

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Філософський факультет

Кафедра теоретичної і практичної філософії

**МЕДІОЛОГІЧНА ПЛАТФОРМА ІНТЕРПРЕТАЦІЙ
СОЦІАЛЬНОЇ ДІЙСНОСТІ: РОЛЬ СУЧАСНИХ ВІЗУАЛЬНИХ
МИСТЕЦТВ**

**MEDIOLOGICAL PLATFORM OF SOCIAL REALITY
INTERPRETATIONS: THE ROLE OF MODERN VISUAL ARTS**

Кваліфікаційна робота за напрямом підготовки 033 «Філософія»

на здобуття освітнього рівня бакалавр філософії

Студентка-виконавиця:

Недогода Анастасія Володимирівна

IV курс, ОР «Бакалавр»

денної форми навчання

Науковий керівник:

Якубіна Валентина Леонідівна

кандидат філософських наук, доцент

кафедри теоретичної і практичної філософії

Допущено до захисту:

На засіданні кафедри теоретичної

і практичної філософії

Протокол № _____ від _____ 2022 р.

Зав. кафедри теоретичної і практичної філософії,

доктор філософських наук, професор,

Шашкова Людмила Олексіївна

Київ-2022

Зміст

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I. ІДЕОЛОГІЯ ТА МЕДІОЛОГІЯ ЯК ОСНОВНІ ІНСТРУМЕНТИ ВЛАДИ	6
1.1 Сутність та структура поняття ідеологія	6
1.2 Роль медіа у підході до вивчення актуальних соціальних контекстів	10
РОЗДІЛ II. КУЛЬТУРНА ІНДУСТРІЯ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ ТА ВЕСТЕРНІЗАЦІЇ	17
2.1 Вестернізація та глобалізація як соціокультурні феномени	17
2.2. Культурна індустрія та вплив публіки на формування масової культури	22
РОЗДІЛ III. ЦИФРОВА РЕВОЛЮЦІЯ ОБРАЗУ: ФОТОГРАФІЯ І КІНО	28
3.2 Між образом та знаком: соціальні аспекти фотографії	28
3.1. Філософське осмислення феномену кіно	35
ВИСНОВКИ	49
ПЕРЕЛІК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:	52

ВСТУП

Філософський підхід до осмислення суті та впливу сучасних засобів обробки, передачі та обміну інформації є вкрай необхідним сьогодні, це пов'язано в першу чергу із стрімким розвитком цифрових та комп'ютерних технологій за останні декілька десятиліть. Медіареальність до певної міри є визначальною у бутті сучасної людини. Експансія нових ЗМІ, індустрії медіумів нових форм мистецтва та принципів консюмеризму призвела до значних змін в політиці та соціальній сфері. Зараз інтенсивніше, ніж будь-коли, стають помітними процеси комерціалізації культури. Із цим пов'язаний факт зниження художнього та естетичного смаку в населення та встановлення влади масового мистецтва.

Актуальність теми дослідження обумовлена тим, що фотографія та кіно є наймолодшими і, водночас, найбільш затребуваними формами масового мистецтва. Ефективність впливу новітніх засобів візуальної комунікації на соціум залежить від вміння їхніх авторів знайти спільну мову із публікою та ненав'язливо сприяти формуванню певного світогляду. Зовнішнє регулювання процесів комерціалізації культури передбачає, окрім іншого, виховання нових специфічних цінностей, потреб та орієнтирів серед населення та формування суспільної думки. Відтак, завданням філософських досліджень є виявлення механізмів функціонування таких процесів, а також безпосередня рефлексія над самими художніми практиками.

На сьогоднішній день публікується чимало наукових праць, що стосуються особливостей масового мистецтва в соціальних, політичних та філософських контекстах, такі дослідження охоплюють широку проблематику: від семантики мови фото або кіно до психоаналізу, герменевтики та впливу нейронаук.

Лише на ресурсі «Philpapers» за 2017-2022 рр. пошук за ключовими словами «Philosophy of film» та «Philosophy of photography» дає близько 50

статей у провідних світових філософських журналах. В Україні ця галузь знання лише розвивається, проте варто очікувати, що кількість дослідників та дослідниць у цій сфері лише зростатиме, адже інтерес до проблематики з роками лише збільшується, що стає особливо помітним на фоні популяризації соціальних мереж та онлайн-серверів, що значно спрощують процеси візуальної комунікації та обміну інформацією.

Об'єктом дослідження є масове мистецтво як соціокультурний феномен та його форми в сучасному світі.

Предметом дослідження є вплив медіа та форм масового мистецтва на соціокультурне життя сучасної людини.

Мета дослідження: з'ясувати суть та вплив новітніх медіа та сучасних форм візуальної комунікації, як потужних ідеологічних інструментів, що можуть впливати на суспільну свідомість.

Завдання дослідження:

- З'ясувати способи тлумачення ідеології в їх хронологічному розвитку;
- Визначити особливості медіологічних концепцій Р. Дебре та М. Маклуена;
- Ідентифікувати культурну роль медіа та мистецтва в контексті процесів глобалізації та вестернізації;
- Сформулювати характерні особливості розуміння феномену «культурної індустрії»;
- Окреслити теоретичні основи фотографії, як полісемантичного засобу відображення реальності;
- Порівняти особливості класичних інтерпретацій кінематографу в рамках філософії В. Беньяміна та Ж. Бодрійяра;
- Визначити сучасний стан філософії кіно та перспективи її розвитку як самостійної галузі кінознавчого знання.

Метод дослідження: застосовано загальнонаукові методи аналізу, синтезу, та індукції для отримання узагальнюючих фактів. Використовуються методи герменевтики та порівняння, а також окремі методики теоретико-філософського дослідження в області соціології та естетики.

Структура кваліфікаційної роботи: робота складається зі вступу, 3 розділів, висновків та переліку використаних джерел.

РОЗДІЛ I. ІДЕОЛОГІЯ ТА МЕДІОЛОГІЯ ЯК ОСНОВНІ ІНСТРУМЕНТИ ВЛАДИ

1.1 Сутність та структура поняття ідеологія

Людство налічує вже кілька тисячоліть своєї історії. Починаючи з утворення примітивних первісних спільнот, закінчуючи сучасною цивілізацією. У всі часи люди стикалися з певними проблемами, вирішення яких полягало в освоєнні нових земель, захопленні ресурсів, освоєнні нових технологій тощо. Закономірно, різні спільноти мали йти до певної мети, залежно від поставлених завдань. Досягнення цієї мети здобувалось із застосуванням різних підходів і приносило відповідний результат. З розвитком суспільств перед людством поставали все складніші завдання, відбувався поділ на групи, будувалися складні ієрархії, створювалися держави. Спільність всередині таких груп сама по собі була дуже хиткою, тож, як результат, штучно створювались певні ідеї, що виступали б у ролі мотивації, рушія об'єднання та подальшого розвитку. Люди, які не мали достатньої ерудиції та обізнаності, щоб осягнути механізми функціонування суспільства, стали основними мішенями подібних маніпуляцій. Усвідомлення того, наскільки сильним може бути вплив ідей для спрямування та контроль над масами, лягло в основу різноманітних правлячих груп та окремих політичних діячів. В наслідок цього політика окремих держав міцніла, утворювались імперії.

На сьогоднішній день, ідеологія залишається одним із основних механізмів влади. Водночас дослідження цього питання потребує комплексного підходу, адже на однакове питання «Чим є ідеологія?» можна отримати вкрай різноманітні, подекуди суперечливі, відповіді.

Складність дефініції полягає також у тому, що ідеологія може виражатись у різних формах: економічній, правовій, релігійній тощо. Такі форми можуть бути об'єднаними або вбирати риси одна одної. В широкому

сенсі, має сенс говорити саме про політичну ідеологію, яка виражає колективні цінності та інтереси у формі, невіддільної від кожного суспільства. Одні політичні ідеології покликані, як вже зазначалось, для об'єднання певної спільноти, зміцнення та збереження порядку, інші ж, навпаки, висловлюють бажання змін у соціальному та політичному житті, зміни владних еліт та політичної модернізації.

Загальний сенс поняття можуть допомогти прояснити словники. Філософський енциклопедичний словник зокрема пропонує визначити ідеологію як «сукупність взаємопов'язаних ідей, уявлень та переконань, призначених об'єднувати людей заради спільного життя та спільних дій» [17]. Сам термін, утворений від грецького *ιδεολογία*, від *Ιδεα* – прообраз, ідея, і *λογος* – слово, вводить французький філософ Дестют де Трасі та позначає ним «науку про ідеї», що була б покликана досліджувати виникнення ідей, з метою відокремлення догм та передсуди від об'єктивного наукового знання.

Поява політичної конотації поняття була найбільшим чином зобов'язана вченню К. Маркса та Ф. Енгельса. Перший у свій час визначив ідеологію як хибні уявлення людей «про себе самих, про те, чим вони є або чим повинні бути» [20, с. 11]. Разом із тим марксистському тлумаченню ідеології притаманні такі аспекти як класовий підхід і соціологічне трактування даного поняття на основі соціальної обумовленості ідей. Ідеологія, за Марксом та Енгельсом, є теоретичним обґрунтуванням інтересів і ідей буржуазії, які верхівка влади використовує з метою приховання дійсного стану справ та створення видимості компромісу і створення «союзу» потенційно «ворогуючих» груп.

Ф. Енгельс додає: «Ідеологія – це процес, який здійснює так званий мислитель, хоча і свідомо, але зі свідомістю хибною. Справжні рушійні сили, які спонукають його до діяльності, залишаються йому невідомими, в іншому випадку це не було б ідеологічним процесом. Він, отже, створює собі уявлення про хибні або такі, що здаються спонукальними сили. Оскільки мова йде про

розумовий процес, то він виводить як і зміст, так і форму його з чистого мислення – або зі свого власного, або з мислення своїх попередників» [21, с.83]. З цієї позиції ідеологія постає як принципово негативне явище, не пов'язане із волею та природньою творчістю людини, а нав'язане їй ззовні.

Дещо протилежний погляд на цю проблематику пропонує німецько-британський соціолог К. Маннгайм. Те, що в концепції Маркса та Енгельса позначалось як ілюзія, тут отримує назву об'єднуючого способу соціально-групового мислення. В основі погляду Маннгайма стоїть положення про те, що продукти та форми мислення породжуються внаслідок дії історичних, класових та культурних чинників. У зв'язку з цим, соціолог виділяв дві системи поглядів: ідеологію та утопію. Перша має, за Маннгаймом, два визначення: часткове (партикулярне) і тотальне. З частковим людина стикається тоді, «коли це слово повинне означати лише те, що ми не віримо певним “ідеям” та “уявленням” супротивника, бо вважаємо їх більш-менш свідомим спотворенням реальних фактів, істинне відтворення яких не в його інтересах» [19, с. 76]. Його ж можна ототожнити і з брехнею. Тотальна ж ідеологія відсилає до конкретної епохи або певної існуючої соціальної групи, враховуючи «самобутність і характер цілісної структури свідомості відповідної епохи або групи» [19, с. 77]. Натомість утопічна свідомість під собою розуміє такий погляд на реальність, що не відповідає іманентно даному буттю. Відтак, Маннгайм пише, що утопії є «трансцендентними буттю, бо й вони орієнтують поведінку на елементи, відсутні у відповідному реальному житті; однак вони не є ідеологіями в міру своєї спроможності до трансформації існуючої історичної дійсності через протидію їй, і тим самим і наближення її до своїх уявлень» [19, с. 213]. Утопія виступає у якості допоміжної ланки у побудові проєкції належного, тим самим допомагає критикувати існуючий стан справ та протистояти ідеології.

В той час як ідеологія може бути корисною для стабілізації суспільства, тобто для захисту пануючих ідей, утопія може вказати на їх деструктивність,

таким чином спровокувавши необхідні зміни, адже такий складний механізм як суспільство у будь-якому стані не може існувати протягом усієї своєї історії без змін. Звичайно, наївно вважати, що подібна дихотомія «ідеологія-утопія» дає повну картину дійсного стану речей, та що віднайшовши її можна за допомогою якогось алгоритму детермінувати подальший розвиток суспільства. Втім, хоча ідеологія не дорівнює теперішньому, а утопія – майбутньому, вміння віднаходити певні закономірності, які б на них вказали, є необхідним аби краще розуміти як поточні процеси людства, так і передбачати можливі для нього небезпеки.

