

Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Філософський факультет
Кафедра етики, естетики та культурології

Візуальні студії як методологія дослідження культури
Кваліфікаційна робота за спеціальністю 034 Культурологія
на здобуття освітнього ступеню магістра культурології

Студент-виконавець:
Тапол Альона Ігорівна
II курс
спеціальність 034 «Культурологія»
ОПП «Культурологія»

Науковий керівник:
Павлова Олена Юріївна
Доктор філософських наук, професор
О. Павлова

(підпис)

Допущено до захисту:
Зав. кафедри _____

Київ-2021

ЗМІСТ

	ст.
ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Формування теоретико-методологічної бази візуальних студій..	7
1.1. Передумови і концептуалізація дослідження візуальних практик.....	7
1.2. Візуальний поворот та супутні напрями розробки візуальної проблематики.....	12
РОЗДІЛ 2. Формування візуального як об'єкту дослідження культури в історико-парадигмальному контексті	23
2.1.Візуальні практики Премодерну між «культурою присутності» та «культурою значення»	23
2.2. Модерність: візуальні практики в умовах культурної диференціації	40
2.3. Картина світу та режим сигніфікації реалізму.....	52
РОЗДІЛ 3. Криза культурних практик Модерну і тотальність постмодерністської візуалізації	57
3.1. Культурні очевидності розрідження високого Модерну	57
3.2. Фотографія та спосіб сигніфікації модернізму	63
3.3. Постмодерність та криза репрезентацій.....	75
ВИСНОВКИ.....	79
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	80

ВСТУП

Актуальність теми. В умовах міждисциплінарного статусу культурологічної науки, відбувається розмиття меж того, що ми називаємо «культурологічною методологією» або «культурологічним підходом», та все ж це розмиття стосується розширення дисциплінарного простору, а не зростання невизначеності. Зі стрімким зростанням візуальної домінанти відносин індивіду та будь-яких форм культури, очевидно стрімкими темпами вибудовується дискурс візуальних досліджень, поле якого інституталізується, однак предмет залишається невизначеним.

Візуальна культура як дослідження формується завдяки довгій траєкторії динаміки чуттєвих домінант. Постмодерністська гуманітаристика спрямовує свою рефлексію на осмислення того, що впливає на візуальну монополію сучасних форм культури, що своїми наслідками зумовлює різноманітність, однак, неуніверсальність авторських підходів. Власне культурологія як нова гуманітарна дисципліна в 20 столітті протягом довгого часу кристалізувала передумови своєї інституалізації, та встигла ініціювати виникнення міждисциплінарних методологій, однією з яких і є візуальні студії. Всі вони користуються культурологічною базою дослідницьких концепцій та теоретичних напрацювань, однак, здебільшого звертаються до постсучасного стану культури та її наслідків. Та чи значить це, що до так званого постмодерного часу не існувало «візуальне» як предмет наукового зацікавлення з т. з. культурологічного аналізу? Риторичне питання все ж таки залишає невизначеним те, чи є сьогодні одні візуальні студії з чітким об'єктом осмислення. Саме тому виникає потреба в інтеграції методологічної бази вже напрацьованих течій та спробі застосування інтегрованого комплексу візуальних досліджень до розгляду особливостей культурних форм.

Важливим є дослідження на основі теорії режимів сигніфікації і їх способів С. Леша, оскільки їх характеристика пов'язана зі складовими візуальних практик, репрезентацією, динамікою відношень між сигніфікатом та сигніфікантом. Візуальні практики в цьому контексті постають вже не просто як об'єкт дослідження, але, як і метод, оскільки вписуються в соціокультурне дослідження як призма, через яку аналізуються проблема тотожності, криза логоцентризму, перехід до іншого способу сигніфікації та мінливість досвіду індивіда в контексті епохи, в якій він перебуває.

Не збавляє своєї актуальності питання постмодерну і його параметрів, але для того, щоб розуміти пост-, треба розуміти модерність, згідно до чого розглядати перший з певного ракурсу відносно другого. Адже відомою є позиція «модерн як незавершений проект», яка потребує розгляду.

Але оскільки в межах даного дослідження розглядаються візуальні практики, треба проаналізувати конкретне втілення їх параметрів і того, про що вони кажуть, як вписуються в адекватність світоглядних орієнтирів та які наслідки мають для подальших соціокультурних сенсів. Задля цього в роботі варто розглянути фотографію як явище розрідженої форми візуальних практик високого Модерну та репрезентувати наслідки та симптоматику викликану цим. Адже саме останнє і стало імпульсом для появи візуальних студій як одного з ракурсів дослідження культури в 20-21 ст.

Ступінь наукової розробки теми. Проблематика візуальності як об'єкту дослідження культури постає в роботах таких дослідників, як Дж. Елкінс, Н. Мірзоєв, В. Мітчел, К. Моксі, Х. Фостер, М. Джей. Теорія режимів сигніфікації є авторською методологією С. Леша та детально розглянута ним в роботі «Соціологія постмодернізму», візуальна культура в контексті історичних режимів сприйняття розглядалася М. Маклюеном в його роботі «Галактика Гутенберга: Становлення людини друкованої

книги». Для дослідження тематизації візуальної культури Модерну важливим були такі джерела, як Ж. Діді-Юберман «Те, що ми бачимо, те, що дивиться на нас», П. Вірльо «Машина зору», праця М. Мерло-Понті «Око і дух», К. Дженкс «Візуальна культура», П. Штомпка «Візуальна Соціологія». Проблематика фотографії в культурологічному дискурсі була досліджена В. Беньяміном в праці «Твір мистецтва у епоху технічного відтворення», «Коротка історія фотографії», особливе значення в цій тематиці зіграла роль праця С. Сонтаг «Про фотографію». Необхідним для аналізу премодерної парадигми з погляду візуальної дисципліни стає застосування просторового підходу А. Лефевра та напрацювати урбаністичної теорії Р. Сеннета з акцентуванням візуальної складової. **Додайте українських дослідників, А. Тормахову, О. Пушункову.**

Об'єкт дослідження – візуальні практики та їх концептуалізація у контексті культурних досліджень.

