із товарами, придбаними в численних магазинах, доступні соціальні блага – відвідини кінотеатрів, безкоштовна освіта. "Символ, крім інформативної, виконує також психологічну функцію, викликає емоційні асоціації, пов'язані з певними образами чи подіями. Для досягнення потрібного емоційного ефекту автори плакатів використовували карикатурне, викривлене, деформоване зображення військовослужбовців противника, їхнього командування, політичних лідерів"[1].

На плакатах дуже часто зображали політичних супротивників, яких наділяли зооморфними ознаками. Також на плакатах радянський робочий чи солдат у два, а то й у три рази більший за своїх ворогів; "він вродливий, упевнений, стриманий – один протистоїть цілій зграї носатих, вирячкуватих, товстопузих, агресивних імперіалістів (навіть зовні схожих на тогочасну європейську й американську політичну та військову еліту), що погрожують йому вибухівкою, ракетами, бактеріологічною зброєю"[2]. Серед ефективних засобів впливу було використання певних кольорів. Сірі й чорні барви домінували на плакатах у зображеннях ворогів, не поодиноким було використання ефекту чорно-білої фотографії під час змалювання життя робітників при капіталізмі, що протиставлялось кольоровому, яскравому, часто з переважанням червоного кольору образу радянського робітника.

Л. Якименко зазначає, що автори радянського політичного плаката намагалися заповнити ідеологічно-інформаційну сферу, яка стала ареною боротьби в часи холодної війни, візуальними

---

[1] *Якименко Л. М.* Радянський плакат періоду "холодної війни" (друга пол. 1940–1960-х років) як засіб візуальної пропаганди... С. 136.

[2] Там само.

засобами комунікації з метою маніпуляції символічним оточенням та контекстуальним значенням для ефективної пропаганди позиції СРСР у протистоянні із західними капіталістами як ініціаторами третьої світової війни. За рахунок візуальної комунікації створювалася система міфологем, яка продовжує доволі активно функціонувати й у сучасній політичній культурі у вигляді карикатур, шаржів, плакатів, листівок.

Зазначимо, що зі зростанням ролі в сучасному житті інтернету можна спостерігати, що саме у віртуальний простір переноситься активне опрацювання образів, пов'язаних із сучасними модифікаціями соціального плаката, а саме: виставковий варіант, бігборди, сітілайти, банери. Сучасний український дослідник О. Гладун указує, що сьогодні реклама, нав'язуючи фальшиві цінності, установки, формує нове ставлення до світу й перетворює людину на слухняного виконавця чужої волі. Маніпуляція відбувається і як залякування глобальними соціальними проблемами. Експлікація негативних наслідків суспільних процесів підвищує стресогенність, а їх художня інтерпретація є роботою на проблему, її культивацією. Тому соціальні плакати мають не інтерпретувати соціальні проблеми, породжуючи страх, а пропонувати альтернативу, фокусуючи загальну свідомість на почуттях любові, радості, патріотизму тощо. На думку О. Гладун, сучасний соціальний плакат має бути позитивно налаштованим. "Візуальна інформація високого художнього ґатунку збуджує позитивні емоції, викликає стійкі думки, здатні гармонізувати внутрішній світ людини, формувати нове сприйняття реальності. У сучасному світі, що характеризується пріоритетністю візуального сприйняття інформації, соціальний плакат може стати одним із інструментів координації соціального простору"[1].

Сучасна українська дослідниця О. Порфімович указує, що сьогодні ми спостерігаємо кардинальну зміну підходів до створення плакатів. За допомогою інтернету і поліграфічних технологій дозволяють тиражувати цілі полотна, створені за до-

[1] *Гладун О.* Соціальний плакат: нові завдання. *Вісн. Харків. держ. академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура*. 2008. № 11. С. 31.

помогою *digital*-технологій. "І якщо раніше художник-плакатист продумував кольорову гамму, співвідношення кольорів, виходячи з палітри два-три, максимум п'ять кольорів, то сьогодні плакатист за допомогою двох палітр – CMYK і RGB – створює на своєму комп'ютері полотна. Це може бути олівець, графіка, акварель, масло… Відрізнити *digital art* від "мистецтвотворення" по-старинці дуже складно або навіть неможливо"[1]. В умовах сучасності, плакат продовжує відігравати велику роль у житті суспільства, він співвідноситься із соціальним замовленням суспільства. Коли суспільство перебуває у стані війни чи революції, відповідно, плакат стає не соціальним, а революційним, військовим тощо, він є "структурним елементом сучасної інформаційної війни"[2].

Комікс. Серед візуальних практик, що яскраво представлені у XX ст., вирізняються комікси. Передісторія їх виникнення, як і багатьох інших креолізованих текстів, пов'язана із житієм святих, лубочними картинами, серіями оповідань у картинках тощо. Поява ж власне коміксів припадає на середину XIX ст. Справжній злет цієї візуальної практики відбувається в американському культурному просторі, де в 1892 р. виходить перший комікс у журналі "The San Francisco Examiner". Сама назва була пов'язана зі словом *comic* – смішний, хоча поступово комікси втратили ознаки комічного й зосередились на пригодах, представленими великою кількістю різновидів: бойовики, детективи, жахи, фантастика, історії про супергероїв.

У філософсько-культурологічній думці дослідженню коміксу присвячено небагато робіт, серед яких варто згадати праці М. Маклюена. У праці "Розуміння медіа" він аналізує комікс як один із засобів комунікації. Для М. Маклюена комікс виступає у вигляді ключа до розуміння феномену телебачення, він володіє низькою визначеністю та високою співучастю, тому дуже добре підходив для розміщення в газетах, щоденний вихід яких забез-

[1] *Порфімович О.* Технології візуального впливу (плакатистика) у контексті інформаційної війни. *Діалог: Медіа-студії* : зб. наук. пр. Одеса, 2014. Вип. 18–19. С. 255–265.
[2] Там само.

печував відчуття безперервного плину часу. Маршалл Маклюен указує на те, що комікс і рекламне оголошення належать до світу ігор, до світу моделей і розширень ситуацій назовні. "Журнал MAD, будучи світом ксилографії, друку і карикатури, звів їх з іншими іграми і моделями зі світу розваг. MAD – своєрідна газетна мозаїка реклами як розваги і розваги як форми божевілля"[1]. Комікс виступає формою вираження і досвіду, що є свідченням змін у культурі. "Сьогодні нам украй потрібно зрозуміти формальний характер друку, коміксу і карикатури, який кидає виклик споживацькій культури кіно, фотографії та преси і водночас змінює її"[2].

Своєрідною відповіддю на працю М. Маклюена "Розуміння медіа" стала робота Скотта Макклауда "Розуміння коміксу" (1993), якого почали називати "Маршалл Маклюен коміксу". Він визначає комікс таким чином: "Комікс – це суміжні малюнки або інші зображення у смисловій послідовності, призначені для передавання інформації та/або для викликання у глядача естетичного почуття"[3].

Тісним є зв'язок між кіномистецтвом, мультиплікацією, літературою та коміксами. Відомі приклади створення коміксів за мотивами улюблених стрічок чи книжок (їх ілюстрованих скорочених у вербальному відношенні варіантів, напр., графічний роман), так і навпаки – поява низки мультфільмів, кінострічок і серіалів за мотивами улюблених та популярних коміксів. Схожість між коміксом і мультиплікацією полягає у створенні кадрів. Якщо виникає мультиплікаційна екранізація коміксу, то вона не потребує написання сценарію. Проте для коміксу характерна надзвичайно велика концентрація інформації. С. Макклауд зазначає, що хоча мультфільм і комікс мають спільні риси, проте зображення у мультфільмі поступальні в часовому значенні, натомість ілюстрації коміксу розташовані сумі-

---

[1] *Маклюэн М.* Понимание Медиа: Внешние расширения человека. М.; Жуковский, 2003. С. 192.

[2] Там же.

[3] *Макклауд С.* Понимание комикса. М., 2016. URL: http://acomics.ru/~understanding-comics/11.

жно у просторі. Простір виступає настільки ж важливим компонентом для коміксу, як час для кінострічки.

Важливим компонентом коміксу, на думку С. Макклауда, є карикатура, адже зображення там подається спрощеним та з акцентуацією на сутнісних елементах. Отже, карикатуру він визначає як утрирування сенсу шляхом спрощення форми. Спрощеність карикатурного зображення робить його схожим на якомога більшу кількість осіб. Зображення зовнішнього світу здійснюється шляхом залучення реалістичного змалювання, проте передання внутрішнього світу, його психологічного забарвлення досягаються завдяки карикатурі. С. Макклауд наголошує на тому, що головним завданням коміксу є самоідентифікація читача. Спільною рисою між кіномистецтвом та коміксом є використання у вигляді виражального засобу уяви глядача, причому в коміксі потреба в домислювані є набагато більшою. На суміжних малюнках зображуються відокремлені відрізки дії, не настільки поступальні, як кадри мультфільму, саме тому від зосередженості глядача та його активної участі залежить його зацікавленість коміксом. Для С. Макклауда комікс як мистецтво поєднує у собі атрактивні та субтрактивні властивості. Він є не просто поєднанням образотворчого мистецтва та літератури, "те, що відбувається між кадрами – це магія, притаманна лише коміксу"[1].

В останні роки у вітчизняній і російській культурології та лінгвістиці зросла увага до аналізу коміксів. Комікс можна розглядати як семіотичну систему: "комікс – це відкрита семіотична система, що включає в себе набір лінгвістичних знаків та елементів візуального ряду". Зауважимо, що комікс породжує знаки, які можуть виходити за межі системи. Власне, гарний комікс являє собою не одиничне явище, а цілу серію, адже згодом виходить велика кількість випусків, присвячених улюбленому герою.

[1] *Макклауд С.* Понимание комикса. М., 2016. URL: http://acomics.ru/~understanding-comics/81.

У коміксі специфічний суб'єкт – автор тексту і художник. Зазвичай комікс надає доволі велику кількість інформації, завдяки взаємодії вербального та візуального компонентів, причому роль останнього є значною. Комікс, як і інші тексти, пов'язані з наочною агітацією, призначений для швидкого та ефективного передавання повідомлення, а тому затребуваний сучасною цивілізацією. Комікс можна розглядати як різновид художнього дискурсу, що розуміється як послідовний процес взаємодії тексту і реального читача. У коміксі як художньому дискурсі отримують відображення загальні закономірності побудови літературного твору – у ньому мають бути зав'язка, розвиток, кульмінація та розв'язка.

Джерелом інформативності під час аналізу коміксу виступає не лише його зміст чи візуальне оформлення, але й використання тих чи інших вербальних зворотів, сленгу, регіональних особливостей мови. Персонажі втілюють зазвичай ідеали країни, риси національного характеру. Нерідко можна спостерігати змалювання елементів побуту, повсякдення. Також не поодиноким є використання в ролі персонажів коміксів (часто другорядних) відомих реальних особистостей – від політиків до популярних співаків-виконавців у карикатурному зображенні. Ця особливість сприяє підвищенню комічності та інтересу з боку аудиторії. У коміксі, як у більшості креолізованих текстів, чимала роль у передаванні повідомлень надається не лише вербальному компоненту, а й візуальним – жестам, міміці, рухам та положенню зображуваного персонажа.