У своїй праці «Джерела тоталітаризму» американська політологиня Х. Арендт розглядає ідеологію як потужну зброю в руках політичних діячів. Ба більше, ідеологічне мислення апріорі містить у собі тоталітарні елементи. Проблема полягає також ще й у тому, що ідеологія часто претендує на беззаперечний абсолют. Арендт пише: «Ідеології завжди виходять з того, що однієї ідеї досить для пояснення будь-чого у процесі із засновку, і що жоден досвід не може чогось навчити, бо цей послідовний процес логічної дедукції містить уже геть усе» [2, с. 523]. Далі мислителька зупиняється на трьох тоталітарних властивостях ідеологічного мислення:

1. Тотальна ідеологія претендує досягнути всю історію у її цілісності, це включає прояснення минулого, розуміння теперішнього та передбачення майбутнього;
2. Прагнучи наблизитись до цього «тотального пояснення», ідеологічне мислення стає незалежним від будь-якого досвіду, в результаті воно стає нездатним вчитись на помилках минулого, навіть якщо йдеться про досвід недавніх подій;
3. Оскільки ідеології неспроможні трансформувати реальність, вони досягають звільнення думки від досвіду за допомогою дедуктивних логічних процедур. Такий спосіб міркування суперечить природній послідовності мислення, що існує у дійсності.

Численними політичними філософами було приділено увагу принципу «деідеологізації» суспільства. На думку Арендт, ідеологія втрачає свою функціональну роль разом із занепадом тоталітарних режимів, таких як, наприклад, фашизм. Ідея «кінця ідеології» була висловлена зокрема й соціологом Д. Беллом, та загалом стала досить популярною на Заході.

Разом із «кінцем ідеології» слід згадати теорію «кінця історії» Ф. Фукуями. Американський філософ наполягає на тому, що ліберальна демократія є, по суті, кінцевим пунктом ідеологічної еволюції людства, будучи тим самим «кінцем історії». Місце боротьби ідеологій та світоглядних систем, займає боротьба за задоволення власних потреб та гедонізм. Із настанням постіндустріальної епохи, людина дегуманізується, а цінність її життя вимірюється кількістю товарів, які вона споживає. Майбутнє в рамках такої теорії виглядає вкрай песимістично – суспільство, побудоване виключно на засадах економічного розрахунку та консюмеризму, імовірно, призведе до низки невтішних наслідків, від екологічних катастроф, результатом яких виявиться глобальне потепління, до появи нових форм диктатури та масових геноцидів.

1.2 Роль медіа у підході до вивчення актуальних соціальних контекстів

Питання про можливість вивчення феномена споживання в сучасному суспільстві як процесу передачі колективної пам'яті, соціального досвіду та ціннісно-нормативних установок між різними поколіннями набуває особливої цікавості в контексті медіологічного методу французького філософа Р. Дебре.

Будь-яку природню мову можна розглядати двояко: як засіб комунікації та передачі. Між ними, при цьому, є принципова відмінність. За Дебре, комунікація є лише одним фрагментом більш протяжного у часі процесу – передачі, тобто *transmission*. Така передача розуміє під собою динаміку колективної пам'яті. Тож, автор зазначає, що «комунікація полягає в

перенесенні інформації в просторі в межах однієї і тієї ж просторово-часової сфери, а передача – в перенесенні інформації в часі, між різними просторово-часовими сферами» [9, с. 16]. Медіологія розглядає історію як гібрид технології і культури, перші зокрема виступають у ролі апарату поширення інформації.

Дебре розкриває поняття з огляду на його комплексність та неоднозначність. Він пропонує щонайменше чотири дефініції медіуму:

1. Загальна процедура символізації (членороздільна мова, графічний знак, аналогічний образ);
2. Соціальний код комунікації (мова, яку використовує носій інформації);
3. Фізичний носій для запису та зберігання (камінь, папір, CD-ROM тощо);
4. Апарат поширення (типографія, цифровий пристрій тощо) [9, с. 66-67].

Загалом, цікавою є також є думка про те, як медіум здатний впливати на споживання інформації. Дебре пише: «Бібліотека породжує письменників подібно до того, як кінотека – кінематографістів» [9, с. 22]. Така фізична концентрація засобів передачі утворює свого роду запаси пам'яті та одним своїм існуванням сприяє накопиченню нових таких подібних згадок. Комунікативний процес, відтак, розглядатиметься тут як практика споживання в контексті революції інформаційних технологій. Таким чином, не лише нові медіа формують нові потреби споживача, а й навпаки.

Книгодрукування, поширення книг, бібліотеки, кінотеки – все це Дебре розглядає як простір медіасфери. За весь час існування людства можна виділити принаймні три медіасфери: логосфера, що починається із виникненням письма; графосфера, що починається із винайденням друкарства та завершується із розквітом телебачення; нині домінантною медіасферою є

відеосфера, на зміні книзі прийшов образ. Для відеосфери характерними є індивідуалізм та аномія, аутоцентричність, тобто культ теперішнього, релятивізм досвіду та орієнтація на споживача [9, с. 90-91].

Варто зазначити, що, дійсно, фотографія, кінематограф, відеоарт сьогодні часто випереджають філософію в осмисленні природи образу і його впливу на людину і суспільство. Натомість філософія виступає у ролі простору для рефлексії над художніми та культурними контекстами у постсучасну добу.

Поняття «медіа», безперечно, набуває все більшої важливості для міждисциплінарних досліджень соціальної дійсності, зокрема у філософії. Медіа, як носії, а також засоби обміну та передачі інформації, повинні розглядатись через призму їх відношення до інших понять та феноменів, з якими має справу філософія, таких як проблема пізнання, образного мислення, питання мови тощо.

Теза, виголошена М. Маклуеном, «the medium is the message», не дивлячись на багатоманітність її трактувань та критики, стала однією із центральних у контексті медіологічного дискурсу. Вихідною думкою, на яке спирається це положення, є неможливість пізнання та трансформації соціально-культурного простору без усвідомлення при цьому ролі медіа та ключових принципів їх функціонування. Засоби комунікації, від найпримітивніших до осучаснених та видозмінених під впливом новітніх прогресивних технологій, формують та контролюють форми людської взаємодії. Не буде перебільшенням зазначити, що суспільства тією чи іншою мірою залежать від конкретних форм комунікації, якими вони користуються.

Маклуен виділяє два типи засобів комунікації залежно від участі в них аудиторії. За високого ступеню залученості, засіб вважатиметься холодним (телефон, телебачення тощо), за нижчого – гарячим (радіо, кіно, фотографія тощо). Гарячі засоби відрізняються високим рівнем визначеності, тобто великим об'ємом наповненості даними. Відтак, такий засіб майже не залишає

простору для доповнення сприймаючою стороною, не дозволяє приймати участь в його створенні та трансформації [18, с. 27].

Іншою проблемою є той факт, що через високий рівень визначеності у багатьох сферах життя та дозвілля людини з'являється фрагментація, яка в свою чергу призводить до введення цензури. За висловом самого автора «пропаганда закінчується там, де починається діалог» [35, с. 142, пер. з англ. із моєю редакцією. – А. Н.], тож людині необхідно «говорити» з медіа, аби не стати об'єктом маніпуляцій, зокрема й ідеологічних.

Протягом декількох останніх століть засоби масової інформації, такі як преса, радіо, телебачення, справляють значний вплив на життя людини, в тому числі й політичне. В сучасному світі ЗМІ можна вважати основним чинником формування суспільної думки, що вже казати про Інтернет, який зчинив революцію у глобальній соціальній комунікації. Глобальна мережа та електронний простір загалом ставлять виклик традиційним формам масової інформації, адже їх децентралізованість та інтерактивність різко контрастує з лінійними та здебільшого односторонніми старими моделями суспільної комунікації.

В цьому контексті особливо цікавими є роботи іспанського соціолога Мануеля Кастельса, а саме «Інформаційна епоха: економіка, суспільство й культура» та «Галактика Інтернет». Хоча ці роботи були видані 20 років тому, велика кількість ідей, висловлена в них, залишається актуальною й нині або, принаймні, пророчою. Йому, наприклад, належить концепція «інформаціонального» (постінформаційного) суспільства, суть якого полягає у тому, що інформація не просто супроводжує життя індивіда, натомість її «генерування, обробка та передача стали фундаментальними джерелами продуктивності та влади» [14, с. 42]. Основною задачею політичної комунікації є донести певну ідею до адресатів, а інформація виступає ресурсом у руках суб'єктів політичної взаємодії, позаяк у сучасному світі реальна комунікація політиків з народом обмежена.

Кастельс висуває тезу про те, що інформаційні технології, в тому числі й комп'ютерна індустрія, не тільки визначають теперішній стан речей, а й детермінують майбутній. Ще 20 років тому не кожна родина мала вдома стаціонарний комп'ютер, втім, станом на квітень 2022-го року Інтернет налічує близько 5 мільярдів користувачів, при цьому саме на мобільні телефони зараз припадає близько 90% загального онлайн-часу та більше половини світового веб-трафіку [33]. Фактично, сучасна людина має портативний «всесвіт» у своїй кишені. У цього є як позитивні, так і негативні сторони. Кастельс наголошує на тому, що у переважній більшості випадків використання інтернету було (якщо зважати на те, що праця «Галактика Інтернет» була видана у 2001-му році) суто інструментальним, наприклад, як засобу зв'язку або пошуку інформації [13, с. 143], проте з розвитком технологій змінилися і мотиви, якими скеровані користувачі мережі. Стало значно важче фільтрувати та обмежувати кількість та якість інформації, що надходить. Якщо раніше різниця у соціальній поведінці між тими, хто користується Інтернетом та тими, хто ні, була майже непомітною, то нині вона постає вкрай очевидною. Окрім цього, багатьом людям досить складно відмежовувати реальність від віртуальності, особливо це виявляється у поведінці дітей та підлітків.

Нескінченний потік інформації призводить до такого явища, якому французький психолог Абраам Моль дав назву мозаїчної культури. Воно характеризується тим, що у зв'язку зі збільшенням каналів отримання інформації людина стає просто нездатною впорядковувати її у своїй свідомості. Цей феномен став предметом досліджень ще в середині минулого століття, а зараз набув глобального масштабу. Якщо преса стосується виключно зорового сприйняття, радіо – слухового, телебачення об'єднує обидва, то Інтернет повністю їх абсорбує та надає ілюзорну можливість керування процесом, насправді ж користувач поступово стає заручником мережі. Цим не можуть не користуватись зокрема й політичні діячі – якщо

людина постійно знаходиться під впливом ЗМІ, за їх допомогою можна сфабрикувати її думку, нав'язати той чи інший образ, який не обов'язково буде правдивим.

Потужним інструментом ідеологій може виступати мистецтво. Будучи частиною соціального простору, мистецтво не є чимось суто механічним. Так, досліджуючи твір, потрібно звернути увагу на його автора, його компетентність, а також на певні соціальні інститути, що виникають як простір споживання мистецтва – музеї, галереї тощо. Мистецтво поступово виходить за межі художнього простору, відтак воно завжди є вписаним у певний соціально-політичний історичний контекст. Таке мистецтво не може бути аполітичним.

Висновки до Розділу I

Підбиваючи підсумки даного розділу, варто ще раз наголосити на важливості комплексного підходу у визначенні ідеології. Було розглянуто лише частину інтерпретацій цього поняття ключовими постатями у соціальній філософії та соціології ХІХ-ХХ ст., проте, вже на основі цього, можна виділити ряд характерних рис, притаманних ідеологіям. По-перше, основна їх функція полягає в інтеграції суспільства. Висловлюючи інтереси певної соціальної групи або класу, ідеологія націлена на об'єднання суспільства в цілому. По-друге, будь-яка ідеологія прагне залучити на свій бік якомога більше людей і спрямувати їхню активність на реалізацію певних цілей, завдань і пріоритетів. По-третє, ідеологія може не тільки відображати політичну реальність, але й прискорювати або гальмувати ті чи інші політичні процеси. Загалом, ідеологія функціонує не тільки як засіб забезпечення соціальних інтересів, а і як система поглядів, що дозволяє людині і суспільству орієнтуватися в існуючому просторі та часі. Крім того, не слід недооцінювати вплив медіа на модернізаційні процеси в суспільстві і світі. Вивчення цього питання залишається актуальним, це обумовлено зокрема соціальними аспектами інформаційного суспільства та перспективами культурного прогресу в цілому.