Предмет дослідження – форми здійснення та концептуалізація візуальних репрезентації в історичній динаміці культурних практик.

Мета роботи полягає в виявленні базових концептів візуальних студій як методології дослідження історико-культурних форм.

Завдання дослідження:

- Дослідити причини і наслідки «поворотів» 20 ст. в гуманітарних науках і роль в цьому «візуального повороту» в цьому процесі.
- Проаналізувати архітектурні особливості премодерних культурних форм як візуальних індикаторів в контексті опозиції «культури присутності» та «культури значення»;
- Дослідити форми порядку міського простору у формах давньогрецького полісу та імперського Риму у перспективі організації чуттєвих орієнтацій людини та особливостей відповідного режиму бачення;
- З'ясувати роль Високої готики як виходу з простору присутності у втіленні його через міський простір.

- Надати характеристику базовим парадигмальним засадам Модерну як парадигми «відкриття зору».
- Проаналізувати кризу принципу реалізму як способу сигніфікації та трансформації його візуальних практик.
- Виокремити поле ліквідності високого Модерну через феномен фотографії та наслідки цього в ситуації Постмодерну.

Наукова новизна дослідження полягає в виявленні предметної специфіки візуальних практик як інтегрованого методологічного поля дослідження культурної Практики.

Методологічні засади дослідження складають компаративістський метод, принципи раціоналістичного історизму, який спрямований на виявлення логічного зв'язку генезису предмета дослідження, а також семіотики як науки, що вивчає способи сигніфікації в діахронічній та синхронічній перспективах. Тому базовою стала робота С. Леша, який сформулював культурологічні параметри способів сигніфікації. Дослідження спирається на загально-наукові методологічні орієнтації об'єктивності та неупередженості.

Логіка дослідження зумовила **структуру** дипломної роботи: вступ, 3 розділи, висновки, список використаних джерел із 61 найменувань, додаток. Загальний обсяг роботи - 82 сторінок.

РОЗДІЛ 1. Формування теоретико-методологічної бази візуальних студій

1.1. Передумови і концептуалізація дослідження візуальних практик

Ця робота присвячена пошуку методологічних основ для аналізу того, що має в корені своїх дослідницьких варіантів «візуальне» як центральне та об'єднуюче ядро. Логічною буде постановка питання, з якого моменту можна казати про візуальну культуру, візуальні практики, візуальні студії та візуальний поворот. Специфіка перелічених предметів аналізу змушує шукати нас спільні відповіді в ретроспективі осмислення візуальної складової західної культури. Пропонується розгорнути дослідження з останніх відомих нам інституалізованих певною мірою наукових знахідок в західній гуманітаристиці.

Автором цього дослідження пропонується варіант ретроспективи та інтеграції всіх релевантних досліджень режимів бачення та візуального сприйняття зі стану актуального (постмодерного, якщо сприймати сьогоденний стан як такий) – повертаючись назад до пошуку передумов і причин в історії минулого тих зламів, які дають нам змогу аналізувати культурні закономірності або виключення. Власне це передбачає презентацію того, чим занепокоєна інтелектуальна вибірка сучасних дослідників, систематизацію їх підходів та виокремлення головних акцентів їх аналізу.

Сучасна оптика візуальних досліджень зосереджена на феномені «іміджів» (як зображень), репрезентацій, візуалізації, візуальних медіа, та усього, що породжує зображення, інтерпретує їх та стає носієм пікторального знаку. Однак, інтенція до вивчення цього з'явилась з критичного стану культури, передвісником чого були такі постаті, як Ж. Бодрійяр, М. Маклюен та інші.

Чиказький дослідник В.Мітчел зосереджує свою наукову рефлексію на іконології чим називає вчення про зображення крізь медіа, та вивчення значень, які транслюються, інтерпретуються та беруться до уваги через зображення.

«Теорія зображень - це свого роду подвійне значення - з одного боку, ми будуємо теорії про картинки, що вони є ознаками за подобою, що вони мають певний вплив на нас, але мене цікавлять зображення, тому що картинки стають формою теоретичного дискурсу самі по собі, а не просто якимось неживим предметом, який повинен пояснюватися мовою.» [61]

Візуальність як об'єкт досліджень постає частиною повсякденного культури, самої повсякденності. Тут об'єктами дослідження можуть бути будь-які предмети або процеси, які сприймаються за допомогою органів зору, самі процедури відбору, контролю над образами, які є культурно зумовленими. Візуальна культура різних історичних епох мала свої чинники детермінації. Так, наприклад, логіка середньовічної людини диктувала їй периферійний статус земного виміру і абстрагування від природи. До модерного часу мистецтво не існувало як форма секуляризованої культури, тому власне світогляд людини різної історичної форми відображався у її діяльності. Можна навести приклад з перспективою Середньовіччя і Відродження. Перша була зумовлена Божим благословенням і Його поглядом на цей світ, а ремісник мав просто відобразити обернену рефлексію Божого погляду на полотні. Культ людини у Відродженні призвів до інакшого розуміння перспективи, звернувши її до людини і надав зображенню наближення до погляду людини на дійсність. У контексті трансформацій візуальних практик змінювався і статус власне художника як творця образів – з ремісника до митця.