Практики мережі інтернет: меми та демотиватори. У сучасному суспільстві все більшу роль починають відігравати нові форми людської комунікації, які переміщуються в інтернет. У ній подано велику кількість медійних, креолізованих текстів, які набувають актуальності серед населення, особливо молоді. Спеціальні можливості для породження і функціонування креолізованих текстів надає інтернет-комунікація як специфічна форма інформаційно-комунікативного простору. Ю. Щурина наголошує на таких властивостях інтернет-простору, як глобалізація, розширення кола учасників комунікації, гіпертекстуальність з ефектом "дрейфу цілей" та анонімність учасників комунікації.

Цікавим явищем інтернет-культури є меми. Цю сучасну форму креолізованих текстів можна розглядати як явище, основою для появи яких стали плакати й комікси.

У 1976 р. британський зоолог Річард Докінз у своїй книзі "Егоїстичний ген" висунув теорію мемів, де мем розумівся як одиниця передання культурної інформації, яка поширюється від однієї людини до іншої у вигляді навчання, імітації тощо. Меми – це реплікатори (з англ. *replicators*), тобто об'єкти, які копіюють самі себе. Це поняття швидко поширилось і на сферу комунікації, з'явився лінгвістичний мем як "одиниця передання культурної інформації та встановлення мовних і немовних засобів його втілення".

Крім поняття "мем", часто зустрічається поняття "демотиватор". Одностайної думки щодо характеру взаємозалежності між демотиваторами та мемами поки немає. Багато написів на демотиваторах стають так званими інтернет-мемами – цим терміном позначають… явище поширення в інтернеті деякої інформації або фрази, що отримала популярність за допомогою розповсюдження всіма можливими способами (по електронній пошті, у чатах, на форумах, блогах). Проте меми представлені не лише вербальною інформацією. Більш обґрунтованою є позиція, коли демотиватори розглядаються як один із видів мемів. Оскільки інтернет-мем – це знак, що передає культурну інформацію в інтернет-просторі (пісня, жарт, картинка), демотиватор – це вид інтернет-мемів, який має спеціальне оформлення (картинка в чорній рамці та спеціальний слоган).

Демотиватори мають специфічну структуру, являють собою з'єднання зображення (малюнка, плаката або фотографії) і нестандартного, несподіваного підпису до нього. Для створення демотиваторів необхідно почуття гумору, а також уміння поглянути на звичні речі під іншим ракурсом. Сучасні меми все частіше "освоюють" інтернет-простір, ними може стати все, починаючи від незграбної фрази відомого політика та закінчуючи незвичними відео, які стають матеріалом для утворення коубів (коротких закільцьованих відеороликів, які супроводжуються

додаванням нового аудіоматеріалу). Меми стали невід'ємною частиною інтернет-простору.

Сутність привабливості мему полягає у тому, що він являє собою загадку або своєрідний "виклик" для читача. Мем має соціокультурний характер, адже він недоступний для всіх сфер населення, здебільшого він популярний серед людей, які перебувають в інтернет-просторі. Деякі меми мають яскраво виражений культурно-національний характер, їхній сенс часто може бути незрозумілим носіям іншої культури, хоча внаслідок глобалізаційних процесів багато тем стають загальноприйнятними.

Меми успадковують риси, що були притаманні для попередніх візуальних практик. Наприклад, плакат мав використовувати прості та доступні зображення, які супроводжувались лаконічними надписами. Інтернет-мем побудований таким чином, щоб якомога більше людей могли його зрозуміти та оцінити в інтернеті, для цього й використовуються наочні картинки та гумор, які зрозумілі кожному, а також стереотипне знання.

Інтернет-меми, як і комікси, мають здатність виходити за межі системи, у якій вони функціонують. Найбільш вдалі меми стають частиною поп-культури і виходять із інтернету. Як і комікс, інтернет-мем, який здобув популярність, отримує цілу серію, що присвячується відомому "персонажу". І комікс, і плакат, і карикатура можуть розглядатися як попередники інтернет-мему, що може адаптуватися під різні жанри (є інтернет-меми, стилізовані як комікси, плакати, карикатури). Інтернет-мем як феномен інтернет-комунікації має свою самобутність і оригінальність, він максимально використовує потенціал своїх попередників: абсурдність карикатури, наочність плаката, серійність коміксу, проте є самостійним видом креолізованого тексту.

Нові медіа народжують нові способи соціальної взаємодії та комунікації, які опосередковані візуально через обмін картинками, фотографіями, "лайками". Виникає новий "колективний візуальний досвід". В епоху масового тиражування візуальних образів, демократизації їх виробництва та споживання, їхнього впливу на різні сфери індивідуального життя відбувається запо-

внення повсякденного культурного контенту, насамперед медійного, візуальними наративами.

Креолізовані тексти відіграють значну роль серед візуальних практик XX–XXI ст. Поєднання візуального та вербального компонентів створюють легкі для сприйняття повідомлення, які зазвичай не вимагають складної інтерпретації та можуть виступати джерелом різного типу інформації.

Запитання для самоконтролю:

1. Якими є сутність і характерні особливості креолізованих текстів?
2. Які типи креолізованих текстів ви можете згадати?
3. Яким чином можна класифікувати плакати?
4. У чому полягає комунікативна функція плакатів?
5. Якими є виразні засоби в різних креолізованих текстах?
6. Чому комікс є комунікативною практикою?
7. Як інтернет-мем породжується в інтернет-комунікації?

Список рекомендованої літератури:

1. *Гладун О.* Соціальний плакат: нові завдання / О. Гладун // Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2008. – № 11. – С. 26–31.

2. *Порфімович О.* Технології візуального впливу (плакатистика) в контексті інформаційної війни / О. Порфімович // Діалог: Медіастудії : зб. наук. пр. / редкол.: О. В. Александров (відп. ред.) та ін. – Одеса : Астропринт, 2004. – Вип. 18–19. – 2014. – С. 255–265.

3. *Шевченко В. Я.* Композиція плаката: навч. посіб. / В. Я. Шевченко. – Х. : Колорит, 2004. – 124 с.

4. *Якименко Л. М.* Радянський плакат періоду "холодної війни" (друга пол. 1940–1960-х рр.) як засіб візуальної пропаганди / Л. М. Якименко // Всесвітня історія та актуальні проблеми міжнародних відносин: статті та матеріали III Міжнар. наук.-практ. конф., присвяченої пам'яті проф. Г. Л. Бондаревського (3–4 квіт. 2012 р., м. Луганськ). – Луганськ : ТОВ "Віртуальна реальність", 2012.

5.2.7. Дизайн та візуальні практики

Поняття "дизайн" має свою складну історію походження і розвитку. Різними мовами в різні часи воно позначалося як "Disegno – Dessin – Design (Zeichnung)". Уперше його було використано італійською мовою майстрами Відродження. Зокрема, Л. да Вінчі визначав дизайн як спроможність втілювати інтелектуальний задум у малюнку, виражати в матеріалах та демонстраційно підтверджувати. У ренесансному розумінні це було "мистецтво, що працює" *(art that works)*. Джорджіо Вазарі під "disegno" мав на увазі видиме вираження і затвердження концепції (судження, яке формується про предмет у думці митця і втілене його руками), присутньої у душі людини або уявленої іншими і розробленої в ідею. У Новий час французькою (*dessein – dessin*) й англійською (*design*) мовами це поняття використовувалося у простому значенні графічного малюнка аж до XX ст., коли в німецькій мові *Zeichnung* стало позначати синтез мистецтва та промисловості в контексті тлумачення школи Баугауз[1].

Сьогодні існує кілька визначень цього терміна. Зокрема, відомий італійський теоретик і практик дизайну Т. Мальдонадо на VI Конгресі ICSID (International Council of Societies of Industrial Design) запропонував таке визначення: "Дизайн – це творча діяльність, метою якої є визначення формальних якостей промислових виробів. Ці якості включають і зовнішні риси виробу, але переважно ті структурні і функціональні взаємозв'язки, які перетворюють виріб на єдине ціле з погляду як споживача, так і виробника. Дизайн прагне охопити всі аспекти довкілля людини, яке обумовлене промисловим виробництвом"[2].

Таким чином, намагаючись визначити дизайн як проблемне поле для візуальних досліджень, маємо співвідносити це поняття з іншими, зокрема – з мистецтвом. У чому полягає принципо-

---

[1] *Ліхтенстейн Ж.* Disegno. Задум, Проект; Рисунок, Кресленик. *Європейський словник філософій: Лексикон неперекладностей*. К., 2016. С. 255–259. Т. 4.

[2] *Maldonado T.* Industrial Design-the Formation of a Profession. *Paper read at the second General Assembly of ICSID*. Venice, Italy, 1961, September 14–17.

ва різниця між ними? Щоб відповісти на це запитання, маємо порівняти ключові характеристики: якщо необхідною умовою мистецтва є чиста форма та незацікавлене сприйняття (за І. Кантом), то дизайн визначає наявність виробництва і споживання. Тобто твір мистецтва створюється не для споживання (хоча будь-яка картина потенційно несе в собі функцію "затуляння дірки в стіні"), а дизайн-об'єкт не створюється, не маючи на меті, що буде використовуватися споживачем (але маємо враховувати, що багато дизайнерів уже мають статус митців та геніїв, а їхні твори потрапили до музейних колекцій). Іншою підставою для розрізнення мистецтва і дизайну є протиставлення художнього образу та проєкту, у якому мають бути поєднані виразна форма, функція та спосіб виготовлення.

Іншою сферою, яку порівнюють з дизайном, є ремісниче виробництво, яке наслідує канони – систему правил, принципів, норм, прийомів роботи, символічних цінностей і соціально-культурних значень певного суспільства. Для ремісництва ключовим моментом є матеріал виготовлення продукту, який багато в чому зумовлює його технологію та відповідну форму.

Натомість у дизайні принципово важливим є процес створення унікальних наукових приладів, розробка нових видів техніки, моделювання структури майбутньої речі з підручних матеріалів, щоб перевірити її реальну кінематику і масштаб. Канон, яким послуговується ремісник, протиставлений проєкту дизайнера, тобто прототипу об'єкта, способу виробництва в естетичній формі, що сподобається тепер уже масовому споживачу.

Дизайнеру, який проєктує з розрахунку на той чи інший вид промислової технології, необхідно вживатися в технології, часто уявляючи ці процеси опосередковано, моделюючи їх подумки або за допомогою матеріалів-замінників. У ремісника мають бути навички та точність рухів рук. Отже, дизайн – у сучасному розумінні цього поняття – народжується разом із промисловою революцією, яка є впровадженням у процес виробництва верстатів і позначається заміною унікальних рухів ремісника відтвореними, повторюваними рухами машини.

Традиційно історики позначають як початок історії дизайну в сучасному, антиремісничому і антимистецькому, розумінні

середину XIX ст. і пов'язують його з іменем Генрі Коула – англійського підприємця, засновника першого журналу про дизайн. Він також був фундатором Спілки підтримки мистецтв, мануфактури і комерції, Королівського коледжу мистецтв і Музею Південного Кенсінгтону (The South Kensington Museum). Генрі Коул ще не використовував термін "дизайн", але за свій вік упровадив низку інституцій під королівською протекцією, покликаних розвинути дизайн британських товарів, який позначав як "краса, застосована в механічному виробництві". Адже на той час Велика Британія, що виходила на перше місце за темпами індустріалізації, створювала товари, що не відповідали новим вимогам часу, передусім – через застаріле проєктування.