РОЗДІЛ II. КУЛЬТУРНА ІНДУСТРІЯ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ ТА ВЕСТЕРНІЗАЦІЇ

2.1 Вестернізація та глобалізація як соціокультурні феномени

Вестернізація – зовсім не нове явище. Його корені сягають ще античності. Передбачалось, що з падінням Римської імперії не загине специфічна культура та світоглядна система, натомість вона стане підґрунтям для формування нової західної ідентичності, заснованої на ідеалах греко-римського суспільства. Нині вестернізацію часто прирівнюють до глобалізму або європеїзації, проте необхідно розуміти, що між цими поняттями все ж існує різниця. Вестернізацію можна описати як певний процес, за допомогою якого суспільства потрапляють під вплив Західної культури (під цим терміном слід насамперед розуміти культуру Північної Америки та Західної Європи) та запозичують з неї практики з різних галузей життя – від економіки та філософії до традицій, цінностей, норм та законів. При цьому, феномен вестернізації в різних суспільствах може мати різну інтенсивність. Модифікація культури, відтак, може відбуватись у більшій чи меншій мірі в залежності від ступеню впровадження міжетнічних контактів.

Американський соціолог та політолог Самуель Гантінгтон досліджує питання вестернізації в контексті виникнення універсальної цивілізації. Під останнім терміном він розуміє «культурне об'єднання людства і все зростаюче прийняття людьми всього світу загальних цінностей, вірувань, порядків, традицій та інститутів» [30, с. 74]. На думку автора, в більшості суспільств фундаментальні цінності та навіть деякі соціальні інститути співпадають, тож глобалізація та злиття культур в майбутньому майже неминуче. Гантінгтон вважає, що після закінчення «холодної війни» світова політика перейшла на новий рівень, коли не-західні цивілізації постають не тільки як реципієнти західної культури, а й як важливі актори, які мають приєднатись до Заходу з метою формування подальшої світової історії.

Серед чинників, які б сприяли утворенню універсальної цивілізації, Гантінгтон виділяє щонайменше три:

1. Мова. Вона виступає одним із центральних елементів будь-якої культури. Єдина для усіх мова – запорука злиття культур. За даними 2022 р. найпоширенішою мовою у світі залишається англійська із приблизно 1,5 мільярдів носіїв. Далі йде китайська, гінді та іспанська [38]. В умовах універсальної цивілізації людство матиме потребу у засобі ефективного спілкування один з одним. Універсальна мова широкого вжитку є таким засобом.

2. Мало що може об'єднувати спільноти сильніше за релігію. Нині на таке звання можуть претендувати західне християнство та іслам.

3. Модернізаційні процеси, до яких можна віднести індустріалізацію, урбанізацію, підвищення рівня освіти тощо. Ці та ряд інших змін супроводжувались потужною експансією Заходу, вестернізацією не-західних суспільств.

Варто сказати, що не усі народи погоджувались із подібними процесами. Деякі представники не-західних суспільств відносились до вестернізації з певним відторгненням. Проблема полягає насамперед у формулюванні самої проблеми вестернізації як домінування одних країн над іншими. Цілком логічно, що пригнічені суспільства будуть чинити супротив, надто коли не-західний світогляд повсякчас піддається критиці за свою незалежну культурну ідентичність.

Наукова робота Е. Саїда, політичного діяча палестинського походження, охоплює питання західного впливу та вестернізації як наслідку колонізації. Автор визначає основні догми орієнталізму. Згідно з першою догмою очевидною постає принципова відмінність між Заходом, який прямує шляхом раціональної думки і є більш розвинутим та гуманним, і Сходом, який, в свою чергу, є недорозвинутим та меншовартісним. Друга догма «рекомендує завжди надавати перевагу абстрактним висновкам про Схід, а надто тим, які

ґрунтуються на текстах, що репрезентують “класичну” східну цивілізацію, перед прямими фактами, добутими зі спостережень над новітніми орієнтальними реальностями» [23, с. 389]. Третя догма ґрунтується на упередженні, що лише Захід спроможний створити адекватний та системний словник та раціональну базу для пізнання Сходу. Відтак, лише це давало б гарантії «об’єктивності» такого дослідження. Четверта догма намагається нав’язати думку про те, що «Схід лежить у основі чогось такого, чого або треба боятися (жовтої небезпеки, монгольських орд, панування брунатношкірих)» [23, с. 389], і, позаяк, його слід надійно контролювати, наприклад, шляхом пацифікації, прямої окупації тощо. Через упереджене та стереотипне ставлення до не-західних суспільств трапляється безліч міжусобиць, революцій та воєн. Крім того, чи не щодня у новинах можна почути про злочини на ґрунті ненависті.

Поширенню цих стереотипів сприяє зокрема і західна масова культура, яка, поміж тим, є причиною занепаду багатьох локальних національних культур. Саїд досліджує популярні образи соціологічної репрезентації типового араба у західній культурі. Після подій арабо-ізраїльської війни 1973 р. зображення араба у західних медіа було здебільшого негативним, навіть загрозливим. «В кіно та на телебаченні араб асоціюється або з розпустою, або з кровожерливою безсовісністю. Він виступає там як хворобливо сексуальний дегенерат, правда, спроможний на обмірковані й лукаві інтриги, але, за самою своєю суттю, схильний до садизму, зради, підлоти. Работорговець, їздець на верблюді, лихвар, смаглявошкірий негідник — ось лише кілька традиційних ролей араба в кіно... В кінохроніці та на фотостендах араба завжди показують у великих кількостях. Ніякої індивідуальності, ніяких персональних якостей, ніякого особистого досвіду. Більшість картин зображують сцени масового безумства та злиднів або ірраціональних (а отже, й безнадійно ексцентричних) жестів. За всіма цими картинами маячить загроза джихаду. Результат: страх, що мусульмани (або араби) завоюють світ» [23, с. 371]. Зображення

національних меншин як потенційно «інших» та небезпечних у медіа та мистецтві – це, безперечно, потужна зброя в руках політичних ідеологій.

Питання неадекватного зображення національних відмінностей в області фотографії цікавить вчену Сьюзен Зонтаг. Вона наголошує на тому, що не можна залишати без уваги тісний зв'язок який утворюється між фотографією та туризмом. Найбільш очевидним це стає на історичному прикладі вторгнення у культурний та особистий простір корінних народів США. Мандрівники змагались у перегонах за найліпше фото священних місць, релігійних ритуалів індіанців, ба більше подекуди платили останнім, аби ті видозмінювали свої обряди заради більшої фотогенічності. Звичайно, як результат, велика частина культури та соціального життя корінних народів трансформувалась у глобальній перспективі під впливом, здавалось би такого безневинного зайняття як фотографія [12, с. 89-90].

Фото стає уречевленим прикладом об'єктивізації досвіду іншого, адже тепер людина фактично використовує камеру як інструмент своєї колонізації. Небезпека полягає тут, насамперед у поверхневій та односторонній інтерпретації таких зображень. Окрім того, національні відмінності через призму такої оптики перетворюються на нескінченний атракціон та пошук досі небаченої «дивини». Так, подорожуючи до іншої країни, людина західного світогляду здебільшого не цікавиться глибинною культурою певного народу та території, а лише готується до того, які саме «несподіванки» тут їй можуть запропонувати.

Прояснення концепції глобалізації може виявитись не менш корисним в цьому контексті. Безліч книг та соціально-філософських праць займаються дослідженням даного питання. Важко не погодитись, що нині все людство знаходиться під глибоким впливом глобалізаційних процесів. В підтвердження можна навести багато прикладів: від політичних об'єднань, таких як, наприклад, Європейський Союз, діяльності мультинаціональних корпорацій до Олімпійських ігор та Інтернету. Більш того, часто люди

перебувають в таких ситуаціях, які потребують об'єднання всього світу задля їх вирішення: зміни клімату, пандемії тощо.

Під процесами глобалізації тут мається на увазі зростаючий зв'язок, який інтенсифікується як між окремими індивідами, так і між окремими регіонами й країнами у всьому світі. Водночас слід зважати на той факт, що якщо раніше найголовнішим фактором, що грав роль для глобалізації був економічний, то нині, має сенс сказати, що йдеться про культурні, технологічні, політичні, а також інші аспекти, що напряму пов'язані із цим поняттям.

Досить довгий час на ряду із глобалізацію, а радше синонімічним до нього вживали поняття «глобалізму», між ними, проте, існує принципова різниця. Термін «глобалізм» використовують здебільшого як назву ідеологічної прихильності на користь глобалізації, в свою чергу, глобалістами можна назвати тих, хто переконаний, що глобалізація, незалежно від її впливу на добробут людства, є неминучою, тих, хто лише наполягає на необхідності продовження цих процесів. Така ідеологія, хоча й буде своєрідний образ єдиної об'єднаної світової спільноти, насправді, часто нехтує дійсним станом справ.

Глобаліст ставить проблеми світу в цілому вище за суто національні, водночас нерідко ігнорується факт нерівномірності впливу глобалізації на світ. Що це означає: багатші стають ще багатшими, в той час, як бідні – лише бідніше; утверджується дихотомія багатого півночі та бідного півдня; за таких умов мультинаціональні корпорації часто експлуатують дешеву робочу силу, зокрема жіночу та дитячу, так, наприклад, одяг для умовного шведського мас-маркет магазину вироблятимуть в умовному Бангладеші, людиною, чия заробітна плата не перевищуватиме 2 долари на день. Глобалізація передбачає вільну торгівлю у всесвітніх масштабах, проте на шляху до цієї мети й нині існує низка перепон, наприклад, великий податок на імпорт. Проблема полягає у тому, і в цьому важко не погодитись із соціологом У. Беком, що глобалісти

надто часто використовують оберти на кшталт «може бути» і «якби ..., то...», а не турбуються про те, який ефект мають ті чи інші процеси глобалізації тут і зараз [4, с. 207-209].

Майже всі сфери нашого життя просякнуті її виявами. В теорії, глобалізація повинна забезпечити глобальний економічний зріст, створювати робочі місця, гарантує країнам, що розвиваються, забезпечення провізією та необхідними технологіями, уможлиблює вільний обмін інформацією та культурою між різними країнами та багато іншого. На практиці ж не все так однозначно.

2.2. Культурна індустрія та вплив публіки на формування масової культури

Оцінка процесів глобалізації, зокрема у її значенні та впливу на культуру, різняться: одні вважають, що спільні зусилля у створенні мистецьких витворів – це явище із необхідністю позитивне; інші ж дотримуються протилежного погляду, так, наприклад, Т. Адорно і М. Хоркхаймер, пов'язують вплив глобалізації із утворенням так званої «культурної індустрії». Ключовою в контексті цього питання роботою є «Діалектика Просвітництва», написана за їх спільного авторства. При цьому, варто зазначити, філософи посилаються тут на Просвітництво не як певний пройдений історичний етап, а скоріше як стан свідомості та культурної орієнтації людини в середині ХХ століття.

Певна невідповідність, або ж діалектика, виявляє себе у тому, як поряд із класичними ідеалами просвітників, таких як культ розуму, особистості та людських здібностей тут опиняється нездатність до самовираження, підкорення названим спікерам ідеалів, наслідування натовпу. Змісти усього того, що дійсно мало значення для Просвітництва, тобто освіти або мистецтва, перетворюються в умовах культурної індустрії на товар, нескінченний

атракціон, побудований на продукуванні розваг, мета якого продавати та приносити прибуток.