Знаковою у встановленні візуальної культури як поля дослідження соціогуманітарного знання стає постать Вальтера Беньяміна. Оскільки саме він розглядає принципи візуальних трансформацій як соціально ціннісних в межах філософського дискурсу. В. Беньямін зосереджує свій інтерес на принципах нового візуального виробництва (що вже позначає актуалізацію візуального поля як простору нових сумнівів для дослідження), надає

особливого сенсотворчого статусу принципу тиражування, ауратичності, фотографування. [7]

У дослідженні Беньяміна висока культура, яка існує в межах модерного суспільства, володіє головним критерієм – аурую, зі зникненням якої буде пов'язано виникнення розмитого простору культури в межах опозицій високе-низьке, масове-елітарне. Зникненню цієї аури можна завдячувати одному з об'єктів дослідження visual studies – тиражування. Це знищує унікальність і своєрідність артефакту, та встановлює право будь-якому продукту культури «бути побаченим». Ізольованість, яку надавала мистецтву «аура», унеможлиблювала розглядати мистецтво з точки зору соціології, тут і проглядається зв'язок з поступовою де-диференціацією модерного поля мистецтва. Оскільки мистецькі практики мали своїх агентів і окреслені межі поля, зовнішні дискусійні точки зору (як, наприклад, соціологія) не могли проникнути до цього простору. Постмодерні форми позбавляються повністю беньямінівської ауратичності, однак, вони стають джерелом сенсів – соціальних, політичних, ринкових. Однак, цю проблематику буде досліджено вже в наступному розділі.

Українська дослідниця Батаєва - одна з небагатьох представників української наукової спільноти, яка досліджує категорії візуального в історико-культурному та філософському контексті. Свій напрямок дослідження вона іменує соціальною візуалістикою, в межах якої відбувається дослідження візуальних парадигм на рівні мультишарового культурологічного дискурсу (гендерний, семіотичний, феноменологічний тощо).

Постмодерний час, який охоплюється науково-філософським осмисленням, постає в межах гібридного феномену “медіа-візуалізації”, як його іменує дослідниця. Здебільшого твердження Батаєвої можна аналізувати з позицій репрезентативного потенціалу - або ж занепокоєння - постмодерного/інформаційного суспільства. Візуальні практики стають об`

ектом дослідження в умовах необхідного виведення в медійний простір. Це в який раз доводить те, що в умовах дослідження з позицій візуальних практик, неможливо обмежитись суто одним з підходів, який би нам могла запропонувати гуманітаристика, якщо за необхідну методологічну умову ми ставимо собі охоплення соціокультурної історичної динаміки західного суспільства в методологічних "межах" візуального дослідження. Медіа не стає просто перенесенням повідомлення в органічній його формі, медійність впливає не тільки на ментальність, але і на рівень того, що ми називаємо реальністю в повноті її освоєння індивідом.

Батаєва наважується закріпити початок іконічного повороту під авторитетом баварського екзистенціаліста М. Хайдеггера. У своєму дослідженні динаміки трансформації візуальної парадигми модерну, використання концепту "картини світу" стає також ключовим компонентом вибудовування логіки суб'єктно-об'єктної опозиції, характерною для культурної диференціації модерну. Саме новий час - як пік модерності - стає закріпним етапом у відносинах людини і світу як постає перед ним. Цей "зсув" дає народження новим культурним типом людини в місті - як того, який не просто бере участь в процесі виробництва і споживання - живе життям матеріального, а "прогулюється" містом - Спостерігач і фланер. Особливий статус фланера розглядає З. Бауман. Цей термін позначає собою якісно важливий для нас момент у кореляції режиму бачення та відповідної історико-культурної парадигми, оскільки спостерігається потреба для винайдення терміну специфічної практики споглядання у міському просторі. На прикладі премодерного простору в контексті цього дослідження, будуть виявлені більш сутнісні зв'язки простору та власне практик споглядання.

Професор Київського Національного Університету О. Павлова позначає важливість залучення нового поля в такому формулюванні:

«Візуальна культура – це історично необхідне предметне поле, засноване на усвідомленні того, що візуальний образ не є стабільним, а змінює своє співвідношення із зовнішньою реальністю в різних історичних формах культури.» [35, с. 1]

В цьому дослідженні не стверджується те, що гуманітаристика обходила стороною царину зображень, образів та візуального. Перелічене поставало предметом дослідження психологічного підходу в культурології (Архейм), соціального (Бурдьє, Штомпка), мистецтвознавчого (Гомбріх), однак, всі вони були редуковані до певної складової візуальної культури. Це історично обґрунтовується поступовим виходом з потреб модерністського осмислення, та коли образи, зображення та симптоматика візуальної інтенсивності дали про себе знати, виникла потреба до розгляду візуальної культури вже в більш широкому куті, ніж просто прояві культурної репрезентації.

Проте, якщо ми вже згадали такий вислів, як «іконічний поворот», то варто звернутися до ширшого контексту, що і виявить використання Батаєвою цього вислову. Науковий інтерес до візуальних студій активно зріс за останню чверть минулого століття, а саме на початку 90-х років. Імпульсом до цього стала особлива зацікавленість в мистецтвознавстві та полі, яке ми сьогодні можемо називати культурологією, а саме в таких феноменах останніх десятиліть, як фотографія, телебачення, реклама тощо. Але головне джерело предмету дослідження нового дисциплінарного знання, на думку Елкінса, варто шукати в Cultural Studies - напряму британських досліджень, апологетами яких були Стюарт Хол, Реймон Уільямс та інші. Зараз все ж таки походження візуальних студій пов'язують з різною етнологією на перетині гуманітарних напрямків. Елкінс надає декілька варіантів походження, серед яких шведський варіант інтерпретації семіотичного аналізу немистецьких зображень, німецький варіант історичного підходу в мистецтвознавстві від Ебі Варбурга та Алуя Регля

Bildwissenschaft та британські колоніальні студії, візуальна антроплогія тощо. Серед дослідників, які внесли вклад задля заснування нового поля дослідження є і такі класики, як М. Маклюен та Ф. Джеймісон.