У другій половині XIX ст. потужний процес британської індустріалізації отримає свою критику в об'єднанні художників, архітекторів і теоретиків (серед яких – В. Морріс, Дж. Рескін та інші) під назвою "Arts and Crafts". Головна ідея руху полягала в критиці індустріальної настанови та бажанні повернути ідеали ремісників пізнього Середньовіччя та застосувати їх в актуальних на той час дизайні та архітектурі. Ідеї та вироби представників "Arts and Crafts" не змогли реалізувати весь свій потенціал, адже на той час вироби, зроблені власноруч, мали занадто високу собівартість, і не відповідали вимогам тогочасного споживача, який хотів більш швидких за виробництвом і доступних за ціною товарів. Проте ці ідеї стали основою для подальшого розвитку дизайну вже на материковій частині Європи (Франція і Німеччина) та в США, де ідеали "Arts and Crafts" були помножені на чистий утилітаризм (Ф. Ллойд Райт).

На теренах Франції переосмислення настанов британського руху отримало свій розмах у стилі Art Nouveau, що репрезентував формування модерної національної та персональної ідентичності в дизайні. Ар-нуво відповідав таким принципам, як: художня цілісність житла, акцентовані композиційні центри, лінія "удар батогом", нові матеріали, японізм (акцент на захопленні природою), синтез мистецтва, ремісництва і маркетингу, зображення жінки як декоративного об'єкта, протиставлення приватного і публічного.

Бельгійський дизайнер Анрі ван де Вельде в 1895 р. таким чином визначає те, що і є дизайном у сучасному розумінні: "Якщо промисловості знову вдасться сплавити мистецтва, що прагнуть розійтися, ми будемо співати й дякувати їй за це. ... Промисловість долучила металеві конструкції і навіть індустріальне будівництво до мистецтва. Вона піднесла інженера в ранг художника і збагатила мистецтво, включивши в його сферу те, що мається на увазі тепер під широким поняттям "прикладні мистецтва". Прагнення до більш повного об'єднання, до чіткого викладення поширюється ще далі: скоро, імовірно, почнуть говорити про «мистецтво промисловості та конструювання»"[1].

Та в XX ст. на зміну ар-нуво приходить новий потужний рух – модернізм, що зазнав найбільш яскравого вияву в Німецькому Веркбунді – об'єднанні підприємців і дизайнерів з метою стандартизації товарів, яке виникло в 1907 р. Його метою було подолання розриву, що існував між проєктами художників і архітекторів і виробами промисловості (те, що й стало проблемою "Arts and Crafts"). Промисловий виріб більше не був копією виробу ручного виробництва – продукція промислового виробництва отримала визнання.

Основними принципами Німецького Веркбунду, що їх сформулював архітектор Герман Мутезіус, були такі: реорганізація ремісничого виробництва на промисловій основі; створення ідеальних зразків для промислового виробництва; боротьба з декоративністю й орнаментацією; зовнішня привабливість продукції і комфортність в експлуатації; принципи формоутворення (функціональність, конструктивна доцільність, технологічність). Найбільш відомого вираження ці принципи зазнали у співпраці компанії "AEG" та Петера Беренса, який створював для неї дизайн фірмового стилю, будівель, виробів, каталогів, фірмової упаковки, виставкових стендів тощо.

Логічним продовженням цього потужного руху в Німеччині стала поява спеціалізованого освітнього закладу для дизайнерів

---

[1] *Van de Velde Henry*. A chapter on the Design and Construction of Modern Furniture. *Form and Function: A Source Book for the History of Architecture and Design, 1890–1939*. London, 1975.

"Баугауз". Її засновник Вальтер Ґропіус (учень П. Беренса) таким чином позначив мету закладу: "Ми хочемо разом мислити і створювати нову будівлю майбутнього, де все з'єднається в єдиному образі: архітектура, скульптура, живопис, – будівля, яка подібно храмам підноситься в небо руками ремісників, стане кришталевим символом нової, прийдешньої віри"[1]. Головним принципом баугаузівців був *Gesamtkunstwerk* – великий універсальний твір мистецтва, ідея Р. Вагнера і Г. Земпера. Головною метою – будівництво масового, типового житла, у якому високі стандарти життя будуть доступні всім верствам населення, а також відмова від архітектурних декорацій, зайвих деталей, що приховують конструкцію. До складу викладачів Баугаузу, або – краще сказати – майстрів, входили Василь Кандинський (живопис і фреска), Пауль Клее (вітражний живопис), Ласло Могой-Надь (обробка металу), Ель Лисицький (супрематизм), Тео ван Дусбург (неопластицизм) та інші.

Серед цілей Баугаузу були створення нової гармонійної архітектури без розподілу на декоративне та монументальне мистецтво. Серед принципів школи: головне – майстерня, співпраця майстра та підмайстра, ручна майстерність, пріоритет вільної творчості, свобода індивідуальності та інші. І хоча школу було зачинено на початку 30-х років XX ст., коли до влади в Німеччині остаточно прийшли націонал-соціалісти, її майстри та вихованці емігрували до інших країн, здебільшого – до США, і продовжили там викладати та реалізовувати свої проєкти в межах Чиказької школи архітектури.

Також за межами Німеччини у 20-х роках яскравими феноменами модерністського дизайн-руху були об'єднання Де Стейл в Нідерландах (П. Мондріан, Т. ван Дусбург та інші) та Вищі художньо-технічні майстерні (ВХУТЕМАС), де готували дизайнерів у Радянському Союзі, та потужна школа конструктивізму із домішкою супрематизму (О. Родченко, В. Степанова, Е. Лисицький, К. Малевіч та ін.). Та всі ці локальні рухи й об'єднання згасли в 30-х роках через соціополітичні обставини.

---

[1] *Gropius W.* Program of the Saatliche Bauhaus in Weimar. *Bauhaus: Weimar Dessau Berlin Chicago*. Massachusetts, 1969.

Починаючи з 30-х років, пальму першості в розвитку теорії і практики дизайну тримає США, де отримують своє місце такі феномени, як арт-деко, стрімлайнінг, міжнародний (сучасний) стиль. Дизайн США пережив тривалий і динамічний розвиток, у якому змагалися формалізований та декоративний стрімлайнінг і стриманий "Modern design", що став набувати популярності після Другої світової війни, коли американські куратори музеїв сучасного мистецтва почали підтримувати молодих дизайнерів і пропагувати їхні твори широкому колу глядачів. Водночас поширювалися нові вимоги до дизайну: необхідність ураховувати практичні потреби сучасного життя, нові матеріали та техніки, форми, текстури, кольори. Поступово високі ідеї дизайну набули визнання виробників і отримали капіталістичний розмах: новий дизайн і масове виробництво породили такі феномени, як комерційний реалізм, консьюмеризм, запланованe старіння товару, культ дизайнера.

Така ситуація в умовах переходу до постіндустріального виробництва дістала критики з боку представників постмодернізму. Адже перед дизайном цієї доби постали нові виклики, такі як: поява постмеханічних дизайн-методів, дизайн програмного забезпечення, заміна статусу споживача на користувача, акцент на соціальній відповідальності виробників. Відомий теоретик постмодернізму Чарльз Дженкс зазначає такі принципи дизайну постіндустріальної доби: плюралізм, культурний еклектизм, постфордизм, міноритизація, поява нового класу – когнітаріату, соціальна невизначеність[1].

Таким чином, дизайн у його сучасному розумінні за коротку історію у менше ніж два століття суттєво трансформувався і набув потужного впливу на візуальну культуру. Завдання якісного і продуманого проєктування товарів масового споживання поєдналося з високими ідеями культу творчості та виконання.

[1] *Jencks Ch.* What is Post-Modernism? 4th. Ed. London, 1996. P. 50–54.

Запитання для самоконтролю:

1. Яке походження має поняття "дизайн"?
2. У чому полягає відмінність між поняттями "дизайн", "мистецтво" і "ремісництво"?
3. Яка роль дизайну в умовах індустріалізації? У чому полягає його критика?
4. Де і яким чином розвивається модерністський дизайн?
5. Яке значення школи Баугауз в історії дизайну?
6. Що протиставляє постмодерністська критика індустріальному дизайну?

Список рекомендованої літератури:

1. *Ліхтенстейн Ж.* Disegno. Задум, Проект; Рисунок, Кресленик / Ж. Ліхтенстейн ; пер. з фр. Н. Годун // Європейський словник філософій: Лексикон неперекладностей. – К. : Дух і Літера, 2016. – 440 с. Т. 4.
2. *Gropius W.* Program of the Saatliche Bauhaus in Weimar / W. Gropius ; transl. by W. Jabs and B. Gilbert // Bauhaus: Weimar Dessau Berlin. – Chicago : Massachusetts Institute of Technology, 1969.
3. *Van de Velde Henry*. A chapter on the Design and Construction of Modern Furniture / Henry Van de Velde // Form and Function: A Source Book for the History of Architecture and Design, 1890–1939. – London : Crosby Lockwood Staples in Association with Open University Press, 1975.
4. *Jencks Ch.* What is Post-Modernism? / Ch. Jencks. – 4th. ed. – London : Academy Editions, 1996. – P. 50–54.
5. *Maldonado T.* Industrial Design-the Formation of a Profession / T. Maldonado // paper read at the second General Assembly of ICSID. – Venice, Italy, 1961, September 14–17.
6. The Industrial Design Reader / Ed. by Carma Gorman. – New York : Allworth Press, 2003.
7. The Design History reader / Eds: Grace Lees-Maffei, Rebecca Houze. – Oxford : Berg, 2010.

5.2.8. Режим бачення нових медіа

Практики образу нових медіа мають багато спільного не лише зі складнодиференційованими картинами світу Модерну, а з не-диференційованими практиками образу Премодерну.

В історії культури вихідний синкретизм являв собою нерозчленовану єдність образу і вимірювання. Мушлі каурі виступали медіумами в ритуальних практиках дарообміну. Більш архаїчні форми являли собою мушлі як елемент зображення в ритуалі обміну між світом живих і світом мертвих[1]. Тут розрізнення часткового та цілого було організовано так, щоб реставрувати первинну єдність присутності померлої людини. Пізніші форми пре-модерних практик зображення спрямовувались на комунікації світу живих, де прикраси ще не до кінця диференційовані від функцій накопичення.

Проєкт Модерну за логікою абсолютизації опозиції мінової вартості і естетичного ідеалу протиставляє економічну і художню форми діяльності. І гроші, і образ мають статус універсальної цінності, але в чітко розмежованих областях. Відповідно, виникають типи дискурсу, які легітимують порядок і принцип здійснення кожної зі сфер. Подарункова функція грошей зберігається навіть в епоху Модерну, але на рівні повсякденності, тобто поза статусом високої культури.

Розрідження практик Модерну призводить до де-диференціації практик зображення і грошового обміну, а також до реставрації статусу дарообміну. Для цього мали скластися відповідні технологічні умови і соціальні зрушення. Особливо очевидні ці зміни у сфері інтернет-практик нових медіа.