На думку Адорно, проблематичність просвіти полягає саме в тому, що вона «несвідомо пробуджує в усіх індивідах розвинутих капіталістичних країн уявлення про свою свободу, самовизначення, самодостатність, змушує їх поводити себе так, начебто це відбувається насправді» [1, с. 136]. Культура, в свою чергу, відчуває нестачу авторів, самовідданих творців, у зв'язку з чим стає одноманітною, монолітною, новизна як така виключається зовсім. Оригінальність не в пошані, паралізується здатність до фантазії. Мистецтво створюється за шаблоном, згідно до характерного запиту часу або обставин. Мистецький арсенал перетворюється на фабрику, культура – на індустрію. Індустрія, в свою чергу, самим своїм існуванням покликана постійно підживлювати машину капіталізму. Культура та будь-які її вияви опиняються у полоні більш потужних секторів індустріального виробництва, таких як енергетика, хімічна промисловість, нафтодобування тощо.

Як у більшості представників Франкфуртської школи, в працях Адорно та Хоркхаймера сильно помітним є вплив марксизму. Звідси й думка про відчуження в процесі створення художнього твору, про неповноцінність та незатребуваність оригінальності.

Публіка може вважати, що саме в її руках визначення майбутнього культури, бо реципієнт має формувати такий запит, насправді ж, і на цьому зазначають автори цей механізм в умовах культурної індустрії стає спотвореним та функціонує вже по-іншому: «У той час як сьогодні у сфері матеріального виробництва спостерігається розпад механізму попиту та пропозиції, він продовжує діяти у сфері надбудови як механізм контролю, що йде на користь правлячим колам. Споживачами є робітники та службовці, фермери та представники дрібної буржуазії. Капіталістичному виробництву вдається настільки міцно закабалити їх і тілом і душею, що без жодного опору вони стають жертвою всього того, що їм пропонується. Оскільки так уже

повелося, що пригноблені завжди ставилися до заповідей моралі, що їм нав'язують їхні повелителі, з більшою серйозністю, ніж власне останні, сьогодні обдурені маси значно більшою мірою, ніж ті, хто досяг успіху, стають жертвою міфу про успіх» [31, с. 166]. Будь-яке несанкціоноване вираження публікою власної волі вкрай швидко стає контрольованим і, насправді, лише сприяє подальшому розвитку механізмів культурної індустрії. Зрештою, культурна індустрія робить художню творчість масовою, що в свою чергу, на думку авторів, породжує деградацію суспільства.

Важливо розуміти що саме робить творчість масовою та як це поняття співвідноситься із феноменом «публіки». Такі терміни як «маса», «спільність», «натовп», «публіка» та ряд інших не мають конкретної теоретичної дефініції, а позаяк, нерідко вони стоять у синонімічному ряду, їм бракує належної диференціації, а застосованими вони можуть бути у різних контекстах.

Французький психолог та соціолог Густав Лебон у своїй ключовій праці «Психологія натовпу» передбачає настання так званої «ери мас» або «ери натовпу». За своєю природою натовп може визначатись двояко. По-перше, буквально – як зібрання певних окремих індивідів; по-друге, з точки зору психології, згідно з якою, у момент такого зібрання окрема особистість перестає бути діючою і діє виключно у ролі одного елементу складного механізму, утвореного злагодженою дією усіх деталей [16]. Теорія Лебона просякнута протиставленням двох форм поведінки індивіда: поза натовпом і безпосередньо у ньому, свідомої та несвідомої. Таким чином, політики та громадські діячі, на думку автора, мають досконало знати психологію мас, адже ними достатньо легко маніпулювати. Якою б не була людина наодинці, її поведінка та навіть її думки зазнають трансформацій у натовпі, нею керує тепер душа колективна, яка перекреслює будь-які особисті інтелектуальні якості.

Подібне протиставлення також характерне для соціологічного проекту Габріеля Тарда. Нинішній час, проте, він називає «часом публіки»,

відмежовуючи це поняття від натовпу за рядом деяких характеристик. Зміна натовпу публікою супроводжується підвищенням терпимості до інакодумства, вона менш агресивна та більш скептична до авторитетів, вона забезпечує довгострокову спільність окремих індивідів, що можуть бути відокремленими один від одного фізично, проте об'єднанні духовно та інтелектуально спільними переконаннями та ідеями. Суспільство, в свою чергу, складається саме з різного роду публіки [16]. Тард та Лебон сходяться у тому, що у маси значно знижується здатність до раціональної свідомої дії, вона лише може перебувати під враженням або впливом духовного лідера – політика, журналіста, митця тощо – що керує натовпом та веде його за собою.

Французький філософ та соціолог П'єр Бурдьє писав у своїй праці «Історичний генезис чистої естетики», що художня діяльність – особливий тип людського досвіду, який не обмежується лише якостями об'єкта сприйняття, а й зусиллям та можливостями суб'єкта сприймати його, тобто необхідною передумовою продуктивної насолоди від художнього твору є, насамперед, навчене око глядача [8]. Такий досвід, відтак, є певним актом аналітичної діяльності, коли за допомогою наявного досвіду сприйняття витворів мистецтва, усвідомлення історичного та соціального контексту, у яких вони були створенні, людина навчається схоплювати специфічні мотиви, які криються за тим чи іншим твором. При цьому людина, котрій доступний такий вид сприйняття, – це, із необхідністю, людина освічена. Попереднє знання принципів, за якими той чи інший твір був побудований, усвідомлення рамок, до якої групи його можна віднести і виступає у Бурдьє у ролі художньої компетентності.

Таким чином, естетичне сприйняття залежить, безпосередньо, від вдалого пошуку у витворі мистецтва характерних рис, та сенсів, непомітних пересічному глядачеві, цим і пояснюється потяг до реалізму у масовому мистецтві, адже маси не здатні або не зацікавлені у глибокій рефлексії над творчістю.

Крім того, потрібно зважати й на відмінності смаку, які є причиною певної невизначеності, що стосується виділення у мистецтві певних жанрів, форм та стилів. Соціологія Бурдьє будується на класовій теорії, а отже він помічає також і різницю в естетичних смаках різних верств населення; більш того, смаки потерпають трансформацій зі зміною часу та епох – попередні ідеали в сучасних умовах можуть постати неприйнятними в сучасності або, навпаки, ще більш важливими, ніж досі. Філософ зазначає: «категорії, що використовуються для сприйняття і оцінювання художнього твору, знаходяться в подвійному відношенні з історичним контекстом. З одного боку, вони пов'язані з конкретним соціальним універсумом, з іншого – залежать від способів використання, які самі соціально марковані соціальною позицією тих, хто їх реалізує» [8]. Отже, суть його підходу – різностороннє бачення проблеми естетичного із акцентом на історичний та соціальний контекст.

Феномен масової або популярної культури до певної міри протягом багатьох сторіч цікавив філософів та дослідників у дотичних галузях. Варто зазначити, саме масова культура значним чином впливає на формування у людини такого типу мислення, який вдало піддається зовнішнім корегуванням. В цьому аспекті стає зрозумілим, що саме культура, як витончений та комплексний механізм впливу стає потужним інструментом в руках ідеології.

Висновки до Розділу II

Ретельний аналіз таких соціально-інтеграційних процесів як глобалізація та вестернізація вказує на їх безпосередній вплив щодо трансформацій, яких зазнає зокрема культурний простір. В першу чергу, культурна уніфікація принципово видозмінює контекст формування ідентичності та самовизначення, поняття «місцевого» знецінюється, перевага надається «спільному», відбувається підміна локальних цінностей, уявлень, традиційних шаблонів поведінки більш прийнятними, унікальність стандартизується. На цьому ґрунті, збільшується кількість національно

зумовленого насилля, зростає рівень напруги етноконфесійних конфліктів, у відповідь глобалізаційним процесам набирає обертів радикальний фундаменталізм. Крім того, пануючий у світі глобальний капіталізм спричиняє панування консюмеризму в усіх сферах людського життя. Культурні практики, матеріальні та нематеріальні об'єкти творчості комерціалізуються, оцінюються з точки зору потенційного прибутку. Звідси бере початок культурна індустрія, в рамках якої мистецтво замикається саме на собі, продукуються безликі повтори, що підміняють значення новизни необхідністю товарообігу. Експлуатація мультикультуралізму встановлює панування суспільства споживання. Маси стають контрольованими, будь-яке бажання пригнічується та спрямовується у потрібному індустрії напрямку. Аби глобалізація слугувала на користь культури та суспільства в цілому, людина має усвідомити свою роль та свій вплив на процеси, що відбуваються, прийняти та відповідально ставитись до права голосу та свободи вибору, яким вона наділена. Корекція напрямів розвитку культурної глобалізації, таким чином, має поставити собі за мету як збереження локальних виявів творчої ідентичності, так і встановлення адекватної системи міжнаціонального культурного діалогу.

РОЗДІЛ III. ЦИФРОВА РЕВОЛЮЦІЯ ОБРАЗУ: ФОТОГРАФІЯ І КІНО

3.2 Між образом та знаком: соціальні аспекти фотографії

Однією із найбільш популярних на даний момент форм візуалізації зовнішнього досвіду у мистецтві є фотографія. Не дивлячись на буденний характер, який став притаманний фотографії у зв'язку із розвитком технологічних засобів обміну та передачі інформації, вона може слугувати потужним інструментом та ґрунтом пізнання мотивів тих чи інших соціально-політичних процесів.

Філософські мотиви характерні самому прагненню увіковічити певне зображення. Образотворче мистецтво у вигляді живопису протиставляється тут фотографії найпершим чином через використання технологій, що виключають усамітнення людини з природою, ставлять між ними посередника – фотокамеру. Беньямін у своїй статті «Коротка історія фотографії» зауважує наступний факт: «Природа, звернена до камери – не та природа, що звернена до людського ока; відмінність, найпершим чином, полягає у тому, що місце простору, засвоєного людською свідомістю, займає простір, засвоєний несвідомим» [5, с. 8]. Фотографія як культурний феномен завжди прив'язана до філософського питання про співвідношення реального та уявного, здебільшого в контексті психоаналізу.

Зигмунд Фройд та його послідовники дотримуються думки, що несвідоме грає провідну роль майже у всіх галузях людського життя, а область творчості, таким чином, є чи не найбільш яскравою ланкою реалізації зазвичай прихованих установок та потягів. Згідно з концепцією Фрейда головним двигуном художньо-естетичної діяльності є несвідомі процеси психіки. Характерний для несвідомого вияв людських первинних інстинктів та бажань сублімується у творчої особистості в мистецтві [28]. Поняття сублімації є надзвичайно важливим для розуміння психоаналізу, адже воно позначає

захисний механізм психіки, що має на меті зняття внутрішньої напруги за допомогою переспрямування енергії, викликаній неприйнятними намірами або небажаними стимулами, на більш соціально прийнятні дії, що можуть нести користь оточуючим, наприклад, творчість.

Сублімація можлива в разі, коли принцип реальності в свідомості творця превалює над принципом задоволення. При цьому перші ознаки художньої діяльності помітні ще в дитячому віці: це виявляється у грі. Подібно поетові або митцю, дитина у грі створює собі «новий» світ, який сприймає дуже серйозно, проте здатна відмежувати його від реальності. Ця гра не є випадковою, дитина зазвичай грає, щоб відчувати себе дорослою.

Фройд виділяє два типи художників: тих, хто самостійно продукує теми та сюжети й тих, хто їх запозичує. Характерно те, що саме перші, як правило, сублімують власні переживання у своїх витворах. Другі ж переважно наслідують вже усталені мотиви, наприклад, міфологічні.

Очевидно, що неабияку роль у художньо-творчому процесі грає уява. У своїй творчості художник розгортає власні фантазії, знаходить заміну незадоволеним бажанням в світі фантазій, зазвичай же такі бажання мають честолюбний або еротичний характер. При цьому фантазія, згідно з Фройдом, завжди розгорнута у часі і протікає трояко: поміж теперішнім моментом, що пробуджує бажання, минулим спогадом або враженням, в якому воно було здійсненим та майбутнім, в якому воно має бути здійсненим [28].