Завдяки дослідній розвідці Н. Мірзоева, стало відомим, що візуальні студії вивчаються на п'яти континентах. Елкінс пропонує три географічні варіанти Візуальних досліджень - Англо-американську, германську та латиноамериканську, однак, цими варіантами розробки галузі не обмежуються.

Дж. Елкінс підсумовує деякі публікації 1990-х рр., які описують нову дисципліну, або передбачають визначення через вибір методів та об'єктів. У сукупності ці книги передбачають три різні напрями візуальної культури: до сучасних транснаціональних засобів масової інформації (Мірзоефф), до філософського допиту зору та візуальності (Хейвуд та Сендівелл) і до соціальної критики сучасної практики створення образів (Sturken and Cartwright), Яскравими прикладами є книги Ніколаса Мірзоева, такі як «Вступ до візуальної культури та практики погляду» Маріти Штуркен та Лізи Картрайт (2001). Візуальні дослідження виходять із цих книг як сукупність пересічних проблем, об'єднаних відсутністю інтересу до кількох предметів - старих культур, формалізму та канонічних творів мистецтва. Ці праці використовуються не стільки для визначення нового поля, скільки для окреслення відмінностей від існуючих текстів, особливо з історії мистецтва. [55, с. 6] Останнє засвідчує ту саму потребу у виокремленні вже окремої дисципліни, для якої не вистачає лише мистецтвознавчого інструментарію.

Візуальні дослідження були свого роду рефлексивним відгуком на стан сучасної культури та спробу пояснення постмодерної ситуації. Звернення до візуальної проблематики було логічним продовженням культурологічного та філософського занепокоєння зміни модерністської парадигми, яка проявляла свою кінцеву симптоматику саме в естетичному модернізмі, що було оче-видним як виклик до осмислення.

1.2. Візуальний поворот та супутні напрями розробки візуальної проблематики

Наприкінці попереднього пункту цієї роботи було розпочатий виклад історії зародження візуальної дисципліни. Про ці процеси буде некоректно говорити ізольовано від зародження «поворотних» напрямів дослідження в західній гуманітаристиці. Якісна та кількісна зміна соціокультурного життя західного суспільства в 20 ст. досягла зрілості для зародження дисциплінарної рефлексії у вигляді так званих «поворотів» - напрямів філософії, культурології, соціології, що свідчать потребу в осмисленні кардинальних зсувів в розвитку суспільства.

Першим потужним тлумаченням трансформації соціо-гуманітарного знання у вигляді «повороту» був сформований Річардом Рорті «лінгвістичний поворот». В його межах було здійснене переосмислення ролі мови у вирішенні філософських питань в 20 столітті. Мова стала найближчою до мислення структурою реальності. Саме через мову відкрився шлях до свідомості і світу, проблем істинності і пізнання взагалі. Дослідження ідей в цей час змінюються в другій половині ХХ століття використанням мови описом її функціонування в різних областях. Так з'являються структуралізм, герменевтика, лінгвістична філософія. Мова об'єктивується, тепер вона - не сполучна ланка суб'єкта і світу, а самодостатня структура, згідно з якою утворена реальність.

Поняття візуального повороту (і їх варіацій) сформульовані виходячи з методології Р. Рорті. В епоху лінгвістичного повороту лінгвістика, семіотика, риторика і варіативні моделі текстуально стали спільною мовою і методом для критичного сприйняття мистецтва, медіа та інших культурних форм. Суспільство стало текстом, природа і її наукова репрезентація - дискурсом. Навіть підсвідоме стало розумітися структурованою мовою. Час, коли методологічний диктат мови в аналізі культурних явищ перестав бути очевидним, називається авторами по-різному: пікторіальний поворот

(У. Мітчелл), іконічним поворот (Г. Бьом), ілюстративний поворот (Ф. Фелльман), візуальний поворот (К. ЗаксГомбах). Що цікаве, так те, що спочатку візуальне – через свої об'єкти і через свій статус найголовнішого режиму сприйняття зовнішнього світу стає джерелом для осмислення у філософії і культурних дослідженнях, а згодом візуальне поле стає самодостатнім, що дає підставу у другій половині 20 ст. дослідникам visual studies говорити про автономну мову візуального, про самодостатність візуальних об'єктів безвідносно їх інтерпретації та технологічних медіа.

В контексті «поворотів» у соціогуманітарному знанні візуальний поворот пов'язаний зі зв'язком слово-образ, однак згодом відбувається розвиток назад – до об'єктності, в межах якого розрізняються явища образу і зображення. Останнє має характеристику матеріальності і предметності, перше – те, що переживає перше (тобто існує після руйнації або нищення матеріальної складової) і продовжує своє існування в копіях, наративах та головне – пам'яті. Отже, образ – це абстрактна і мінімальна сутність, яка не може явитися без матеріального носія, однак, виходить за його межі. Саме з образом працює наше сприйняття і через що відбувається певна ідентифікація видимого. І коли дослідники кажуть про присутність, то її видає не саме зображення, а саме образ, який воно несе віртуально. Мітчелл проводить аналогію образу і іконічного знаку Ч. Пірса, де про обидва явище постулюється те, що вони мають здатність нагадування не про самих себе, а про якийсь інший об'єкт.