Нові медіа – це практики комунікації, у яких не диференційовано форми тексту та образу (аудіо-відео) медіумів. Символічний обмін за логікою демократизації суспільства буде прагнути до нових форм матеріалізації образу. Базовою формою практик нових медіа є дарообмін інформацією в інтернеті для реалізації соціального статусу і нових форм демонстративного споживання. Дарообмін образами в нових медіа стає ос-

[1] *Boehm G.* Representation, Presentation, Presence: Tracing the Homo Pictor... P. 17.

новою соціальної ієрархії демонстративного споживання, але отримує нові форми матеріального втілення. Це не заперечує наявність грошового обігу, але змінює його статус у структурі соціальних обмінів.

Зокрема, важливою є тенденція до кореляції кількох рейтингів показників за логікою виробництва та обміну образами в інтернет-просторі. Окрім традиційних грошових внесків, які заохочують виробництво образів, виникає ще кілька рейтингів, що супроводжують цей процес. Лайки та перегляди також є важливими показниками якості візуальної продукції. Якщо раніше переважно гроші були єдиним кількісним показником соціокультурних практик, що і закріплювалося в їхній функції виміру, то відтепер ці два нових інструменти вимірювання стають векторами культурних практик інтернет-середовища, що впливає на заробляння грошей. Такі інструменти не лише підривають монополію грошей у вимірі соціальної значущості, але водночас роблять сам процес заробляння грошей похідним уже від своїх розмірів.

Диференціація шляхів отримання грошей під час споживання візуальної продукції, особливо відеопродукції, також є важливим моментом трансформації культурних практик вимірювання. Мається на увазі, що отримання грошей можливе кількома шляхами. Перший класичний – пряме підтримання виробника візуальної продукції. Для цього надається рахунок картки банку, на яку можна перерахувати гроші безпосередньо. Тут також є власні зрушення в процесі заробляння грошей в медіасфері. Раніше головним спонсором та інвестором виробництва культурної продукції виступали меценати – багаті фізичні особи чи організації. Збирання дрібних внесків від різних осіб було просто нерентабельним і не давало значних результатів, що могли би позначитися на конкуренції продуктів культурного виробництва і, таким чином, впливати на порядок їх оформлення.

Відсутність транспортних технологій та щільних мереж комунікації робило нерентабельною систему податків до певного моменту. Це обумовлювало певну модель державотво-

рення. Більш економічно ефективною була система данини і навіть прямого грабування. А тому базова модель держави мала назву "стаціонарний бандит" ("Organized Crime"), за терміном американського дослідника Ч. Тіллі. Лише з певного моменту соціального розвитку стає можливою система прямого управління державою через бюрократичний апарат, а не через представництво помісного дворянства та духівництва, як доводить Ч. Тіллі. Він відзначає роль війни та способів її виробництва в цій трансформації.

Ч. Тіллі говорив про те, що інтенсифікація методів ведення самої війни, зокрема її індустріалізація, призвела до необхідності зростання внесків, зокрема фінансових, у процес її ведення[1]. З іншого боку, індустріалізація війни сама реформувала процес державотворення. Аналогічний процес реорганізації елементів різних культурних практик у процесі їх синтезу теж дає неочікувані результати. Це ми можемо простежити у сфері медіавиробництва.

Поширення та здешевлення матеріальної інфраструктури інтернету дозволяє розширити доступ до споживання її контенту. Фактично, здійснюючи покупку девайса та вносячи незначну абонплату, людина отримує майже нескінченний доступ до джерела інформації та розваг. Демократизація доступу до благ, які раніше були перевагою лише еліти, спричинює їх надлишок, який, зокрема, проявляється у потребі їх масового виробництва. Це вирішується тим, що виникає самовиробництво інтернет-продукції. Останнє стимулюється як самим задоволенням від процесу творення, так і задоволенням від споживання іншими результатів твоєї творчості. Насолода також існує в потрійному вимірі: насолода від виробництва (творчість), від споживання (видовище) та демонстративного споживання (статус в ієрархії). Урізноманітнення типів насолоди свідчить не лише про форму-

[1] *Tilly C.* War Making and State Making as Organized Crime. *Published online by Cambridge University Press.* 2010, 29 January. URL: https://www.cambridge.org/core/books/bringing-the-state-back-in/war-making-and-state-making-as-organized-crime/7A7B3B6577A060D76224F54A4 DD0DA4C

вання та розвиток структури естетичного, але й про його вторгнення у сферу корисності.

Масовість споживання стимулює наявність (за технічної можливості) незначних, але добровільних внесків двох типів: крім зазначених грошових, також внесок здійснюється своєю співучастю у перегляді. Отже, виробництво спільноти своєю безпосередньою залученістю отримує новий вимір існування. Безумовно, що така форма в благодійності існувала задовго до цього, але за нової технічної інфраструктури вона отримує новий статус в ієрархії культурних практик.

Таким чином, монополія на замовлення символічної продукції, що належала раніше монополістам у сфері фінансування, підривається масовими споживачами. Мікрофінансування існувало завжди, але не могло конкурувати з великими капіталами.

Успішною стає візуальна продукція звичайних людей, навіть дітей з їхньою невигадливою тематикою. Тобто змінюється не лише статус фінансування (мікрофінансування починає конкурувати з великими меценатами), але й виробника інтернет-сфери (не лише публічна сфера).

Електронна форма організації обігу фінансування являє собою продовження тенденції до дематеріалізації означників грошей. Ще Ж. Бодріяр писав про значення феномену кредитної картки для суспільства споживання: "Кредитні картки краще розглядати як "метазасоби споживання", що полегшує використання засобів споживання, таких як торгові центри та гірськолижні курорти"[1].

Дематеріалізація грошей, яка проявляється як девізуалізація означників, покликана збільшити обсяг споживання речей. Останні, навпаки, надмірно візуалізуються не лише засобами підкреслення функціональності, дизайну, реклами, демонстративним споживанням. Девізуалізація і дематеріалізація грошей, редукція їх засобами електронного обігу лише до значення чистої кількості перебуває у протифазі з надмірною візуалізацією

[1] *Бодрийяр Ж.* Общество потребления. Его мифы и структуры. М., 2006. URL: https://gtmarket.ru/laboratory/basis/3464/3465

об'єктів споживання за логікою символічного обміну. Але навіть суто кількісні показники тяжіють до виходу за межі рефлексії. Лише додаткова технологія Smart Wallet (електронний замок, що не дозволяє відкрити гаманець у разі перевищення певної суми) залишається єдиним борцем за справу раціональності та матеріальності.

Трошки по-іншому працює девізуалізація означників грошей у процесі медіавиробництва. Наголос на зароблянні, а не витрачанні грошей тут потрохи транспонує фрейм. Але можна припустити, що попередньо зазначена тенденція тут також наявна. Навіть більше, вона ще посилюється тому, що статус грошей тут конкурує з лайкозалежністю, яка будується на інтенсивності переживання, а не раціональності користі та рентабельності. Проте обидва вектори наявні.

Обов'язковим елементом економічної рентабельності є фіксація собівартості продукції та необхідність її зменшення. На перший погляд, собівартість вироблення повідомлення в нових медіа зменшена майже до розміру ніщо. Таке виробництво образу, як репост, здійснюється в один клік, на відміну від живопису, де копія, навіть не дуже хороша, таки потребує певного часу та зусиль для зроблення. Навіть епістолярний жанр не набирав такої масовості, тому що потребував витрат часу та матеріалів, зокрема часу на вміння бути грамотним. Можливість зростання репостів як типу продукції та репродукції образів в геометричній прогресії є результатом спрощення технології та зменшення її собівартості. У цьому контексті відмінність між продукуванням і репродукуванням, яка стає сумнівною в "епоху технічного відтворення", елімінується ще більше в електронну еру. Якщо зміна контексту дозволяє змінити інституціональні рамки (перенесення унітазу М. Дюшана до виставкового простору або "Мони Лізи" на обгортку цукерки), то віртуальний простір нових медіа знищує навіть цю відмінність. Цифровані шедеври мистецтва та селфі, а також селфі на тлі шедеврів потрапляють в єдину шкалу вимірювання, де навіть гроші мають лише похідне значення, як уже зазначалось.

Репост як ще один кількісний показник сфери медіавиробництва доповнює шкалу лайків, переглядів проти універсальності грошового вимірювання. Інтенсифікація обігу образів є показником економіки надлишку, тоді як обіг грошей як показник економіки нестачі стає все більш похідним. Обіг грошей в інтернет-економіці стає залежним від демонстративного споживання, як у Спарті, а не самодостатньою і навіть домінантною формою, як в умовах ринкової економіки та капіталізму.

Варто нагадати, що велика частина медіавиробництва для здійснення обігу-виробництва образів залишається ще оф-лайн. Насамперед це виробництво самого виробника образів – найбільш затратна річ в усьому процесі, яка багато в чому укорінена в економіці нестачі, на відміну від загальної економіки образів (в сенсі терміна Ж. Батая), яка спрямована на надлишок.

Отже, в історії культури гроші у вимірі своєї кількісної абстракції поступово диференціювалися із синкретичної єдності з образом. В архаїчних культурах такі матеріальні носії, як мушлі каурі відігравали роль репрезентації в процесі дарообміну між людьми або навіть між живими та мертвими в ритуалі з поховальною маскою. Тут комунікація ще не передбачала розрізнення прикраси та засобу прикрашання, цінності та ціни. Виробництво присутності тут здійснювалося "єдиним поглядом", що підтверджувало сам акт комунікації (в єдності речей, людей та сенсу), підтверджуючи таким чином достовірність самого священного порядку світу.

У міру перетворення світу на "арифметичну проблему" абстракція кількісного вимірювання грошей слугувала основою домінування інструментальної раціональності, де реставрація магії подарункових грошей потребувала додаткових зусиль для здійснення. Задля уповільнення процесу "безсердечної" (Г. Зіммель) комунікації виникали стратегії посилення матеріалізації, ваги грошей (спартанське залізо, Smart Wallet). Водночас значне перевищення загальної кількості грошей у логіці автономізації фінансової сфери, спекуляцій та швидкості виробництва дерива-

тивів свідчило про автономію економічної сфери, а отже, послаблення референціальної сили грошей.

З трансформацією стратегій медіавиробництва (виникнення нових медіа, здешевлення мікрофінансування, масовізації продукції, метаморфози статусу та образу самого виробника) змінюється і семіотика грошей. Значення грошей в ієрархії соціокультурних практик у процесі цифровізації культурної продукції не зникає, але зменшується, оскільки гроші:

1) стають більш дифузними в потоці мікроінвестицій медіапродукції;

2) утрачають монополію єдиного кількісного еквівалента вимірювання успіху (інші рейтинги, окрім касових зборів у кіноіндустрії). Поряд із грошима існує рейтинг переглядів та лайків, репостів. Ці рейтинги оплачуються додатково, а отже,

3) диверсифікація грошових джерел також працює на зменшення їхньої ролі та їхнього значення загалом;

4) значення грошей доповнюється автономним джерелом мотивації від насолоди творення та споживання візуальної продукції;

5) демонстративне споживання знову висуває на перший план інший тип спільноти та її ієрархій. Лідери думок у нових медіа підривають значення навіть телебачення як монополіста у сфері виробництва публічного дискурсу;

6) електронна форма надходження грошей ще більше посилює тенденцію де-візуалізації грошей, зменшує визначеність їх означників та референтів, зменшує їх матеріальне та раціональне навантаження, а отже, редукує їхнє значення загалом.