Жак Лакан, в свою чергу, розділяє психіку на три інстанції, що контролюють наші бажання та життя в цілому: уявне, реальне, символічне. Вони слугують своєрідними провідниками діалогу між суб'єктивним сприйняттям та зовнішнім світом. Лаканова концепція значною мірою ґрунтується на фрейдистських уявленнях про едіпів комплекс, інфантильну сексуальність та проект розкриття несвідомих процесів за допомогою мови та

асоціацій. Три інстанції також співвідносяться з тріадою Фройда Его – Супер-его – Ід (Воно).

Отже, уявне у цій концепції позначає простір, в якому розвивається відношення між его та його образами. Із цією фазою пов'язана так звана «стадія дзеркала», тобто така стадія розвитку (дитини), коли вона починає впізнавати себе у дзеркалі, ідентифікація є важливим аспектом уявного.

Символічне являє собою певну систему відмінностей, що наділена синтаксисом, мовою. Символічне передбачує наявність значень та означуваних. На символічній стадії увага зсувається з образів на структури несвідомого, для якого характерні прогалини.

Реальне ж характеризується як певна область, звідки походять усі об'єкти людських бажань. Реальне – залишок того, що не підлягає символізації, недоступна упорядкування частина досвіду. Суб'єкт не може зустрітись із реальним, це щось «додзеркальне».

Змістовну специфіку концепції Лакана визначає акцент на несвідомому. На межі цих понять утворюються основні людські пристрасті: уявне на межі з реальним – ненависть; реальне на межі з символічним – невігластво; уявне на межі з символічним – любов.

З-поміж усіх наук Лакан пропонує поміркувати про оптику, як таку, що за допомогою деяких апаратів намагається відтворити певні образи, зображення. Показово, що оптика повністю будується на математичній теорії. Для існування оптики необхідно, щоб кожній даній точці реального простору відповіла одна і тільки одна точка в іншому просторі – уявному [15]. Таким чином реальний та уявний простір тут сумісні, проте повинні бути мислимими як різні.

Загалом, метафора «дзеркала» сама по собі стає досить потужною в контексті досліджень ролі фотографії для соціологічних наук. Польський соціолог Славомир Магала іронізує з приводу того, що по суті ми

фотографуємо не через об'єктив, який мав би забезпечити «об'єктивне» відображення реальності, а через так званий «суб'єктив», себто призму індивідуальних та соціо-культурних якостей автора [32, с. 77]. Тож, при дослідженні фотографії, так само як і кіно, важливо ставити собі питання «Які сутності закарбовані на знімку за межами очевидного відображення реальності?».

Німецький філософ та теоретик мистецтва Вілем Флюсер пише про важливість контекстуального розуміння технічного образу, прикладом якого може виступати фотографія. Найбільша омана та спокуса технічного образу – це його об'єктивність. Флюсер пише: «Вони [технічні образи] – метакод текстів, який позначає не зовнішній світ, а текст. Уява, яку вони викликають – це здатність перекодувати поняття з тексту, на образ; і коли ми їх розглядаємо, бачимо по-новому закодовані поняття зовнішнього світу» [27, с. 15]. Отже, технічні образи, зважаючи на високий рівень їхньої абстракції подекуди потребують більш ретельних інтерпретацій, аніж традиційні, оскільки між прямим зв'язком між знаком і значенням надбудовується за рахунок введення посередника, тобто апарату, коли ми маємо справу з фотографією, то йдеться насамперед про фотокамеру.

Сюзен Зонтаг звертає увагу на те, що різні люди фотографують по-різному, навіть коли мова йде про той самий об'єкт. Факт в тому, і на цьому зауважує авторка, що фотографія є не лише прямим свідоцтвом того, що на ній зображено, а й схопленням того, що саме бачить індивід [12, с. 119]. В цьому сенсі Зонтаг проводить розрізнення між простим «баченням», яке стосується того, що реєструє камера, та «фотографічним баченням», яке водночас є новим особливим методом бачити й новим типом діяльності в цілому. Відтак, фотограф за покликанням, а не назвою, має володіти здатністю бачити красу в тому, на що не звернула б увагу пересічна людина, а, крім цього, викликати інтерес до такого зображення шляхом використання специфічних візуальних рішень.

Технічна відтворюваність образу ставить питання про автентичність художнього твору, фото- та кіномистецтво, в свою чергу, базується на ідеї власного відтворення. Беньямін з цього приводу зазначає наступне: «тої миті, коли чинник справжності мистецької продукції перестає діяти, настає зміна і всієї соціальної функції мистецтва. Замість ритуалу мистецтво починає ґрунтуватись на іншій практиці, а саме – на політиці» [6, с. 61]. Діяльність фотографа та будь-якого художника, що користується технічними засобами, таким чином, тут завжди стає вписаною в певний контекст, встановлення чинності якого стає обов'язком порядного дослідника художньої творчості.

Так, наприклад, фотографія стає допоміжним ресурсом при вивченні соціології. Польський дослідник Петр Штомпка зауважує, що фотографія є елементом соціальної реальності у принаймні трьох сенсах: вона створена людиною, відображує соціальне життя і є предметом суспільного сприйняття. Звідси можна вивести три необхідні аспекти будь-якого зображення: автор, образ та аудиторія [32, с. 78]. Філософські дослідження фотографії відтак потребують ретельного аналізу усіх цих аспектів.

Джерелом до розуміння мотивації автора при створенні фото має, в першу чергу, стати ідентифікація жанру. Відтак, портретна, пейзажна, комерційна, політична, туристична, рекламна зйомка відрізнятиметься одна від одної не лише мотивами, а й безпосереднім видом виконання. На такому рівні дослідження, ставатиме наочно зрозумілішою роль автора, його залучення та відданість процесу. Окрім цього, важливим є повідомлення, яким підкріплено фото. Відтак, більшість знімків у медіа мають підпис, який має інформативну функцію і, водночас з тим, ще більше залучає глядача у процес.

Для розуміння фотознімку необхідно, окрім іншого, провести аналіз його цільової аудиторії, адже те, для якої публіки було зроблено те чи інше фото, може подекуди більше розповісти про реальне його призначення, аніж фактичний зміст.

Проблематичність дослідження образу, відтак, впирається у відсутність безпосереднього знання та контакту із зображеним об'єктом. Його інтерпретація, таким чином, завжди буде лише поверхневою та дистанційною. Штомпка пише: «Сам образ здебільшого дає не конкретне знання, а можливість зробити загальні, абстрактні інференції про те, ким є представлені особи і що вони роблять, виходячи з своїх приватних намірів» [32, с. 83]. В цьому сенсі, пізнання об'єкту є від початку безперспективним, бо воно не даватиме повного знання.

Крім того, при аналізі образу в його відокремленості від автора ми виходимо на семіотичний рівень дослідження. «У семіотичній інтерпретації фотографічний образ є знаком або системою знаків, за якими ховаються культурні значення» [32, с. 78], – пише Штомпка. Семіотичне дослідження потребує базового розуміння семіотики, та інтерпретацій знаку.

Знак є центральною одиницею будь-якої системи сигніфікації або ж означування, крім того цей термін застосовується багатьма структуралістами для позначення процесу створення та вжитку людьми певних знаків комунікації, надання їм значень та сенсів. Такі системи можуть бути різноманітними: конкретні мови (наприклад, українська, англійська), картографічні позначки, дорожні знаки, в тому числі й фотографії.

Вчення Фердинана де Соссюра стало вихідною точкою для всього лінгвістичного повороту, який пов'язаний із переосмисленням ролі знаку, особливо в соціальному контексті. В своїй праці «Курс загальної лінгвістики» знак Ф. де Соссюр витлумачує як ціле з двох складників: позначення та позначеного. В позначенні знаходить своє втілення знак. Позначене ж викриває зміст або сенс знаку. В ньому схоплюються ті уявлення про певне явище або предмет, які закріплені за конкретним даним позначенням. Така модель знаку передбачає наявність певної соціально зумовленого розподілу системи значень і зіставних із нею знаків, організованих у певну структуру.

Фундаментальний поділ знаку у Чарльза Пірса виглядає дещо інакше. Філософ розрізняє: іконічні знаки, що утворюються завдяки візуальному зв'язку між об'єктом та тим, на що він посилається; індекси, що виникають як наслідок певних причинно-наслідкових зв'язків; та знаки-символи, у яких немає жодної очевидної подібності між об'єктом і репрезентаменом, а відношення між ними фіксується суто конвенційно.

Вчення про знаки та їх різновиди виявилась дуже плідною зокрема у стосунку візуальної соціології. Класифікація знаку як образу є вкрай корисною, оскільки дозволяє глибше аналізувати структуру фотографії, з точки зору денотативно-конотативних зв'язків.

Однією з передумов лінгвістичного повороту виступила думка про те, що культура знаходить своє втілення в мовленнєвих формах. Тож, в певний момент, аналіз мови та знаків стає потужним інструментом та, водночас, джерелом філософського пізнання, оскільки мова є також ключовою складовою абстрактного мислення. В цьому контексті, лінгвістика повинна спрямувати усі свої зусилля на інтерпретацію та переосмислення ролі системи знаків, а мова відтак стає тим, що визначає життя цих знаків усередині суспільства. Таким чином, лінгвістична філософія повинна займатись вивченням мови як засобу відображення та пізнання світу.

У 90-х роках минулого століття американський вчений та теоретик медіа В. Дж. Т. Мітчел проголошує так званий «пікторіальний поворот», суть якого полягає у зміщенні акцентів у розумінні людської культури із мови на образ, тобто візуальне зображення.

Пікторіальний поворот, на думку автора, явище характерне для доби постмодерну. Втім, воно носить в самому собі парадокс. З одного боку, людство перебуває на такому етапі розвитку кібернетичних, а також фото- та відеотехнологій, що стало можливим розробити абсолютно нові форми візуального моделювання. З іншого боку, існує певна тривога щодо того, що

«силу» зображення стає вкрай важко контролювати, існують побоювання, що образ може витіснити із соціального простору свого автора [36, с. 1-3]. Повна домінантність зображення в культурі постає як досить імовірна та передбачувана перспектива. З цим фактом пов'язана низка соціально-філософських теорій. Однією з таких, є теорія «глобального села» вже згадуваного канадського філософа М. Маклуена. Суть її полягає в тому, що завдяки новітнім технологіям поширення інформації весь світ став подібним до абстрактного селища. В епоху електронних медіа унеможлиблюється існування звичної дихотомії «периферія – центр», стираються умовні та фізичні межі, люди стають все більше залученими в життя один одного. «Щойно отримана інформація дуже швидко змінюється ще більш новою. Наш електрично налаштований світ змусив нас перейти від звички класифікації даних до режиму розпізнавання образів» [35, с. 63, пер. з англ. із моєю редактурую. – А. Н.]. Постлінгвістичне, постсеміотичне розуміння образу, відтак, стає ключем до нової соціо-культурної парадигми.

3.1. Філософське осмислення феномену кіно

Кіно та кіноіндустрія є найбільш наочним прикладом функціонування масової культури та її соціальних аспектів, поміж тим, воно є невід'ємною частиною повсякденного життя; воно відображає основні закономірності людської поведінки, переконання носіїв певної культури та те, як вони співіснують. За допомогою фільму легше розшифрувати зловідомі проблеми, що хвилюють суспільство, ніж виявити їх в ситуаціях реальної взаємодії. Підняття гострих питань у кіно, таким чином, допомагає вирішенню їх у житті шляхом рефлексії. Завдяки аудіовізуальним перекладам люди з усього світу мають змогу переглядати фільми та розуміти культури далеких громад. Це, в свою чергу, допомагає людству ставати більш згуртованими та толерантними, незважаючи на різноманіття світоглядів.