Власне, візуальна готовність і дорослість західної людини після-модерного зразка, дає можливість говорити про існування мета-зображень як ментальної категорії, що означає здатність людини виходячи з одного зображення, яке вона бачить, думати про інше зображення. Метафорою і прикладом метазображення є зображення качки-зайця Л. Вітгенштейна. Взагалі, будь-яка абстрактна формула і ідея може стати метазображенням,

де прокладається шлях від ідеї до сформованого образу. Про метазображення дослідник пише:

«Це не просто прикраси дискурсу, але структуруючи аналогії, які наповнюють сенсом цілі епістеми». [31, с.24] Тут важливо, що лише думка могла забезпечити зв'язок між картинками, а тепер це відбувається об'єктивно, технічними засобами, але рух картинки призводить до витіснення думки, адже лише нерухома картинка потребує доповнення думкою.

Основна претензія американського вченого К. Моксі до теперішнього часу - вичерпання лінгвістичним поворотом самого себе, а значить невідповідність практиці основних гносеологічних принципів: суб'єкт-об'єктного поділу, аналізу чуттєвого досвіду через категорії мови, домінування «сенсу» і забуття «присутності». Останнє поняття грає для К. Моксі велику роль. Через присутність він позначає несеміотичне розуміння сприйняття зображень. К. Моксі пропонує досліджувати зображення і візуальні об'єкти в якості презентації, що є більше, ніж просто система знаків, іконічні об'єкти стають здатними взаємодіяти самостійно з реципієнтами, які не зводяться просто до певного змісту, якої міг бути в них закладений.

Н. Мірзоев розставляє акценти у питаннях поворотів таким чином – лінгвістичний поворот це прояв ліквідної (термін З. Баумана) стадії модерну, а візуальний – це вихід вже за модерні межі, собою він знаменує кризу модерністських репрезентації і стабільного стану слова як орієнтаційної домінанти. Візуалізація не замінює лінгвістичного дискурсу, але робить його більш зрозумілим, швидшим і ефективнішим. Так автор описує поступовий процес візуального звернення «Ця історія має багато витоків, починаючи від візуалізації економіки у вісімнадцятому столітті до розвитку діагностичного середньовічного погляду та підйому фотографії як

основного засобу визначення реальності на початку XIX століття.» [55, с. 15]

Не варто розуміти потребу в візуальному повороті як в тенденції до наслідування або копіювання, його розгортання ґрунтується на виході з текстуальних меж, які не були здатні до розкодування візуального, тілесного досвіду, практик візуальної насолоди та нагляду. Останні потребували свого розширення в дискурсі постсеміотичного аналізу. Більш того, текстуальність викликає семіотичну інтерпретацію будь-яких культурних практик, які можливі для декодування не тільки через зміст, але й через форму (що неможливо сканувати крізь призму суто текстуально).

Окрім цього, далі буде пояснено проблему постмодерністського режиму сигніфікації як репрезентативно проблемного, оскільки цей режим виводить гру за межі означника і означуваного, де вже означник регулюватиме референт, що викликатиме кризу не репрезентації, а власне реальності.

Гострим наслідком процесів де-диференціації та глобалізації стає проблема ідентичності, на яку потрапляє індивід, внаслідок виробництва-споживання культурних продуктів, які не обмежуються простором і часом. Е. Тоффлер каже про «шок майбутнього», який насправді стає вже константою «теперішнього», «глобальне село» відштовхує людину назад, прискорюючи виробництво образів, знаків, фактів і т.д. Якщо раніше людина вибудовувала свою ідентичність в межах близького поля, як територіально, так і соціально, то з розмиванням меж, розмивається її ідентичність, вона губиться серед відповідності між суб'єктивним і об'єктивним, індивідуальним і колективним.

В межах ідеології тотожності відбувається криза суб'єктності – не формується ідентичність через самого себе-через внутрішні структури. Культура стає індустрією і мірою де-диференційованості вростає в тіло соціального, штампує образи адекватного, стандартного і нормального.

А диференціація модернізму сформувала себе для розрізнення, створила межі не просто для соціального, а і всередині нього, заклавши траєкторію поведінки для виконання індивіда як представника певного соціального кола. Згодом, у епоху кіновиробництва розпочинається виробництво іміджей, як візуального втілення соціальних ролей, більш того, кіно-образ не звертається до реальності, намагаючись репрезентувати, а навпаки – задає референту вказівки для конструювання.

Важливою є позиція засновника теорії деконструктивізму Ж. Дерріди, який піддає радикальній позиції «старі» критерії ідентичності, піддає сумніву раціоналізм та самототожність суб'єкта. Дерріда робить спробу повернути читача до початку, до першооснов - повсякденної мовної практики, в якій проговорюється і закріплюється наша ідентичність. Він ставить під сумнів те, що, здається, вже давно пройдено, - переклад, міжкультурне спілкування, ідентичність в мові та інші завоювання європейської метафізики. Ніякого діалогічного існування на перехресті мов і культур бути не може, вважає Дерріда, бо, включаючись в мовну діяльність, всякий раз ми маємо справу з монолінгвізмом.