У ситуації нових медіа калькулятивність грошей стає знову внутрішнім моментом дарообміну образів, що вимірюються поглядом (переглядом, лайками, репостами). Ця тенденція не стала остаточно панівною, але вже очевидні показники її здійснення та відповідний "режим символізму" (термін С. Леша). Тобто де-диференційованість означника, означуваного та референта грошей включена у процес виробництва медіаобразів, що являють собою нову форму організації культурних практик загалом.

Запитання для самоконтролю:

1. Що таке образ?
2. Що таке зображення?
3. Що таке нові медіа?
4. Які ознаки виробництва образу в нових медіа?
5. Як нові форми вимірювання в нових медіа?
6. Як змінюється роль грошей в нових медіа?

Список рекомендованої літератури:

1. *Леш С.* Соціологія постмодернізму / С. Леш. – Львів : Кальварія, 2003. – 344 с.

2. *Павлова О.* Homo Pictor та культурна практика образу в концепції Готфріда Бьома / О. Павлова // Вісн. Нац. академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К., 2019. – № 3. – С. 8–14.

3. *Павлова О.* Гроші: режими їх сигніфікації та візуалізації в ситуації нових медіа [Електронний ресурс] / О. Павлова // Українські культурологічні студії. – 2020. – № 1(6). – С. 84–89. – Режим доступу : http://www.ucs-univ.kiev.ua/images /archive/issue6/18.pdf

4. *Baudrillard J.* The consumer society: myths & structures [Electronic resource] / J. Baudrillard. – London : Sage Publications, 1998. – 208 p. – Mode of access : https://monoskop. org/images/d/de /Baudrillard_Jean_The_consumer_society_myths_and_structures_1970.pdf

5. *Boehm G.* Representation, Presentation, Presence: Tracing the Homo Pictor / G. Boehm // Iconic Power. Materiality and Meaning in Social Life / G. Boehm ; eds. J. Alexander, D. Bartmanski, B. Giesen. – New York : Palgrave Macmillan, 2011. – P. 15–25.

6. *Mauss M.* The Gift: The Form and Reason for Exchanges in Archaic Societies [Electronic resource] / M. Mauss. – London : Routledge, 2002. – Mode of access : https://files.libcom.org/ files/Mauss%20-%20The%20Gift.pdf

7. *Veblen Thorstein*. The theory of the leisure class: an economic study of institutions / Thorstein Veblen. – Oxford : Oxford University Press, 2009. – 263 p.

8. *Zelizer V.* Economic Lives: How Culture Shapes the Economy / V. Zelizer. – Princeton : Princeton University Press, 2010. – 478 p.

СЛОВНИК

Академічна доброчесність – система етичних принципів, таких як чесність, справедливість, повага, відповідальність, дотримання етичних принципів та визначених законом правил у навчанні, викладанні, у науковій (творчій) діяльності для утвердження довіри до результатів навчання та/або наукових (творчих) досягнень.

Академічна свобода – самостійність, незалежність членів університетської спільноти у здобуванні і поширюванні знань та інформації, проведенні наукових досліджень і застосуванні їх результатів.

Американський інвайронменталізм (англ. *environmentalism* від англ. *environment* – довкілля, природа) – соціальний екологічний рух: організований рух зацікавлених громадян та державних органів, спрямований на захист та покращення стану довкілля, що поширився у XX ст. в європейських країнах; теорія управління соціально-економічним розвитком і довкіллям, за якою людство вважається частиною біосфери, стверджуючи потребу перетворення природи в інтересах людини; галузь науки, що сформувалася в середині XIX ст., коли під цим словом розумілися нові ідеї про те, що люди розвиваються значною мірою під впливом довкілля.

Аудіовізуальне мистецтво – тип художніх практик, які існують на межі здійснення ідеалу краси та на засадах синкретизму зображальних засобів.

Баугауз – німецька художня школа, яка діяла з 1919-го до 1933-го року включно, що поєднувала ремесла та образотворче мистецтво. Школа прославилася своїм підходом до дизайну, який намагався об'єднати принципи масового виробництва

з індивідуальним художнім баченням та прагнув сполучити естетику з повсякденним функціоналом виробів.

Відеопродукція – культурний продукт, отриманий за допомогою технізованих оптичних медіа, де порядок означників обумовлює і підкреслює певний режим бачення, порядок візуалізації.

Візуальна історія – напрям історичної науки, міждисциплінарний за характером застосовуваних методів дослідження, який вивчає всі види візуальних джерел у культурно-історичному контексті їх виникнення та існування, а також створювані в різні історичні періоди візуальні образи, причини та умови їх формування, трансформації і подальший вплив на суспільство.

Візуалізація – організація візуальних практик у фокусі співвідношення технізованих зображальних засобів та відеопродукції як порядку означників. П. Вірільо робить наголос, що відеопродукція технізованих оптичних медіа домінує над тілесними параметрами сприйняття (швидкість та способи фокусування, сприйняття, пригадування).

Візуальне джерело – усе видиме людському зору, що кодує інформацію у вигляді зображень чи інших візуальних об'єктів, але не у вигляді тексту, те, що зафіксоване і передається на матеріальному носії (тіло, каміння, дерево, папір, кіноплівка тощо) або у віртуальній формі (екран телевізора, монітора).

Візуальні дослідження – спектр дисциплін, що об'єднує багато концептів, які мають дослідницький інтерес до візуальної проблематики. Поле візуальних досліджень включає в себе концепти, які передували "візуальному повороту": класичні мистецтвознавчі дослідження у сфері образотворчості з відповідними емпірично-дескриптивними орієнтирами, так звана іконографія (Е. Панофські, А. Варбург), а також психологія зорового сприйняття (Т. Ліппс, В. Вундт, Р. Арнгейм), класична візуальна антропологія (М. Мітчел, Д. Рубі) та візуальна соціологія (П. Штомпка), феноменологія сприйняття (М. Мерло-Понті, Ж. Діді-Юберман, П. Вірільо) з їх інтересом до проблем "видимого та невидимого", а також дисциплінарні практики паноптикуму М. Фуко та критика фоно-логоцентризму Ж. Дерріда та

багато інших. Трансформація класичного мистецтвознавства в теорію візуальних мистецтв відповідає трансформації мистецтва від автономної, самозаконодавчої сфери духовного виробництва Модерну у сферу класичної та глобальної культурної індустрії, що мають свої порядки візуалізації. Дослідників поля візуальних досліджень об'єднував позамистецтвознавчий та позатекстоцентрований підходи до проблеми бачення. Іншим джерелом візуальних досліджень стала проблематика бачення повсякденного, яка була спільна з полем Cultural Studies, зокрема сформульована в гаслі Раймонда Вільямса: "культура – це ординарне". Авторитетний представник візуальних досліджень Джеймс Елкінс вважає, що становлення цього поля не можна пояснити як лінійний процес, а радше як серію "візуальних поштовхів", які привели до поширення методів дослідження художньої сфери на позахудожні об'єкти, а потім і зовсім переосмислили порядок візуального. У процесі "візуального повороту" виникає "візуальна культура" як форма реорганізації візуальних досліджень.

Візуальна культура – одне з полів візуальних досліджень, що напрацьовує власні методологічні настанови за логікою "візуального повороту" (термін Н. Мірзоєффа) або "пікторального" (Г. Бьом) та через критику абсолютизації текстоцентризму та мистецтвознавства. Методологічною настановою цього поля дослідження є не просто екстраполяція методів дослідження високої культури у сферу повсякденності, але вивчення "сили образу", зокрема тих технік візуалізації попередньо не-візуального (наприклад, не самих речей, а відносин між речами, наукових даних, програмного забезпечення тощо), які пропонує сучасна культура як "нові об'єкти бачення" (Міке Баль). Тому візуальна культура вивчає передусім не лише об'єкти, які можна бачити (а надто – окремі класи таких об'єктів, наприклад твори образотворчого мистецтва), але в їх зв'язку з "оптичними медіа" (Ф. Кіттлер) або "візуальними технологіями" (Н. Мірзоєфф), тобто тими практиками, які обумовлюють порядок бачення. Однією з теоретичних засад оформлення поля візуальної культури був "практичний поворот" у гуманітарній науці XX ст., який дозволив сформулювати такий базовий концепт, як візуальна практика.

Візуальний поворот – зсув у сфері проблематизації гуманітарних досліджень, який фіксує не лише інтерес до візуальних джерел наукового пізнання, але й специфіки методів та методик дослідження будь-яких культурних феноменів, а також критику абсолютизації методів дослідження текстових джерел. Письмо визначається як особлива візуальна практика в її зв'язку з іншими. У цьому контексті обґрунтовується візуальність як новий культурний феномен у логіці де-диференціації культури, а також окремий предмет наукового дослідження.

Візуальна практика – це тип культурних практик, які формують домінанту візуального у структурі чуттєвих орієнтацій та світогляду, а також способи співвідношення видимого та невидимого, режими візуалізації. З перших історичних форм диференціації людської діяльності візуальне та його практики (передусім практики образу та практики тексту) отримують пріоритет у міру того, як кількість людських об'єднань зростає і як людська комунікація стає "комунікацією на відстані" (М. Мерло-Понті). Наголос на домінанті практики в цьому формулюванні підкреслює той момент, що ані текст, ані візуальний образ не є стабільними, раз і назавжди наданими утвореннями, але те, що вони самі мають різноманітні інтенції та спрямування суб'єкта та об'єкта, а також самі здійснюються в цьому процесі. Тому культурною практикою є не лише процес створення образу чи тексту, але й їх "доместифікація" (Г. Бьом), інтеріоризація та інкорпорація. Отже, візуальна культура – це не теорія та "історія образів" як деяких ідеальних утворень або апріорних форм, а теорія та історія візуальних практик. Наприклад, вивчення візуальної практики читання та письма представлена такими дослідниками, як У. Еко, М. Маклюен, М. де Серто, Р. Шартьє.

Візуальна соціологія – субдисципліна поля соціології, що розробляє підходи до візуальних об'єктів як матеріалу соціологічний досліджень.

"Візуальні технології" (Н. Мірзоєфф), або **"оптичні медіа"** (Ф. Кіттлер) – концепти, сформульовані різними представниками поля візуальної культури, але спільний термін яких виявляє обумовленість візуальних практик тими носіями, які визначають

порядок, режим бачення у його зв'язку з чуттєвим сприйняттям ока як органічної складової соціокультурної практики бачення. Ф. Кіттлер вважає, що панівне медіа забезпечує метафору антропологічної моделі. Це можуть бути навіть не-матеріальні медіа. Наприклад, теорія (від грец. θεωρία – огляд, спостереження) може бути інтелектуальним конструктом, що задає порядок бачення. Н. Мірзоєфф та П. Вірільо роблять наголос на технічних апаратах, способи візуалізації яких задають режим бачення поза можливостями людського ока.