Окрім того, що кіно здатне відображати специфіку різних культур, воно вже давно задіяне у формуванні переконань та цінностей. В одному з інтерв'ю

Славой Жижек зазначає: «Розумієте, в нашому повсякденному житті ми всі маємо справу з ідеологією. При цьому ідеологія – це не просто набір божевільних ідей, яким був комунізм, наприклад, з пропозиціями щодо порятунку і зміни всього світу. Це всього лише домінуюча в суспільстві точка зору на те, що відбувається навколо. Пануючу сьогодні ідеологію я б назвав гедоністичним цинізмом. Її сутність проста: не вірте в великі ідеї, насолоджуйтеся життям, будьте уважні до себе. Життя при цьому – це ваші власні задоволення, гроші, сила, переваги. Ось що я називаю ідеологією, і ось що проникає в наше ставлення до чого б то не було – хоч до роботи, хоч до реальності в цілому» [24]. На переконання словенського філософа, фільм – один із основних інструментів ідеологій, а голлівудський кінематограф є найбільш показовим прикладом споживацтва та товарної насолоди. Крім того, продукти американської кіноіндустрії – фільми, мультфільми та серіали – є невід'ємною частиною життя громадян будь-якої країни, незалежно від їх віку, статі, віросповідання тощо. Це вносить значний вклад у формування та підтримання привабливого образу Сполучених Штатів в глобальній суспільній свідомості, поширення уявлень (найчастіше – ідеалізованих) про американський спосіб життя і систему цінностей. Великий дім, машина, престижна робота – усе це відноситься до комплексу цінностей, які пропагує типове голлівудське кіно. Ця ідеологія змушує людину повірити, що саме такий спосіб життя є найбільш привабливим для неї.

Кінематограф здатен викривляти людські цінності, він функціонує за рахунок продажу публіці «бажаного». Жижек з цього питання зазначає наступне: «Бажання – це метонімічне ковзання, викликане нестачею і має бажання схопити приманку, що вислизає: воно завжди – за визначенням – залишається “незадоволеним”, схильним до всіляких інтерпретацій, оскільки в кінцевому підсумку воно збігається з власною інтерпретацією. Бажання – це не що інше, як рух інтерпретації, перехід від одного означуваного до іншого, нескінченне виробництво нових означуваних, які ретроактивно наповнюють

змістом попередній ланцюг» [11, с. 225]. Сучасна цивілізація – спільнота споживачів, що керуються постійним «невдоволенням» свого бажання. Схожу думку пропонує і сам Жижек у своїй кінострічці «Кіногід збоченця: Ідеологія»/ «The Pervert's Guide to Ideology» (directed by Sophie Fiennes, P Guide Productions; Zeitgeist Films, U.K. 2012). Він говорить: «Бажання – ніколи не буває лише бажанням чогось, це завжди і бажання самого бажання» [пер. з англ. із моєю редактурою. – А. Н.].

Голлівуд породжує багато симулякрів, продуктів, позбавлених своєї субстанції. Жижек пише: «в кінці цього процесу віртуалізації ми починаємо переживати саму “реальну дійсність” як віртуальну» [10, с. 17-18]. На думку філософа, останнє переживання реального відбулося в момент падіння веж комплексу Всесвітнього торгового центру в Нью-Йорку. Така, здавалось би, неправдоподібна подія увійшла у те, що ми до цього називали своєю реальністю та допомогла упевнитись в її ілюзорності. Фільми-катастрофи вкоренились у масовій свідомості настільки сильно, що їх режисерів навіть почали залучати для роботи над можливими сценаріями терористичних атак і заходами боротьби з ними. Цей факт став ще одним доказом того, що сучасна кіноіндустрія стала потужним гравцем на полі ідеології.

Кіно – граничне та найбільш характерне втілення постсучасності та культури постмодернізму. Його функція може бути як позитивною (освітня, просвітницька), так і згубною (пропагандистська, комерційна тощо). Більш того, кінематограф, більше за інші види мистецтва, сприяє поширенню західного світогляду на не-західний світ, що в свою чергу суперечить цінностям багатьох національних держав. Цей факт разом із зовнішньою політикою деяких країн Заходу, яка ґрунтується на демонстрації своєї зверхності (в тому числі воєнної) є досить деструктивним для процесів модернізації у не-західному світі.

На даний час філософія кіно вже міцно увійшла до складу сучасної філософії мистецтва. Хоча філософи були одними з перших учених, що

опублікували дослідження нової форми мистецтва в перші десятиліття двадцятого століття, ця галузь не переживала значного зростання до 1980-х років, коли настав період «відродження».

Одним з перших філософів, хто звернув увагу на важливість кінематографа в трансформації соціальних процесів був німецький інтелектуал В. Беньямін. Його есе «Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності» залишається одним з основних теоретичних текстів у філософії кіно. Загалом, слід сказати, саме його естетична концепція визначила подальший напрям філософських досліджень в галузі кіно.

Марксистська естетика значною спирається на принципи історичного матеріалізму. В рамках цього принципу провідне місце у змісті мистецтва займає його життєвість, не менш важливою також є відповідність змісту форми. У працях Вальтера Беньяміна фігурує поняття «аури», тобто чогось, що робить витвір мистецтва унікальним, а також «автентичність» (справжність). Автентичність – «сукупність усього, що передається в ній від походження, починаючи від її матеріального існування, аж до її присутності як свідка в історичному процесі» [6, с. 58]. Для марксистської естетики, таким чином, характерним є розуміння естетичних категорій з позицій класів, так, наприклад, існує цілком закономірний зв'язок між «прекрасним» та трудовою зайнятістю людини. Політика та війна естетизуються, а мистецтво політизується. Марксистська естетика вбачає основу піднесеного в об'єктивній дійсності і у ставленні людини до неї, спрямованої на її революційне перетворення. Поміж тим, Беньямін часто посилається не лише на праці Маркса, а й на фрейдівський психоаналіз.

Стрімкий технологічний та науковий розвиток перших десятиліть ХХ ст. не міг не вплинути на мистецтво. Беньямін бере кіно за приклад, що є водночас самостійним художнім твором та засобом технічної репродукції, щоб продемонструвати яким саме чином змінилась соціальна функція мистецтва. Отже, автор розглядав кіно в контексті його здатності бути відтвореним

технічними засобами, у зв'язку з чим досить важко зберегти актуальність специфіки відношення між оригіналом та копією.

Беньямін зазначає, що наслідування завжди було притаманно мистецтву, проте технічне репродукування художнього твору являє собою певну новизну. Найбільша проблема репродукції, на думку автора полягає у втраті елементу бутті у місці, тобто своєї унікальності. «Атрибут “тут і тепер” оригіналу наповнює змістом почуття його справжності» [6, с. 57].

Першим насправді революційним засобом репродукції стала фотографія. Беньямін, як вже було зазначено, впевнений у тому, що в ту мить, як «справжність» художнього твору відкидається на другий план, мистецтво набуває нових, найчастіше соціальних або політичних конотацій.

Насправді, сама поява нових видів мистецтва є певним чином обумовленою зовнішніми чинниками. Так, фотографія та кінематограф народжуються як відповідь на нові запити суспільства. Політична обумовленість зображення яскраво виражається у фіксації часу, схопленню історичного.

Беньямін також наголошує на такому аспекті кіномистецтва як взаємодія творця та публіки. Кіноактор представляє свою майстерність глядачу опосередковано: його праця проходить кілька ступенів оцінки і технічної обробки під контролем режисера, оператора, монтажера, а до публіки доходить лише кінцевий продукт. Наявна очевидна деперсоналізація з обох боків: глядач має спостерігати за «тінню» актора, а він сам повинен вдовольнитись грою перед апаратурою [6, с. 66].

Фотографія і кінематограф спрощують сприйняття мистецтва, більш того, з появою можливості передачі реальності, такою, яка вона є, відбувається відмирання відчуття сакральності і ілюзорності мистецтва, а культура стає масовою і доступною. В результаті серйозного вторгнення техніки в дійсність кінематограф пропонує глядачам штучний та роздрібнений погляд на

реальність. Художні твори, створені за таким принципом, позбавлені аури та ритуалізації. Хоча, щодо кіно, варто зазначити, воно встигло породити нові ритуали та соціальні практики, що супроводжують процес його споживання.

Беньямін порівнює роботу кінооператора з маніпуляціями хірурга, який під час операції сприймає пацієнта не як особистість, а як об'єкт необхідного втручання [6, с. 71]. Творча діяльність операторів та монтажерів – це діяльність, обумовлена новим типом мистецтва, який породжений епохою технічного прогресу.

Французький кінокритик та теоретик кіно А. Базен зазначає, що монтаж в кіно володіє цілим арсеналом засобів для нав'язування глядачеві своєї інтерпретації зображуваної події. На його думку, кіно повинно залишатись максимально реалістичним та не викривляти дійсність у пропагандистських цілях.

Історія мистецтв, в загальному сенсі, представляє собою спробу зупинити час. Поняття «комплекс мумії» Базен вводить для пояснення прагнення людини схопити певний момент у часі через мистецтво. Мумія – спроба в реальності смерті зберегти тілесну видимість життя. Кінокритик вважає, що фотографія та кінематограф, як найновітніші види мистецтва, здатні повністю вдовольнити попит людства до реалізму [3].

Варто додати, що монтаж – один із головних прийомів у кіно, що потребує філософського осмислення, адже він прямим чином впливає на сприйняття людиною часу. Радянський митець, один із найвпливовіших режисерів ХХ ст. Андрій Тарковський, подібно до Базена монтаж називає «закарбуванням часу» та виділяє його як ключовий інструмент творців кіно. Він пише: «Подібно до того, як скульптор бере брилу мармуру і, внутрішньо відчуваючи риси своєї майбутньої речі, прибирає все зайве, кінематографіст з “брили часу”, що охоплює величезну і нерозчленовану сукупність життєвих фактів, відсікає і відкидає все непотрібне, залишаючи лише те, що повинно

стати елементом майбутнього фільму, те, що має з'ясуватися в якості доданків кінематографічного образу» [26]. Отже, монтаж, при цьому, несе не лише суто практичну функцію, а й може бути використаним для включення різноманітних культурних та ідеологічних контекстів. Зміна планів, довжина монтажних кадрів – все це впливає на глядацький досвід, створюючи потрібну режисерові атмосферу.

Одним із головних завдань мистецтва протягом довгого часу було створення попиту на задоволення. На думку Беньяміна, дадаїзм був течією, представники якої намагалися домогтися в живописі, літературі та театрі бурхливої реакції аудиторії. Дадаїсти вже не ставились до власних художніх творів, як до чогось піднесеного, і очікували такої ж реакції від публіки. Саме в рамках цього напрямку поширився погляд на мистецтво як джерело розваг. Така соціальна установка з часом стала домінуючою, а кінематограф остаточно задовольнив потребу масового глядача в такій формі мистецтва, що передусім виконувала б розважальну функцію.

Беньямін підсумовує: «Фільм – це мистецька форма, що найбільше відповідає зростанню життєвої небезпеки, якій сучасники мають поглянути у вічі. Потреба піддавати себе шоківим впливам – це пристосування людини до небезпек, що чекають на неї. Фільм відповідає глибинним змінам апперцептивного апарату – змінам, які переживає в масштабі особистої екзистенції кожний перехожий у великому місті, які переживає в історичному масштабі кожний сучасний громадянин» [6, с. 90].

Загалом, слід сказати, естетичний проект німецького філософа виявився досить вагомим внеском у філософію кіно. До персоналії, на яких Беньямін зчинив вплив можна віднести зокрема Ж. Бодрійяра.

Існує досить багато причин для пояснення зросту популярності галузі філософії кіно за останні декілька десятиліть. Зміни в академічній філософії,

культурної ролі фільму та цифрова революція 1980-90х років різним чином вплинули на теорію кіно.

Вважається, що із розвитком технологій, більшість сучасних фотографічних та кінематографічних зображень здатні повністю відтворити навколишній світ, а люди починають сприймати його за дійсність. В еру високотехнологічного моделювання, коли масова культура настільки насичена різноманітними образами, стає дедалі складніше вилучити або надати сенс реальним історичним подіям та явищам. В цьому контексті, слід розглянути, концепцію Ж. Бодрійяра та її вплив на філософію кіно та сучасне кіномистецтво. Передусім, ватро зазначити, що образи дійсно відділяють людину від реальності, а будь-яка чітка межа між дійсністю та репрезентацією стирається. Тут варто звернутись до проблеми у творчості французького філософа, що отримала назву гіперреальності. Її одиницею виступає симулякр, він уособлює пусту форму без змісту, копію без відповідного оригіналу. Філософ відносить до симулякрів, в першу чергу, сучасну світову політику, де влада симулює владу, а опозиція – протест. Вже потім, поняття переходить до царини образотворчого мистецтва.