Однак, дійсно кризовим постає те, що через мову людина вже не ідентифікує себе, не знаходить своєї ідентичності, коли ми відчуваємо і констатуємо, що на арену виходять візуальні маси, які стають вже більш очевидними, конкретними та інтенсивними. Тобто, «візуальний поворот» наділяє революційним значення посилення візуальної сили в орієнтуванні людини в просторі. Логоцентризм високого Модерну закладає універсалії та систематичність соціального простору та його репрезентації, в стані розмивання автономних «полей» відбувається криза єдності, яка унеможливорює логоцентричність.

Українська дослідниця Павлова О. Ю каже про особливу роль візуальної культури для дослідження траєкторії культурних парадигмальних змін – з Модерну до Постмодерну. Ця цитата є влучною для

дослідницького інтересу в поточній роботі - «Одним з головних завдань предметного поля візуальної культури є розуміння того, як народжується постмодерний режим бачення з модерного. Вони не походять від одного медіума або не створюють гомогенного культурного простору. Постмодерн розмиває опозицію елітарної та егалітарної культури Модерну, тим що екстраполює настанови високої культури на культуру в цілому». [37]

Кріс Дженкс вважає, що проблеми теоретичного «бачення» як соціальної практики починаються, можливо, тоді, коли ми досліджуємо основи наших способів розуміння речей в сучасній західній культурі. На початку своєї тези про «дзеркало природи» Рорті представив опис проекту сучасної філософії і опис його специфічного походження, які, як він стверджував, явно сприяли нашому нинішньому стану плутанини щодо «побаченого» - і встановив загальноприйнятну думку, що ментальні репрезентації по суті є відображенням зовнішньої реальності. К. Дженкс також згадує слова теоретика лінгвістичного повороту про те, що культура як форма посередництва дозволяє дистанціюватися від природи і контролювати природні явища, чому сприяє символічне зображення.

Однак, про візуальні практики як нове поле дослідження йде мова вже чітко в ракурсі постмодерністських дослідженнях, адже візуальне набуває дифузної форми, адже, як каже С. Леш – проблема постає уже в «реальності», а не «репрезентації». Н. Мірзоев веде свій аналіз теж через логіку постмодернізму, але вже в інтерпретації «кризи модернізму», що зачіпає наш інтерес до цього дослідника візуальних практик. Він не обходить зв'язок модерної епохи з текстоцентричністю, а вже постмодерністська ера вимагає відхід від слова як вичерпаного модерного етапу, і актуалізує вже поле візуального як більш складного, ніж просто словесного. Криза полягає в репрезентації, у виявленні нетотожності - «У контексті цієї книги постмодерн - це криза, викликана модернізмом і сучасною культурою, що протистоять провалу власної стратегії візуалізації.

Іншими словами, саме візуальний криза культури створює постмодерн, а не його текстуальність.» [55, с. 14] Н. Мірзоев не підтримує простий семіотичний підхід, який займається просто аналізуванням «картинок». Адже така позиція по-перше, ускладнює науковий інструментарій до неосязності усього доробку людства, по-друге (вже в межах цього аналізу) не освітлює закономірностей і уникає міждисциплінарного підходу, через що неможливо розглядати візуальну культуру як наслідок «домінанти орієнтації», і як ту, що має стосунок до світоглядних та соціальних параметрів режимів сигніфікації.

Винаходження оптики, а потім і електронних технологій знаменус створення нового поля для сприятливих умов обернення капіталу, культурного в тому числі. Тому, здається доцільним навести цитату прибічника теорії конс'юмеризму Ж. Бодріяра: «Так само як найменше технічний винахід, дрібний гаджет несе в собі як би знак смерті універсальної техніки, так само образи-знаки ведуть до припущення про вичерпне зображення світу, про тотальну смерть світу в образі, який виступав би як пам'ять про нього, будучи осередком універсального читання.» [9, с. 160]

Інформаційна гомогенність – плідна передумова соціальної гомогенності, появі якої сприяє комунікація в рекламі, телебаченні, радіо , а в сучасному суспільстві – в мережі Інтернет. Віртуальна платформа розмиває межі реальної і ставить вимоги, які традиційна культура має задовольняти, і разом з тим підпадає під процес реконструкції . Тут і бачимо розгортання проблематики на тлі конфлікту означника і референта в умовах де-диференціації постмодернізму як режиму. Ж. Бодріяр зазначає те, що комунікація сучасної маси виключає знання, але передбачає процедуру залучення. Культура стає об'єктом споживання, продуктом, який поділяє будь-який індивід, якщо він долучений до мережі комунікації. Розмиття меж в соціумі відбувається в даному процесі формального зводу образів і знаків,

які втрачають смислове навантаження і легкі в сприйнятті. Інформаційна епоха тільки поглиблює індивіда в стан тотальної візуальності, зумовлений оптичністю усіх джерел знання та об'єктів сприйняття.

Російська дослідниця Л. Гавриліна, розглядаючи епістемілогічні пошуки в контексті поворотів 20 століття пише : «Візуальний поворот у сучасній культурі пов'язаний із повними конкретними технічними інноваціями, але при цьому він показує суттєвий вплив на процеси антропологічної, психологічної, ментальної адаптації людини до навколишньої реальності.» [32] Інтенсифікація практик споглядання та перегляду сягає небаченої до другої половини 20 ст. міри. Але візуальне можна і варто розглядати в позиції і причини, і наслідків, і індикатора соціокультурних трансформацій – ця спроба реалізується в контексті даної роботи.

Безубова О. систематизує історичний процес формування візуальних студій в такі етапи:

Перший етап (поч. 70-х рр.) Пов'язаний з подоланням традиції класичного мистецтвознавства і відкидання онтологічних підстав естетичної теорії. Даний етап можна позначити як звернення до проблем соціальної історії.