Висока культура – вузьке розуміння культури як трансцендентної інстанції (ціннісні орієнтації, культурні норми, взірці, тексти, твори прекрасних мистецтв та ін.). Недостатність такого розуміння культури стало підставою для виникнення "культурного повороту".

Герменевтика – методологія філософського і наукового пізнання, що базується на провідній ролі так званого "кола розуміння", що дозволяє розглядати культуру як мовно-духовну ситуацію, яка формує людський спосіб існування у процесі інтерпретації її фактичності. Провідним герменевтом сучасності вважають німецького філософа Г. Г. Гадамера, засновника філософської герменевтики, який, наслідуючи думку В. Дільтея та М. Гайдеггера, пов'язує істину гуманітарних наук із "герменевтичним колом" самого людського існування, яке через мовно-риторичну взаємодію з іншими (діалог) порушує питання про буття, перебуваючи в дієво-історичному просторі прояву останнього.

"Гомосфера" – концепт Д. Ліхачова щодо людської сфери в її зв'язку з проблемами біосфери та ноосфери, взаємодії живої і неживої природи, духовної та господарчої діяльності.

Дизайн – зовнішній вигляд виробу цілком або частково, що випливає з особливостей, зокрема, ліній, контурів, кольорів, форми, текстури та/або матеріалів самого виробу та/або його орнаментації. Як дисципліна – планування створення продукту чи послуги з метою покращення людського досвіду щодо певної проблеми.

Дрімотний герой – казковий персонаж, який висхідно не відрізняється від навколишніх, хіба що в ньому увиразнено приземленість, рутинність; заздалегідь неможливо розгледіти знаки, що вказують на його готовність здійснити подвиг.

Екологія (від давньогрец. οἶκος – середовище, житло і λόγος – учення, наука) – це наука, що вивчає закономірності відносин між організмами та довкіллям, а також організацію і діяльність надорганізмових систем (популяцій, видів, біоценозів, біосфери).

Екологія культури (від грец. *oikos* – дім, батьківщина, і *logos* – поняття, вчення) – як і моральна екологія, міждисциплінарна галузь культурологічного знання, що інтегрує соціальне, культурологічне та біологічне знання, спрямовані на захист природи та культури.

Екологічна культура – розглядає відносини природи та людини як культурний феномен або відношення культури суспільства і навколишнього середовища.

Екологічна естетика (англ. *environmental aesthetics*) – наука, що вивчає навколишнє середовище через призму естетичного.

Зіткнення культур (*encounter of cultures*) – концепт поля культурних досліджень, який намагається відійти від розуміння однозначно ієрархічних відносин у ситуації множини культур та створити методологію розрізнення перспектив, урізноманітнення варіантів їхньої взаємодії, що передбачає такі модуси:

• *акультурація* (Мелвілл Херсковіц) – культура-реципієнт перебирає на себе та наслідує культурні елементи культури-донора, запозичуючи переважно елементи, які були відсутні в культурі реципієнта;

• *асиміляція* (Маршалл Салінс) – розчинення однієї культури в порядку іншої.

• *дифузія* (Альфред Кребер) – просторове поширення культурного феномену з можливістю набуття в ньому нових сенсів;

• *гетероглосія* (Михайло Бахтін) – можливість переключатися з однієї культури на іншу;

• *гибрідизація* (Фрейре Пауло) – нові елементи культури в результаті виникнення вихідних культур, але з можливістю вини-

кнення неправильних форм ("покручів"). Біологічна за походженням метафора;

• *креолізація* (Улаф Ганнерц) – змішання мов культури, що пропонує більш складну модель "зіткнення культур", де взаємодія "кухонної латини" та "ломаної англійської" поступово ускладнюється та породжує власні правила, граматику та синтаксис. Лінгвістична за походженням метафора;

• *транскультурація* (Фернандо Ортіс) – обидві культури у процесі зіткнення запозичують одна в одної елементи, яких не вистачає в кожній.

Зображення – це вид репрезентації, у якому диференціація означника та референта здійснюється через застосування "зображальних засобів" (специфічний порядок організації означників) з метою унаочнення певного змісту. Тому візуальні практики є найбільш продуктивним та поширеним способом зображення. Але зображення може мати і не візуальні параметри. Наприклад, Арістотель у першій класифікації зображальних засобів (театрального мистецтва) формулює такі невізуалізовані форми, як ритм, мелодія тощо.

Економіка культури – термін для позначення процесу дедиференціації культури та економіки. С. Леш прояснює економіку культури як елемент режиму сигніфікації або культурної парадигми, що являє собою співвідношення: особливих зв'язків у створенні об'єктів культури, особливих умов їх сприйняття, особливих інституційних меж, що виступають в ролі посередника між створенням об'єктів культури та сприйняттям, особливих способів обігу об'єктів культури.

Іконічна влада – термін субдисципліни культурної соціології, що намагається подолати опозицію текстуального та образного за логікою трансформації соціологічного знання.

Іконологія – метод вивчення візуальних джерел, розроблений представниками "гамбурзької школи" та експлікований Е. Панофські, який передбачає три рівні аналізу твору – доіконографічне описання, іконографічний аналіз та іконологічну інтерпретацію.

Індустріальний дизайн – процес проєктування, що застосовується до виробів, які мають бути виготовлені за допомогою методів масового виробництва. Ключовою характеристикою є те, що дизайн передує виробництву: творчий акт винайдення та визначення форми та особливостей товару відбувається раніше, ніж фізичний акт виготовлення виробу, який складається суто з багаторазового, часто автоматизованого, тиражування.

Історичні системи моральності – поняття, що визначає притаманну конкретному суспільству (цивілізації, країні, епосі, народу, тобто соціальному утворенню у просторі і часі) мораль / моральність як цілісність.

Комплексні культурні регіони – певна територія, що має цілісність за унікальним поєднанням на ній різних ознак і компонентів культури.

Компонентні культурні регіони – певна територія, що має цілісність за окремою ознакою чи компонентом культури, який для неї характерний.

Культура – специфічний, відмінний від тваринного людський спосіб буття, що в різноманітних (матеріальних, духовних) вимірах людської діяльності формує та опосередковує ставлення людини до природи, суспільства та самої себе. "Культура є образом життя" (Джон Голл).

Культурологічне експертне знання – аналітична оцінка взаємозв'язків, їх перехрещень, глибинних структур, різних хронотопів, які притаманні сучасній культурі. Специфіка знання полягає у тому, що, крім ідентифікації об'єкта, його класифікації, передбачається врахування символічних витрат (емоційних, психологічних, морально-етичних, естетичних та ін.) на виробництво та обіг товарів і послуг у будь-якій сфері вибудовування та існування культурного простору, бачення кінцевих результатів людської активності в різних сферах життєдіяльності. Оцінюються не стільки конкретні явища, процеси, предмет як такий (це є компетенцією, наприклад, мистецтвознавчих наук), а ефекти, що ними народжуються, їхній культурний смисл.

Культурологія – сфера гуманітарного знання, що визначає превалювання культури не тільки як фокусу, але і як призми дослідницької уваги як методології культурних досліджень.

Культурна антропологія – це дисципліна поля культурних досліджень, яка передбачає теоретичний та емпіричний вимір вивчення та має своїм предметом культурні практики з низьким рівнем диференціації сфер (матеріального, соціального та духовного виробництва).

Культурна екологія – наука, що вивчає зв'язок між природним середовищем і культурою того чи іншого регіону, намагаючись поєднувати підходи природничих та гуманітарних наук.

Культурні дослідження (*Cultural Research*) – різноманітні за предметними сферами та методологіями підходи, що виходять із критики вузького розуміння культури як сфери цінностей.

Культурні студії (Cultural Studies) – методологічний підхід сфери культурних досліджень, розроблений бірмінгемською школою (*Centre for Contemporary Cultural Studies* (*CCCS*) *at the University of Birmingham*), який зорієнтований на подолання протиставлення трансценденталістського (лише як сфери цінностей) та редукціоністського розуміння культури (культури як похідної від економічного базису) у науковій та освітній перспективах.

Культурні інститути – це спеціальні організації / заклади, певним чином організоване об'єднання людей, у межах якого продукується, накопичується, зберігається, презентується та транслюється культурне благо для забезпечення культурних потреб громадян.

Культурна історія – це теоретична сфера культурних досліджень, яка фіксує, осмислює та формулює предметне поле та методологічні настанови розуміння історичної динаміки культури в її кореляції зі змістом базових концептів.

Культурний поворот – це переорієнтація дослідницьких підходів гуманітарних наук у XX ст., що загострила проблеми власне культурології як виокремленої галузі, специфічного інтегрального дослідження культури за логікою критики куль-

тури лише як трансцендентальної інстанції (ціннісні орієнтації, культурні норми, взірці та ін.). Культурний поворот об'єднує кілька методологічних зсувів у гуманітарних науках, зокрема візуальний поворот входить у методологічні трансформації гуманітаристики.

Культурний регіоналізм – комбінація культурних характеристик, притаманних тій чи іншій території, які надають їй своєрідності і унікальності, та уявлень людей про своєрідність і унікальність тієї чи іншої території, про свою ідентичність, а також їхнє прагнення до збереження культурної самобутності регіону.

Міфосвідомість – історично перший тип суспільної свідомості, адже давня міфологія корениться у колективному світосприйнятті і не має авторства, працює з образами-символами. У міфі представлене найбільш реальне, живе, "чуттєве буття" (за О. Лосєвим).

Місто – відносно постійний та високоорганізований центр населення, більшого розміру чи значення, ніж містечко чи село. Назва міста дається міській громаді через певну юридичну чи усталену різницю, яка може варіюватися залежно від регіону чи нації.

Міські студії – сфера міждисциплінарних досліджень, об'єктом яких є місто. Міські студії не є окремою наукою, оскільки не мають власного наукового апарату, а використовують методи різних наук: географії, історії, економіки, культурології, соціології, антропології, політології та інших.

Мистецтво – це форма ціннісно-нормативних настанов свідомості, що регулює поведінку людини в культурі за логікою опозиції прекрасного та потворного.

Модерн – парадигма культури, яка характеризується диференціацією: соціального та культурного, релігійної та світської культури, а також – у межах останньої троїстої диференціації – теоретичного, етичного та естетичного. Характеризується домінуванням таких способів сигніфікації, як реалізм та модернізм.

"Модернізм" – термін С. Леша для позначення способу сигніфікації, що характеризується абсолютизацією зв'язку означника та означуваного, гра яких проблематизує статус референта.

Мовний поворот (*linguistic turn*) – це інтелектуальна подія тематичної зміни дослідницького поля передусім філософії та гуманітарних наук, пов'язана з утвердженням пріоритетного становища мови як об'єкта (що?), суб'єкта (хто?) і засобу пізнання (чим?). Серед головних представників філософії культури, які у своєму пізнанні орієнтуються на мову, слід назвати Ганса Георга Гадамера (концепт герменевтичного кола), Поля Рікера (концепт оповіді і соціальної герменевтики), Ролана Барта (концепт інтертекстуальності).

Моральність – реально практиковані в соціумі відносини і вчинки, обґрунтовані системою нормативно-ціннісних уявлень.