Образ, як зазначає Бодрійяр, є «смертоносною силою» по відношенню до реального. Натомість, вони сприяють побудові симуляції. Така симуляція принципово відрізняється від тієї ж репрезентації, адже остання функціонує завдяки принципу еквівалентності знаку та того, що він позначає. Симуляція ж не має відповідної референції. «Перехід від знаків, які щось приховують, до знаків, які приховують, що нічого немає, позначає рішучий поворот. Перші відсилають до теології істини і таємниці (до якої ще належить ідеологія). Другі відкривають еру симулякрів і симуляції, коли вже не існує Бога, аби розпізнати своїх, і Страшного суду, аби відділити хибне від істинного, реальне від його штучного воскресіння, бо все вже вмерло й воскресло завчасно» [7, с. 13]. Сучасність, на думку Бодрійяра, не здатна запропонувати нічого

принципового нового, реального. Натомість, реальність стає повноцінним сфабрикованим продуктом.

Засоби масової інформації створюють, на зміну іманентній даності, продукт, який повинен стати новою «реальністю». Все більшою мірою, світ стає доступним людині лише опосередковано. Тут, згідно до усіх постмодерністських канонів на виході ми отримуємо колаж, добірку кліпів, що й формують наш «світ» та контекст, у якому ми функціонуємо. Спочатку медіа відображають реальність, потім вони маскують і спотворюють її, потім маскують відсутність реальності і, нарешті, виробляють симулякр реального, як пусту форму без змісту. Постійне виробництво таких пустих форм, що не мають стосунку до дійсності, провокують те, що можна назвати «грою у реальність», а людина перетворюється на *homo ludens*.

Історія відноситься до ряду втрачених референцій, тож її роль виконує кіно. «У своїх сьогоднішніх намаганнях кінематограф дедалі більше, і з дедалі більшою досконалістю, наближається до абсолютного реального, у своїй банальності, у своїй правдоподібності, у своїй оголеній очевидності, у своїх прикростях і водночас у своїй зарозумілості, у своїй претензії на те, щоб бути реальним, безпосереднім, буденним, а це найбожевільніша з усіх справ (так, претензія функціоналізму на те, щоб позначати – конструювати – найвищий ступінь предмета в його збіжності із своєю функцією, із своєю споживною вартістю є справою, взагалі позбавленою сенсу), жодна культура ніколи не містила в собі знаків такого бачення – наївного й параноїдального, пуританського й терористичного» [7, с. 71]. Реальність сучасного суспільства конструюється здебільшого штучно, на це значним чином впливають засоби масової інформації, які занадто часто мають не лише інформативну роль, а комерційну або ідеологічну, тобто медіа намагаються задовольнити потяг людини до видовищ, тим самим запрошують конкретного індивіда прийняти в ньому участь, зробити цю «реальність» більш реальною, створити колективну ілюзію.

Фільми останніх років доводять що, сучасне кіно в гонитві за реалізмом стає гіперреальним, відчуття реальності того, що відбувається спадає, тобто фільми, що начебто репрезентують реальну картинку, насправді, демонструють нереальність або, точніше сказати, нелогічність оповіді або дій героїв, а глядач отримує можливість насолоджуватися або візуальними ефектами або фоном і декораціями на екрані. Деякі фільми йдуть ще далі – реальні сюжети в них поєднуються із надприродними. Таким чином, глядач, з одного боку, співпереживає героям, а з іншого, елемент фантастики робить повністю неможливим переживання реальності. Так, наприклад працює більшість фантастичних та фентезійних фільмів.

Серед них особливе місце займають фільми про супергероїв. Популярність цього жанру зумовлена багатьма чинниками, можна спробувати виявити деякі з них. По-перше, більшість супергеройських блокбастерів вписані у систему цілих «кіновсесвітів» або «кінофраншиз». Їх задача полягає у тому, щоб захопити увагу глядача, подивившись один фільм із серії, він, вірогідно, подивиться й інші, що економічно вигідно для компаній-виробників. Хоча деякі такі фільми об'єктивно є досить посередніми в плані мистецького потенціалу, вони продовжують збирати великі каси, а це вже є певною соціально обумовленою тенденцією. Останню тезу зокрема підтверджує те, що фільм «Месники: Завершення»/«Avengers: Endgame» (directed by Anthony and Joe Russo, Marvel Studios; Walt Disney Studios Motion Pictures, U.S.A 2019), американський супергеройський фільм, встановив більше десятка рекордів у різних країнах, зокрема й в Україні та США, де він зібрав найбільшу суму за день прокату [37]. По-друге, таке кіно є відповіддю на кризу ідентичності, кризу віри у важливість та силу окремої людини. Зазвичай, масове кіно, як і реклама, працює із комплексами або «болями» та вразливими сторонами людської індивідуальності. Аудиторія ототожнює себе із головним героєм, а якщо цим героєм я надлюдина, почуття власної важливості глядача зростає. По-третє, образ супергероя насичений

соціальними та ідеологічними підтекстами. В американських супергеройських коміксах та кіно США завжди продемонстровані піднесено по відношенню до інших країн, а американці майже завжди представлені як визволителі та рятівники. Так, наприклад, комікси, випущені в роки Другої світової війни або війни у В'єтнамі були частиною ідеологічної політики по формуванню образу Америки як непереможної нації.

Повертаючись до творчості Ж. Бодрійяра, варто сказати, вона надихнула чимало митців. Останнім часом багато кінорежисерів звернулися до поглядів видатного французького мислителя. Деякі фільми, в основу яких лягли такі ідеї, як стирання межі між дійсністю і фантазією, підміна реального уявним, вплив техніки на трансформацію людського життя, з'явилися саме на тлі робіт Бодрійяра. Найбільш очевидним та показовим прикладом є, звичайно, «Матриця»/«The Matrix» (directed by Lana and Lilly Wachowski, Warner Bros.; Warner Bros., Australia, U.S.A. 1999), картина, яка вже встигла стати культовою. Фільм розповідає про події недалекого майбутнього, в якому людство існує у симуляції, створеної штучним інтелектом. Відомо, що сам Бодрійяр скептично відносився до картини, він був упевнений, що вона викривляє та спотворює його ідеї. Проте «Матриця» – не єдиний фільм, що втілює вчення французького мислителя на екрані. До ряду інших можна віднести, наприклад, такі кінострічки як «Шоу Трумана» /«The Truman Show» (directed by Peter Weir, Scott Rudin Productions; Paramount Pictures, U.S.A 1998), «Малголенд драйв»/«Mulholland Drive» (directed by David Lynch, Les Films Alain Sarde; Universal Pictures, U.S.A., France 2001) , «Острів проклятих» /«Shutter Island» (directed by Martin Scorsese, Phoenix Pictures; Paramount Pictures, U.S.A 2010), «Початок» /«Inception» (directed by Christopher Nolan, Legendary Pictures; Syncopy Films, U.K. 2010), серіал «Чорне дзеркало»/«Black Mirror» (created by Charlie Brooker, Zeppotron (2011–2013), House of Tomorrow (2014–2019); Endemol Shine UK, U.K. 2011–2019) та ряд інших.

Бодрійяр зазначає, що кінематограф сприяв зникненню історії та поверненню архівів, відтак симуляція замінила реальність та стерла звичні цінності. Він пише: «Фотографія і кінематограф доклали чималих зусиль до того, щоб секуляризувати історію, зафіксувати її у видимій, “об’єктивній”, формі, на шкоду міфам, котрі пронизували її. Він може віддати сьогодні весь свій талант, всю свою техніку на службу реанімації того, до знищення чого сам був причетний. Та він воскрешає лише привидів, і сам губиться серед них» [7, с. 73].

Масове розповсюдження кіно У ХХ ст. пододало складний шлях як в технологічному плані, так і в контексті сприйняття світовою спільнотою. Дослідження цього феномену експертами з різних наукових галузей лише підтверджує його культурний вплив. Нині, можна зазначити, що кіно стало здатним не лише нести за собою певний ідеологічний контекст, а й прямим чином сприяти створенню нової масової свідомості.

Таким чином, перше питання, яке повинна вирішити філософія кіно – віднайти підстави власного існування. Справа у тому, що дуже часто цю галузь ототожнюють з теорією кіно, дисципліною, що ставить під сумнів формальні атрибути кіно і забезпечує створення концептуальних рамок для розуміння відношення між фільмом та реальністю, іншими видами мистецтв, аудиторією та суспільством загалом. Філософія кіно, по суті, переймається тією ж проблематикою. Філософам протягом історії завжди було притаманне прагнення пояснити специфічні характеристики тих чи інших художніх форм, це стає зрозумілим хоча б з часів, коли Арістотель пише свою «Поетику». Сам по собі фільм є вкрай важливою формою мистецтва у сучасному світі, що було доведено у попередніх розділах, тож філософія із необхідністю повинна досліджувати його природу.

Теорія та філософія кіно розвивались паралельно, тож не зайвим буде умовно відтворити історичні етапи:

1. Класична теорія кіно з'являється разом із виникненням кінематографу та займається дослідженням істотних питань про природу кіно та його принципову новизну поміж інших художніх форм;

2. Сучасна теорія кіно охоплює ширший спектр питань, поєднує у собі проблеми мови кіно, формалістських підходів, психоаналізу та ін. Теоретики сучасного кіно також переймалися поширеністю ідеології у кіно, досліджували питання співвідношення «реального» та «уявного»;

3. Професор філософії Беріс Гаут також пише про існування вже третього етапу у розвитку теорії кіно – когнітивний. Представники цього напрямку залучають до процесу дослідження кіно отримані галузі з когнітивної філософії та нейронаук, щоб ще глибше дослідити феномен фільму та його впливу на людину.

Гаут також зазначає: «Внесок філософії у наше розуміння кіно дотепер полягав головним чином не у виявленні нових питань та проблем у кіно, які вже поставила теорія кіно. Натомість, внесок філософів полягає у тому, що вони додали у цю дискусію концептуальної вишуканості. Поняття реального, мови та інтерпретацій – основні для будь-якої філософії, тож не дивно, що філософам вдалося вирішити ту плутанину, вирішення якої не може забезпечити сама лише теорія кіно. Філософи також зверталися до таких питань, що теорія кіно досі не підіймала» [34, с. 5, пер. з англ. із моєю редактурую. – А. Н.].

Філософія кіно стала значним напрямком для філософських та естетичних досліджень. Витонченість та кількість внесків до цієї сфери продовжує зростати, а разом з тим все більше філософів починають серйозно сприймати кіно як предмет для філософського дослідження. Оскільки кіно та пов'язані з ним цифрові медіа продовжують розширювати свій вплив на життя людей, можна очікувати, що філософія кіно стане ще більш важливою сферою для філософських досліджень у найближчі роки.

Висновки до розділу III

Сучасне візуальне мистецтво протягом усієї своєї відносно короткої історії формувалось та видозмінювалось під тиском багатьох соціально-політичних чинників. Більш того, неодноразово саме фотографія та кіно опинялися у владі різних ідеологій та були використаними на їх користь. Обидві форми образотворчої технології, безперечно, відіграють ключову роль у сфері комунікації між людьми. Панування новітніх технологій, які інтегруються, в тому числі, в мистецький простір, ставить питання про ризик втрати первісних його сенсів та задумів, відчуття різниці між об'єктивно реальним та уявним.

Фотографія так само як і кіно, в силу своєї технічної відтворюваності, продовжує підтверджувати свій статус найбільш наочного та зрозумілого прикладу функціонування потужної машини культурної індустрії та масового мистецтва. Занепокоєнням багатьох дослідників виступає той факт, що використання будь-якого апарату та машинного обладнання знецінюють мету мистецтва як такого, вони примітивізують людську творчість, а надмірне покладання на них врешті решт призведе до неминучої деградації суспільства. Втім, говорити про це відверто зарано. Разом із тим, новітні медіа постають відкритими для ретельного теоретичного аналізу, продукуючи нові моделі соціально-філософських досліджень.