Другий етап (поч. 80-х рр.) Пов'язаний з запозиченням новітніх досягнень наук про мову і літературознавства, семіотизація візуальної культури. Даний етап характеризується переважанням структуралістської установки, прагненням виявити анонімні структури, що породжують смисли.

Третій етап (90-і рр.) - «пикторіальний поворот». Він пов'язаний з появою нового «онтологічного запиту», спробами осмислити образ як єдине ціле, відмовившись від протиставлення медіуму та значення. В рамках даного періоду особлива увага приділяється тому, що не може бути прочитано, вислизає від можливості семіотичної інтерпретації, тому, чому

не можна дати визначення. Таким чином, цей напрямок представляє контраст по відношенню попереднім етапам. У найбільш радикальному варіанті прихильники даного напрямку повністю заперечують значущість семіотики, заявляючи про можливість безпосереднього доступу до реального крім мови. Приклад у доведення цього – це звернення Г. Бьома та К. Моксі до поняття «присутності» у споглядальних практиках, яке буде досліджене далі. На цьому етапі предметне поле дисципліни розширюється і виходить далеко за межі розгляду мовних структур.

Підбиваючи підсумки вище сказаного, можна зробити висновок, що візуальна культура є вимушеним і неминучим полем культурологічного дослідження, оскільки крізь цю призму вбачається динаміка в розмиванні кордонів різних сфер соціокультурного життя, і присутності візуального в конструюванні світогляду індивіда в повсякденності. Однак, візуальний поворот логічно вписаний в комплекс інших поворотних напрямів 20 ст. Окрім його зв'язку з лінгвістичним поворотом, доцільно інтегрувати риторику ще одного повороту – просторового. Зароджуючись в 1960-х рр. завдяки зусиллям Я. Якобса та Д. Харвей, просторові концепції продовжують розглядати вплив простору міст, районів на соціальне середовище в працях А. Лефевра. Цей доробок ми залучимо до розгляду премодерного міського простору для виявлення візуальних параметрів та настанов бачення в наступному розділі.

РОЗДІЛ 2. Формування «візуального» як об'єкту дослідження культури в історико-парадигмальному контексті

2.1. Візуальні практики Премодерну: між «культурою присутності» та «культурою значення»

В першому розділі ми окреслили різні варіанти актуалізації питання візуального в сучасній гуманітаристиці. Які ж дві основні їх особливості, які не тільки дають можливість поєднувати їх, але й дають можливість казати саме про візуальний “поворот”? Усі вони визнають недостатність попередніх підходів у вивченні постсучасного стану та намагаються створити нові методи. В той же час, визнаючи основною засадою нових культурних практик саме візуальність, вони екстраполюють(свідомо чи несвідомо) підхід у вивченні конкретних практик на гуманітарне дослідження цілісної культурної Практики сучасності. Через таку призму сучасна культура є принципово візуальною.

В такому випадку виникає нове питання - яким же чином ми пропонуємо досліджувати історію культури через призму цього підходу? Адже він спрямований на характерні засади саме постсучасності - вони є його ядром. Відповідь на це питання складається з двох пунктів, які зараз будуть окреслені стисло.

По-перше, згідно із вже заявленою ко-єдністю множинних практик та єдиної практики ми можемо стверджувати таке: хоча тотальна візуалізація практики відбувається саме в постмодерні, до цього існували різні більшою чи меншою мірою “візуальні практики”.

По-друге, ми можемо казати про історичну трансформацію самої “візуальності”. Що тут мається на увазі? Звичайно що око працювало завжди, але із часом змінювалася його ефективність, аж допоки воно не набуло центрального значення, витіснивши інші чуттєві домінанти. Але зараз ми маємо обґрунтування в іншому розрізі.

Самі візуальні студії формуються в подоланні лого-текстоцентричності попередніх підходів дослідження культури разом із встановленням нового розуміння культури (ми тут не беремося розбиратися із питанням чи диктується розуміння буттям, чи навпаки), яка вже розуміється як принципово не лого-тесто-центричною (у цьому власне увесь пафос пост-модернізму). Але в той же час Мірзоев стверджує - “постмодерн - це криза, викликана модернізмом і сучасною культурою, що протистоять провалу власної стратегії візуалізації”[55, с. 14]. Тобто, можна казати про наявність певної модерної (із відрефлексованістю та граничними станами в модернізмі) візуальності. В своїй єдності із Текстом, Законом та Логосом вона розуміється нами як дискурсивна.

З точки зору візуальних студій, модерні практики в своїй “текстуальності”, а тим більш премодерні практики в свої синкретичності, не можуть розумітися як суто візуальні. Але ми не можемо розглядати історію культури із засад постмодерну, адже самі по собі вони є “вторинними” у своєму подоланні та одночасно радикалізації засад Модерну. Це дуже добре видно, якщо ми залучаємо С.Леша - постмодерн та премодерн у різних варіантах дедиференційованості обертаються навколо диференційованості (сам Леш веде тут мову на семіотичному рівні, але ми наділяємо цей термін значенням і секуляризації практик) модерну.

Так, в розкладі синкретичності премодерну Закон та Логос поступово абстрагуються в тексті - через тактильно-візуальну практику писання та аудіо-візуальну практику читання. Тут текст звичайно що є метафорою. Це є скоріше дискурсивність, бо в процесі де-диференціації як модернізації уся культурна множинність - тілесна, просторова, тощо - розкривається у формі відкритості Оку. Ми потребуємо розглядати премодерн, щоб показати що модерна “текстуальність” (із конотаціями логоцентричності, прозорості для нагляду та контролю) вже є візуальністю.