Мораль – це форма ціннісно-нормативних настанов свідомості, що регулює поведінку людини в суспільстві за логікою опозиції добра та зла.

Наука – це форма ціннісно-нормативних настанов свідомості, що регулює поведінку людини щодо обєктивної дійсності за логікою опозиції істини та хиби.

Німецький Веркбунд – німецька асоціація художників, архітекторів, дизайнерів та промисловців, створена в 1907 р., метою якої було встановлення партнерських відносин виробників продукції з професіоналами дизайну для підвищення конкурентоспроможності німецьких компаній на світових ринках.

Нові медіа – це практики комунікації, у яких не-диференційовані форми тексту та образу (аудіо-відео) у формі екранної культури. Базовою формою нових медіа є інтернет-практики.

Ноосфера (грец. νόος – "розум" і σφαῖρα – "сфера") – сфера розуму; сфера взаємодії суспільства та природи, у межах якої розумна людська діяльність стає визначальним фактором розвитку (ця сфера позначається також термінами "антропосфера", "біосфера", "біотехносфера".

Образ – форма культури, що виступає медіумом у складнодиференційованих формах людської комунікації як взірець та

практика слідування такому взірцю з метою їх відтворення та збалансування, довершення як здійснення у цілісності. Зміст образу не можна редукувати лише до форм його художнього виробництва, а надто – лише до образотворчих мистецтв. Образ життя, образ культури – базові культурні універсалії. Образ має певну структуру (за Г. Бьомом):

• *присутність* – вихідна інтенція культурної практики образу, що виявляє недостатність наявного типу комунікації через власну нестачу (нестачу присутності або навіть відсутність) у способі переживання людиною світу, а тому потребує практики певної компенсації та реставрації єдності чуттєвості;

• *ре-презентація* – спосіб пред-ставлення одного через інше (диференціація референта та означників). У практиках образу ре-презентація здійснюється як зображення, тобто цілеспрямована реорганізація означників через моделювання зображальних засобів;

• *презентація* – це кінцева мета культурної практики образу, яка здійснюється як "екзистенційне зростання", тобто такий рівень пожвавлення почуттів, що приносить задоволення та забезпечує інтенсивність та стабільність комунікації.

Образ художній – це форма образу, яка здійснюється за логікою автономії сфери мистецтва через абсолютизацію суб'єкт-об'єктної опозиції. Тобто художній образ розглядається як вираження внутрішнього світу художника у творі мистецтва. Таким чином митець здійснює повноту свободи людини як трансцендентального суб'єкта всупереч обмеженням предметного світу відповідно до ідеалу краси. Логіка художнього образу передбачає абсолютизацію репрезентації як зображення, де своєрідність зображальних засобів і є способом вираження геніальності художника та смаків глядача.

Образотворче мистецтво – це тип прекрасних мистецтв, які зорієнтовані на автономію художнього поля та мають домінанту візуального зображення, а також чуттєвого споглядання у формі культивування художнього образу на засадах ідеалу краси.

"Оптика казки" – сукупність зображальних засобів, які висвітлюють, переломлюють/відбивають, візуалізують акумульовані в казці ціннісні інваріанти відповідно до актуальних запитів конкретної доби.

Пайдея (давньогрец. παιδεία – виховання від παῖς, παιδός – дитина) – ідея та практика цілеспрямованого виховання, навчання та освіти, у результаті чого з нерозумної дитини формується повноправний громадянин полісу, у якому органічно поєднується освіченість, моральнісна досконаліть, громадянські чесноти. Грецька "пайдея" передбачає усвідомлений характер формування ціннісних орієнтацій громадянина, його творчого потенціалу.

Паноптизм – термін М. Фуко для позначення базового типу соціального контролю, за якого емансиповане око суб'єкта Модерну стає джерелом влади. Тобто той, хто дивиться, наглядає за іншими, а сам залишається непобаченим. Метафору запозичив М. Фуко в теоретика та практика пенітенціарної архітектури Дж. Бентама, який розробляв "паноптикум".

"Парадигма культури", або "режим сигніфікації" (*signification regime*) – термін С. Леша для позначення кореляції форм економіки культури та способу сигніфікації.

Перформативний поворот (*performatical turn*) – це переструктурування пізнавального поля у філософії та гуманітарних науках, яке апелює до пріоритетного положення тіла як об'єкта (що?), суб'єкта (хто?) і засобу пізнання (чим?). Серед головних представників філософії культури, які у своєму пізнанні орієнтуються на тілесність, можна назвати феноменолога М. Мерло-Понті (концепт плоті і тілесного досвіду), П. Вірільо (концепт візуальної дислексії), М. Фуко (політика тіла і концепт турботи про себе), Ж. Дельоза (концепт тіла без органів), Д. Айді (інструментальний реалізм), Ж. Діді-Юбермана (концепт культу у візуальному досвіді).

Плоть (*le chair*) – центральне поняття пізньої філософії французького феноменолога М. Мерло-Понті, яке означає, що будь-яке сприйняття світу неможливе без тілесного зв'язку з останнім

і відбувається як розшарування самого світу на плоть світу і плоть тіла в рефлексійній подвоєності існування, тобто світ відкривається у фундаментальній перформативності людського досвіду: я можу відчувати щось тільки тоді, коли власне тіло відчуває, що воно відчуває себе як таке, що відчуває це щось. Таким чином, тілесне сприйняття є культурним виокремленням із "дикого" буття як спосіб культурного існування. Завдяки цьому поняттю М. Мерло-Понті запобігає хибному дуалізму духовного і матеріального, душі і тіла, що перетворював культуру виключно на абстрактний феномен духу, ігноруючи реальні умови культурного життя у світі.

Постмодерн – парадигма культури, яка характеризується розмиванням підстав інтенсивної диференціації Модерну, зокрема опозиції соціального та культурного на засадах індустріалізації економіки культури (індустріалізації культури та культурофікації індустрії), а також проблематизацією способів сигніфікації реалізму та модернізму.

Постмодерний дизайн – виник наприкінці 1970-х як відповідь на модернізм. Функціональні та формалізовані форми та простори модерністського стилю замінюються різноманітною естетикою: стилі стикаються, форма приймається сама заради себе, і нові способи перегляду звичних стилів і просторів рясніють.

Премодерн – парадигма культури, яка характеризується синкретизмом матеріальних, соціальних та духовних практик. Найбільш інтенсивна форма диференціації у всіх різноманітних варіантах Премодерну – це опозиція сакрального та профанного, що домінує в порядку культурних практик аграрних цивілізацій.

Прикладна культурологія (*applied cultural studies*) – особлива сфера культурології, що розкриває методологічні основи, закономірності, принципи, засоби, методи та форми включення людини у світ культури. Функції прикладної культурології: політико-проєктивна (правове, економічне, політичне, духовне забезпечення діяльності); культуроохоронна (механізми, технології збереження природного та культурного середовища, цінностей світової та вітчизняної культури, етика сталого розвитку);

культуротворча (розробка, втілення та реалізація механізмів включення людини у світ культури соціокультурної діяльності XXI ст.); орієнтувальна (розкриття механізмів культури, культури праці, побуту, дозвілля тощо в усіх формах життєдіяльності). Основні напрями розвитку прикладної культурології – традиційна (народна) культура, культурна політика, соціокультурне проєктування, охорона культурної спадщини, соціологія культури, культура дозвілля, педагогічна культурологія, соціокультурна діяльність, культурні інститути, екологія культури, менеджмент у сфері культури, професійна етика спеціаліста прикладної культурології.

Просторовий поворот (*spatial turn*) – це інтелектуальна трансформація дослідницького поля здебільшого філософії та гуманітарних наук, яка апелює до пріоритетного становища простору як об'єкта (що?), суб'єкта (хто?) і засобу пізнання (чим?). Серед головних представників філософії культури, які у своєму пізнанні орієнтуються на простір, слід назвати М. Гайдеггера (концепт ось-буття (Dasein)), Мішеля Фуко (концепт дискурсу), Жиля Дельоза (концепт поверхні), Едварда Кейсі (концепт екзистенційної пам'яті).

"Реалізм" – термін С. Леша для позначення способу сигніфікації, що характеризується диференційованістю означника та референта в умовах абсолютизації суб'єкт-об'єктної опозиції за логікою троїстої диференціації Модерну (наука, мораль, мистецтво). Домінанта референта в опозиції передбачає спосіб відображення: означник прозоро відображає референта (ідеал класичної науки). Домінанта означуваного: суб'єкт діє згідно з ідеалами свого внутрішнього світу людини, дискурсивно проясненими (моральні максими та категоричний імператив) та поза залежністю від обставин зовнішнього світу. Рівновага означника та референта можлива лише як вираження внутрішнього світу митця у разі замикання автономного світу мистецтва, де означуване прозоро виявлено в порядку означників та домінує над порядком референта.

Режим бачення – організація візуальної практики за порядком та образом певного візуального медіума – книги, картини, тексту, патерну (за класифікацією Н. Мірзоєффа), та виробництво

відповідної антропологічної моделі як суб'єкта бачення. Німецький теоретик медіа Фр. Кіттлер говорить про те, що людина нічого не знає про власні почуття, поки медіа та технології не нададуть метафори й моделі[1] структури людських здібностей. Отже, режим бачення – це спосіб погляду не лише суб'єкта на світ, але й на самого себе як на структурну складову візуальної практики, яка є культурно-історично обумовленою. Історична динаміка режимів бачення конкретизує не "дух часу" (Г. Гегель), але "погляд епохи" ("period eye" М. Баксандалл).

"Символізм" – термін С. Леша для позначення способу сигніфікації, що характеризується не-диференційованістю означника, означуваного референта.

Спосіб сигніфікації (*signification mod*) – термін С. Леша, який характеризує спосіб співвідношення означника, означуваного та референта (означник – чуттєві параметри репрезентації (звук, колір тощо); означуване – значення, яке, зокрема, може бути концептуально оформленим, референт – об'єкт реального світу, що репрезентується). Виокремлюються такі базові способи сигніфікації: символізм, реалізм, модернізм.

Стрімлайнінг – міжнародний стиль архітектури та дизайну в стилі арт-деко, що виник у 1930-х роках. Його надихнув аеродинамічний дизайн. У промисловому дизайні він використовувався в залізничних локомотивах, телефонах, тостерах, автобусах, побутових приладах та інших пристроях, щоб створити враження гладкості та сучасності.

Структуралізм – методологія філософського і наукового пізнання, заснована на рефлексійному пріоритеті мови і пов'язаних із нею структурних особливостях функціонування цілісності, яка може слугувати за взірець для інтерпретативних наукових моделей. Засновником структуралізму є французький антрополог К. Леві-Стросс, який, використовуючи здобутки лінг-

[1] Його думка близька до лаканівського формулювання про те, що між позицією Ф. Гегеля та З. Фрейда виникає паровий двигун Дж. Уатта. Фр. Кіттлер же говорить, що між Фрейдом і самим Лаканом виникає універсальна машина обробки інформації (комп'ютер).