ВИСНОВКИ

Основне завдання цієї праці полягає у тому, щоб дати читачеві короткий екскурс по класичним інтерпретаціям соціокультурного феномену масової культури та показати силу його впливу на свідомість суспільства ХХ-ХХІ століть. Специфічні засоби, якими користується фотографія та кінематограф, дозволяють схопити образ світу у всій його комплексності, а це, в свою чергу, робить візуальне мистецтво цікавим предметом для дослідження в рамках культурології, естетики, соціології та філософії. Сучасне мистецтво, якщо не є прямим відображенням реальності, в якій існує людство, то пропонує певний зріз суспільства, дозволяє зафіксувати основні аспекти існуючої культури, які не може надати жоден інший науковий вид дослідження.

В ході роботи було виконано ряд задач:

- В першому розділі було окреслено межі поняття «ідеологія», представлено класичні інтерпретації К. Маркса та Ф. Енгельса, К. Маннгейма, Х. Арендт. Було визначено основні властивості ідеології та її політичні функції;
- Було розглянуто медіологічний проект Р. Дебре та М. Маклуена, а також вплив медіумів на соціально-політичні процеси;
- За результатами другого розділу, стало зрозумілим, що вплив медіа безпосередньо пов'язаний із процесами глобалізації та вестернізації суспільств, в цьому, на думку такого вченого як Е. Саїд, зокрема, велику роль грає зображення не-західних культур як менш розвинених, консервативних та варварських в західному інформаційному просторі;
- Культура в умовах глобалізації на думку Т. Адорно і М. Хоркхаймера перетворюється на індустрію як частину капіталістичної системи. Базовими характеристиками такої індустрії є надмірний консюмеризм, абсолютизація імітації, механізація творчості та уодноманітнення її проявів.

- В третьому розділі було проаналізовано феномен фотографії та його значення для сучасних філософських студій в контексті візуальної комунікації, було визначено його принципові культурні, соціальні та антропологічні функції;
- На основі вчень В. Беньяміна та Ж. Бодрійяра, було продемонстровано ставлення представників різних філософських напрямів до кіно як найновішої форми мистецтва;
- Було досліджено яким чином категорії «реального» та «уявного» працюють в рамках кіно, на прикладі ряду фантастичних та фентезійних фільмів було показано яким чином кінематограф сприяє появі нових симулякрів та утвердженню гіперреальності;
- Наприкінці роботи була коротко окреслена історія філософії кіно, та зроблено прогнози щодо подальшого розвитку цієї галузі знання.

Практична філософія створює новий простір для дослідження культури у всій її цілісності. Філософські рефлексії на тему мистецтва вказують на культурну самосвідомість сучасного суспільства. Міждисциплінарний підхід до вивчення цієї проблематики забезпечує комплексність інтерпретацій соціальної дійсності та дозволяє виявити взаємозв'язок між різними факторами і складниками соціокультурного контексту. Підтвердженням актуальності дослідження соціально-політичних аспектів людської творчості є зростаюча кількість практик символічної репрезентації реальності, які потребують активного обміркування з боку інтелектуалів, у тому числі шляхом застосування методів соціокультурного аналізу, що передбачають розгляд культури як особливого типу людської діяльності та сукупності матеріальних і духовних цінностей.

В умовах інтенсивного оновлення суспільства виникає нагальна потреба обробки та осмислення художньої творчості людини. Філософія культури надає необхідний інструментарій та теоретичний базис для цього. Тотальна глобалізація ставить людство перед новими викликами, адекватна соціалізація

та діалог між різними традиціями стане можливим лише за умови виявлення єдності історичного досвіду, за умови визначення спільних патернів та закономірностей культурного процесу. Вирішення проблеми культурних протиріччя має стати основним пріоритетом на шляху прогресивного розвитку людства.

Філософський дискурс органічно інтегрується в художню творчість, завдяки чому відбувається постійний обмін та збагачення практик культурної рефлексії. Процеси технологізації та механічної відтворюваності мистецтва призводять до утворення культури мас, яка нині охоплює майже всі сфери суспільного життя та формує принципово новий семіотичний простір.

Кінематограф та фотографія виступають тут в якості найбільш наочних прикладів функціонування культури та її впливу на масову свідомість. Кожен твір, яким би неупередженим він не здавався, становить відбиток системи знань та цінностей, в якій той був створений. Кіно є більш політично детермінованим, ніж інші види мистецтва, оскільки саме його виробництво мобілізує навколо себе великі колективи людей. Основною задачею політичних систем, відтак, є приборкання кіно як мистецтва і його подальша трансформація в інструмент ідеології, задача інтелектуалів та культурних критиків – не дати цьому статися. Масова культура є невіддільною складовою у формуванні світогляду великої кількості людей, а роль філософії – допомагати це виявляти.

ПЕРЕЛІК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Адорно Т. Теорія напівосвіти / Теодор Адорно; пер. з нім. М.Култаєвої // Філософія освіти. – 2017. – № 1 (20). – С. 128-152.
2. Арендт Х. Джерела тоталітаризму / Ханна Арендт; пер. з англ. В. Верлока, Д. Горчаков. – Київ: Дух і літера, 2005. – 584 с.
3. Базен А. Что такое кино? Сборник статей. / Андре Базен; пер. з фран. В. Божовича (книга I) и Я. Эпштейн (книги II, III, IV). – Москва: Искусство, 1972. – 384 с.
4. Бек У. Что такое глобализация? Ошибки глобализма – ответы на глобализацию / Ульрих Бек; пер. з нім. А. Григорьев, В. Седельник. – Москва: Прогресс-Традиция, 2001. – 304 с.
5. Беньямин В. Краткая история фотографии / Вальтер Беньямин; пер. з нім. С. Ромашко. – Москва: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. – 143 с.
6. Беньямін В. Вибране / Вальтер Беньямін; пер. з нім. Ю. Рибачук, Н. Лозинська. – Львів: «Літопис», 2002. – 214 с.
7. Бодрійяр Ж. Симулякри і симуляція / Жан Бодрійяр; пер. з фр. В. Ховхун. – Київ: «Основи», 2004. – 230 с.
8. Бурдые П. Исторический генезис чистой эстетики. Эссенциалистский анализ и иллюзия абсолютного [Электронный ресурс] / Пьер Бурдые; пер. з фр. Ю. Маркова // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 60. – С. 17–29. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2003/2/istoricheskij-genezis-chistoj-estetiki-1-essenczialistskij-2-analiz-i-illyuziya-absolyutnogo.html>.
9. Дебре Р. Введение в медиологию / Режиc Дебре; пер. з фр. Б. М. Скуратова. – Москва: Праксис, 2010. – 368 с.

10. Жижек С. Добро пожаловать в пустыню Реального / Славой Жижек; пер. з англ. А. Смирного. – Москва: Фонд «Прагматика культуры», 2002. – 160 с.
11. Жижек С. Киногид извращенца: Кино, философия, идеология / Славой Жижек; пер. з англ. – Екатеринбург: Гонзо, 2014. – 923 с.
12. Зонтаг С. О фотографии / Сьюзен Зонтаг; пер. з англ. В. Голышев. – Москва: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. – 272 с.
13. Кастельс М. Галактика интернет: размышления об интернете, бизнесе и обществе / Мануэль Кастельс; пер. з англ. А. Матвеева. – Екатеринбург: У-Фактория, 2004. – 328 с.
14. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура / Мануэль Кастельс; пер. з англ. О. Шкаратан. – Москва: ГУ ВШЭ, 2000. – 608 с.
15. Лакан Ж. Семинары, Книга I: Работы Фрейда по технике психоанализа / Жак Лакан; пер. з фр. М. Титова, А. Черноглазов. – Москва: Логос, 1998. – 432 с.
16. Лебон Г. Психология толп. Мнение и толпа / Гюстав Лебон, Габриэль Тард. – Москва: Институт психологии РАН, КСП+, 1998. – 416 с.
17. Лісовий В. Ідеологія // Філософський енциклопедичний словник / В. І. Шинкарук (гол. редкол.) та ін. – Київ : Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України : Абрис, 2002. – 742 с.
18. Маклюэн М. Понимание медиа. Внешние расширения человека / Маршалл Маклюэн; пер. з англ. В. Николаева. – Москва: «Кучково поле», 2003. – 464 с.
19. Маннгейм К. Ідеологія та утопія / Карл Маннгейм; пер. з нім. В. Швед. – Київ: Дух і літера, 2008. – 370 с.

20. Маркс К., Энгельс Ф. Немецкая идеология // Маркс К., Энгельс Ф. Собрание сочинений. – 2-е изд. — Москва: Политиздат, 1955. – Т. 3. – 689 с.

21. Маркс К., Энгельс Ф. Письма // Маркс К., Энгельс Ф. Собрание сочинений. – 2-е изд. – М.: Политиздат, 1966. – Т. 39. – 713 с.

22. Пирс Ч. Избранные философские произведения / Чарльз Пирс. – Москва: Логос, 2000. – 448 с.

23. Саїд Е. Орієнталізм / Едвард Ваді Саїд; пер. з англ. В. Шовкун. – Київ: «Основи», 2001. – 511 с.

24. Славой Жижек о брендах, видеоиграх и изнанке коммунизма [Электронный ресурс] // Look at Me – Интернет-издание о креативных индустриях. – Режим доступа: <http://www.lookatme.ru/mag/people/experience/191353-slavoj-zizek>.

25. Сосюр Ф. д. Курс загальної лінгвістики / Фердинан де Сосюр. – Київ: «Основи», 1998. – 324 с.

26. Тарковский А. Запечатленное время. Статья. [Электронный ресурс] / Андрей Тарковский – Режим доступа: <http://tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Statia1967.1.html>

27. Флюссер В. За философию фотографии / Вилем Флюссер; пер. з нім. Г. Хайдарова. – Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2008. – 146 с.

28. Фрейд З. Художник и фантазирование / Зигмунд Фрейд; пер. з нім. Р. Додельцев. – Москва: Республика, 1995. – С. 129-134.

29. Фукуяма Ф. Конец истории и последний человек / Фрэнсис Фукуяма; пер. з англ. М. Б. Левина. – Москва: АСТ, 2007. – 588 с.

30. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций / Сэмюэл Хантингтон; пер. з англ. Т. Велимеева. Ю. Новикова. – Москва: АСТ, 2003. – 603 с.

31. Хоркхаймер М. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты / Макс Хоркхаймер, Теодор Адорно; пер. з нім. М. Кузнецов. – Санкт-Петербург: Медиум, Ювента, 1997. – 312 с.

32. Штомпка П. Визуальная социология. Фотография как метод исследования / Петр Штомпка; пер. з пол. Н. Морозова. – Москва: Логос, 2007. – 168 с.

33. Digital around the world [Электронный ресурс] // Datareportal. – Режим доступа: <https://datareportal.com/global-digital-overview#:~:text=A%20total%20of%205%20billion,12%20months%20to%20April%202022.>

34. Gaut B. A Philosophy of Cinematic Art / Beris Gaut. – Cambridge: Cambridge University Press, 2010. – 324 p.

35. McLuhan M. The medium is the message. An inventory of effects. Produced by Jerome Agel / Marshall McLuhan, Quentin Fiore. – [S. l.] : Gingko Press, 2001. – 160 p.

36. Mitchell W. J. T. Picture theory: essays on verbal and visual representation / W. J. Thomas Mitchell. – Chicago & London: The University of Chicago Press, 1994. – 445 p.

37. Tartaglione N. ‘Avengers: Endgame’: Domestic, Overseas & Global Box Office Records – List [Электронный ресурс] / Nancy Tartaglione // Deadline. – 2019. – Режим доступа: <https://deadline.com/2019/04/avengers-endgame-opening-weekend-record-global-china-international-box-office-1202601752/>

38. The most spoken languages worldwide in 2022 [Электронный ресурс] // Statista. – 2022. – Режим доступа: <https://www.statista.com/statistics/266808/the-most-spoken-languages-worldwide/>

39. Wartenberg T. "Philosophy of Film" [Электронный ресурс] / Thomas Wartenberg // The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2015 Edition), Edward N. Zalta (ed.). – 2015. – Режим доступа: <https://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/film/>.