вістики Ф. де Сосюра (мова як система відмінностей), Р. Якобсона (концепт фонеми) і В. Проппа (концепт наративу), екстраполює їх на розуміння людини і культури таким чином, що визначальна риса людськості – розумність – полягає у варіативній діяльності інтелекту, що демонструє себе в структурності культурних феноменів, серед яких міф є центральним, оскільки він є мовно-наративним поєднанням структур із різних сфер людського життя (побуту, мистецтва, соціальної поведінки, а найголовніше – мислення).

Текстоцентризм – це парадигма гуманітарних наук, де культура являє собою "систему відносин між текстами" (Ю. Тинянов), передбачає домінування нереферентних теорій істини (Ф. Брентано, Е. Гуссерль), підвищення ролі синтаксису та семантики, нівелювання значення референта, оскільки значення слова може актуалізуватися лише в контексті мовної гри (Л. Вітгенштейн). Текст в такому контексті виступає дискурсом (мовленнєвий акт разом із ситуацією його промовляння), здійсненим як друковане слово. Лише книгодрукування як перша масмедійна технологія писемних текстів (які самі є "опорою для усного мовлення") створює передумову такого збільшення кількості текстів, що уможливлювало "*зримо* виключення усної інтеракції всіх учасників комунікації" (Н. Луман), інтертекстуальність, а отже, забезпечення панівної форми комунікації через виробництво нових текстів, тобто "само-виробництво текстів" та їх само-референтність. У цьому процесі були сформульовані базові концепти "матерії та внутрішньої форми мови" (В. Гумбольдт), семантичного трикутника (Ф. Фреге), співвідношення "мови та мовлення" (Ф. де Соссюр), "мовної гри" (Л. Вітгенштейн). Настанови "лінгвістичного повороту", що виступили з критикою трансцендентального статусу суб'єкта та філософії свідомості загалом (остання не фіксувала відмінності культурних практик мислення та мовлення), самі не фіксували візуальної основи текстоцентризму, а отже, поза їхньою рефлексією залишалися базові умови фоно-логоцентризму (письмо та текст як похідне та другорядне щодо мовленнєвого акту). Проте семіотичні концепти лінгвістики дозволили сформулю-

вати базові елементи способу сигніфікації (означник, означуване, референт), які потім стали важливими інструментами візуальних досліджень.

Теоретична культурологія – дисципліна поля культурних досліджень, яка як інтегративну соціогуманітарну дисципліну вивчає культуру в системі людського буття, різноманіття типів теорій культур у взаємозв'язку з культурологічними проблемами сучасності і, як наслідок, формується розуміння загальних основ різноманітних фактів минулої і сучасної культури, визначення порядку їх системоутворення і взаємодії як форми існування людського суспільства. Генеза культури розглядається у зв'язку з її типологічним аналізом, людина – у сукупності її культурних (духовних та матеріальних), міжособистісних, соціальних, соціоприродних та інших зв'язків, тобто як суб'єкт, продукт і як носій певної культури.

Університет як культурна практика – сукупність способів взаємодії членів університетської спільноти, форм організації роботи та дисциплінарних полів наук на певному етапі розвитку культури.

Урбанізм – дослідження того, як населення міських територій взаємодіє із забудованим середовищем. Це практика, зосереджена на фізичному проєктуванні та управлінні міськими структурами та міській соціології, яка є академічною галуззю дослідження. Урбанізм вимагає специфічного підходу до вивчення, планування і творення міст, який приділяє особливу увагу взаємодії міських жителів зі збудованим середовищем.

Урбанізм новий (новий урбанізм) – підхід до організації міського простору, що виник у Сполучених Штатах у 1980-х роках як низовий активізм, спрямований проти процесу суб-урбанізації. Новий урбанізм кидає виклик цінності зростання міста і намагається поліпшити міське життя, підтримуючи його людиноцентризм.

Філософія культури – це сфера філософського знання, яка на підставі здобутих емпіричних і теоретичних знань у різних галузях наукового знання (природничих і гуманітарних), а також із досвіду різних царин людської діяльності (релігії, мисте-

цтва, політики, економіки і загалом повсякденності) формує дискурсивне поле виявлення умов і сенсу теоретичного виокремлення культурного як такого; поле, у межах якого порушується питання не стільки про "що?" і "як?", тобто про способи і закономірності прояву культурного життя, як це робиться в гуманітарних науках і культурології зокрема, але також про сенс культури, "навіщо?", яке має рефлексійно розкрити ситуацію самого запитування про культуру, у якій відбувається перехід від факту існування до його проблематизації. Отже, філософія культури розглядає наявність культури як відкритої проблеми, яка забезпечує існування самої культури в перформативному триманні рефлексійного кола, натомість науки про культуру намагаються його переформатувати, зосередивши зусилля на його позитивному рішенні у вигляді описань, класифікацій та концепцій, гуманітарних технологій.

Філософські методології дослідження культури – це інтелектуальні напрями розкриття первинного запитування про культуру (на підставі чого?), різниця між якими полягає в акцентуванні ознак вихідного рефлексійного поля. Воно може бути мовним, тоді питання культури – це питання у структурі мовної діяльності, а ключовою філософською методологією тут постає структуралізм, аналітична філософія, герменевтика; якщо воно встановлює пріоритет (взаємо)дії, тоді питання про культуру пов'язане з діяльною системою, що відповідає прагматизмові, марксизмові, функціоналізмові; і нарешті, якщо питання про культуру є питанням існування, то культура проблематизується завдяки особливостям екзистенції і перед нами феноменологія. Хоча, звісно, це не забороняє поєднання методологічних позицій (наприклад, Ж. Дерріда називав свою філософію феноменологічним структуралізмом, що приводить його до концепції архиписьма, де на мовних засадах відбувається перехід до екзистенції як розрізнення (*différance*)). Завдяки зверненню до філософських методів наукові моделі дослідження культури отримують свою значущість і сенс, оскільки сенс і значення наукової роботи не є очевидними і не належать сфері виключно наукових інтересів, сягаючи навіть повсякденного життя.

Чеснота – це душевна якість людини, що не дана від природи, а набувається у ході виховання (призвичаєння), практикуючи яку, людина удосконалюється.

Чесноти в казці – якості людини, які не мають специфічно морального змісту, тобто ще не розуміються як творення добра іншій людині; позначають якості і вміння, що потрібні людині для життя відповідно до її призначення, визначають ставлення до довкілля (наприклад, підтримувати культ предків, готувати ритуальну їжу, добре виконувати хатню роботу тощо).

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА 3

ЧАСТИНА 1
ВІЗУАЛЬНІ ДОСЛІДЖЕННЯ
У КОНТЕКСТІ ТЕОРІЇ КУЛЬТУРИ 7

Розділ 1. Теорія культури: огляд дисциплінарних полів 9
1.1. "Культурний поворот" у контексті нових досліджень сучасного соціокультурного буття 9
1.2. Філософія культури 19
1.3. Теоретична культурологія 28
1.4. Дослідження культурних інститутів 41
1.5. Культурна антропологія 51
1.6. Культура повсякденності 65
1.7. Екологія культури 79
1.8. Теорія міфу та міфології 91
1.9. Прикладна культурологія 103
1.10. Історія моральнісної культури 110
1.10.1. Історичні системи моральності як напрям етичних досліджень 110
1.10.2. Історія і сутність вивчення моральнісної культури 113
1.10.3. Способи осмислення й концептуалізації історико-моральнісного процесу 117
1.11. Університет як культурна практика 123
1.12. Становлення поля урбаністичних студій 139
1.13. Культурологічне експертне знання і формування сучасного міського середовища 146
1.14. Українська культура та регіоналістика 154

Розділ 2. Візуальні дослідження: теоретичні проєкції 163
2.1. Основні методологічні підходи візуальних досліджень 163
2.2. Візуальна антропологія у контексті візуальних досліджень 173
2.3. Візуальна культура в контексті візуальних досліджень 185
2.4. Теоретичні засади візуальних практик 191
2.5. Візуальна соціологія 199
2.6. Візуальна історія 204
2.7. Образотворче мистецтво 214
2.8. Аудіовізуальні мистецтва 224
2.9. Міські дослідження у контексті теорій візуальних практик 236

ЧАСТИНА 2
ВІЗУАЛЬНІ ДОСЛІДЖЕННЯ У КОНТЕКСТІ ІСТОРІЇ КУЛЬТУРИ 255

Розділ 3. Історія культури та культурна історія: проблема співвідношення 257

Розділ 4. Культурно-історична динаміка візуальних практик 269
4.1. Візуальні практики Премодерну: зір у контексті синкретизму чуттєвих орієнтацій 269
4.2. Культурні практики образу та його структура 277
4.3. Візуалізація етичних змістів у чарівній казці 285
4.4. Трансформація режимів бачення в епоху неоліту 297
4.5. Візуальні практики писемності та специфіка їхньої комунікації. Режим світу-як-книги 305
4.6. Візуальні практики Модерну: культурні засади паноптизму 313
4.7. Роль художнього поля у конструюванні часу картини світу 323
4.8. Модернізм: світ-як-текст і його оптика 333

Розділ 5. Візуальні дослідження: історичні проєкції XX–XXI століття 365
5.1. Огляд дисциплінарних полів культури XX–XXI століття 365
5.1.1. Постмодерн у зсуві культури XX–XXI століття 365
5.1.2. Корпоративна культура 377
5.1.2.1. Наукові підходи до вивчення корпоративної культури 377
5.1.2.2. Історія наукових досліджень корпоративної культури 381
5.1.3. Теорія масової культури 387
5.1.4. Менеджмент соціокультурної діяльності 394
5.1.5. Постмодерні конотації художньої культури 405
5.1.6. Правова культура 413
5.2. Базові візуальні практики XX–XXI століття 421
5.2.1. Візуальні комунікації Постмодерну 421
5.2.2. Фотографія як візуальна практика 436
5.2.3. Візуальна комунікація у кінематографі 453
5.2.4. Телебачення і реклама як візуальні практики XX століття 475
5.2.5. Мода як візуальна практика та її комунікативний характер 489
5.2.6. Креолізовані тексти та їх різновиди: плакат, комікс, інтернет-практики 505
5.2.7. Дизайн та візуальні практики 522
5.2.8. Режим бачення нових медіа 529

СЛОВНИК 537

Навчальне видання

ПАНЧЕНКО Валентина Іванівна
МАСЛІКОВА Ірина Ігорівна
ПАВЛОВА Олена Юріївна
та ін.

ВІЗУАЛЬНІ ДОСЛІДЖЕННЯ У КОНТЕКСТІ ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ КУЛЬТУРИ

Навчальний посібник

Редактор *Н. Казанцева*

Оригінал-макет виготовлено ВПЦ "Київський університет"

Формат 60x84$^{1/16}$. Обл.-вид. арк. 26,41. Ум. друк. арк. 32,55. Наклад 100. Зам. № 221-10204*.
Гарнітура Times New Roman. Папір офсетний. Друк офсетний. Вид. № Фл17.
Підписано до друку 13.12.22

Видавець і виготовлювач
ВПЦ "Київський університет"
б-р Тараса Шевченка, 14, м. Київ, 01601, Україна
☎ (38044) 239 32 22; (38044) 239 31 72; тел./факс (38044) 239 31 28
e-mail: vpc_div.chief@univ.net.ua; redaktor@univ.net.ua
http: vpc.knu.kiev.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1103 від 31.10.02