В той же час процес де-текстуалізації який здійснюється єдиним проектом модернізму-постмодернізму потрібно сприймати саме як де-диференціацію. Пафос модернізму в подоланні Логосу та постмодернізму у подоланні тексту в результаті є подоланням лише “класичної буржуазної раціональності”. Так, нівелюючи текст як засаду модерного абстрагування (власне диференціації) постмодернізм не долає Закон та Логос - вони ховаються у новій нероздільності під егідою візуального. Важливо що саме ховаються, а не розчиняються. Розчиненими вони були в тілесно-сакральному бурлінні премодерну. Тут важливо, що взагалі на основі теорії Леша, а тим більше із наділенням її візуальним значенням, проводити навіть метафоричні аналогії між премодерном та постмодерном дуже небезпечно. В премодерні були деякі відносно візуальні практики у єдності із іншими чуттєвими домінантами, які на нашу думку, зіграли важливу роль у процесі диференціації. Постмодерн же є відносно дедиференційованістю як візуалізованістю, яка збідніла на “текстуальні” значення.

Але що важливо, повертаючись до двох наших пунктів, що трансформації візуальних практик премодерну треба розглядати відносно їх результатів в Модерні, і засади нібито нової постмодерної візуальності треба шукати там же. тут одразу ж треба уточнити, що премодерн ми будемо розглядати з Античної цивілізації.

Усе вищесказане хотілося б узагальнити так би мовити “паноптичною” метафорою, як основи модерної візуальності - “той хто бачить - постає у видимості”. Людина премодерну, постаючи у видимості, поступово “вчилася” бачити. Людина постмодерну робить із усього світу видимість.

В цьому розділі ми спробуємо показати як перехід від візуальних практик видовища Античності до візуальної практики архітектури Готики поступово розкривав світ для Ока, яке сприймає значення. І як ця візуалізація стає кризою премодерну.

Одразу треба зазначити, що в премодерні навіть до перехідної стадії високої готики в різній мірі зберігалася де-диференційованість і культурних практик, і чуттєвих домінант. Ми не беремося зараз розглядати складний і багатогранний процес візуалізації практик. Ми розглянемо ряд практик, які були більшою мірою пов'язані із візуальним сприйняттям ніж інші, та які пов'язані із поступовим формуванням певного “візуального порядку”.

Як видно із наведеної схеми (додаток 1), ми оперуємо орієнтирами “присутність”/”значення”, “спільнота”/”архітектурне тіло”. Їх треба пояснити. Але що важливо сказати одразу, схема ця не претендує на загальність, вона відображає вимір візуальної домінанти.

Ми відображаємо різні стани за рахунок різних форм міських утворень, бо саме в них інтегруються усі чотири складові схеми та здійснюється візуальне. Нам важливо, що саме в міському просторі організовується аудіо-візуальна культура людини, яка в ньому перебуває. Будь-який простір, а особливо міський простір Премодерну, який постає як місце-держава, є культурним утворенням з акцентами владних, матеріальних та соціальних відношень. Він формує габітус громадян, диктуючи культурні параметри і вирішуючи протиріччя, які виникають у ньому. В просторі, який розглядається культурологічно, визначаються межі приватного і публічного, видимого і невидимого, сакрального та профаного, що і зумовлює його відмінності в різних історичних періодах і культурних формах.

Торкаючись просторового питання, варто зазначити теорію А. Лефевра, для якого модернізація/диференціація є переходом від абсолютного до абстрактного простора. Більш того, відбувається вона, на його думку, саме в міському просторі. Сутність абстрактного соціального простору можна коротко розкрити через вираз Лефевра «по цю сторону читабельності є тіло, по іншу – влада» [24, с. 166]. Простір для нього в будь-якому випадку є владним проявом дозволу чи заборони відносно тіла, але в

Новий час втілюється логіка візуального, яка постає не просто новим способом медійного розширення тіла назовні в маклюеновському розумінні, але й повністю змінює зв'язок тіла простору та влади.

Логіка візуального є центральною для абстрактного простору, в ньому панують знаки. Знак у абстрактному просторі втілює дві взаємопов'язані але антагоністичні ілюзії - ілюзію транспарентності та непрозорості. Абстрактний простір є одночасно знаково спустошений та перенасичений. Він дає прочитувати та розуміти себе як текст, але в той же час усе приховує.

Формування абстрактного простору відбувається через візуалізацію як вихід на поверхню. Він спирається на абсолютний простір та одночасно відкидає його, більш того він пов'язаний одночасно із усіма історичними варіаціями абсолютного простору - грецьким, римським та християнським. Абсолютний простір - це слово у його єдності із практикою.

Першу ж пару орієнтирів ми розглядаємо за Г.У. Гумбрехтом. Він виділяє два історичних типи культури (подібно до ідеальних типів М. Вебера) культури - культура присутності та значення. Ці типи залежні у нього від процесу виробництва у конотації "висування". Виробництво присутності передбачає викликання або посилення впливу тілесних об'єктів на людські тіла в межах спільного космосу. Виробництво значення протистоїть речі, яка присутня(висунута), для неї центральним постає інтерпретація знаків. У історичному вимірі культура значення виникає разом із утвердженням суб'єкт-об'єктної парадигми, але вона не може подолати присутність, бо присутність усуває ту присутність, яку репрезентація хотіла б означити. Гумбрехт чітко формулює перехід від присутності до значення: тією мірою, якої присутність стає насиллям, а насилля за його браком тяжіє до відкладання насилля, а, отже, до трансформацію в значення. Це він пов'язує з переорієнтацією простору (практики присутності) поступово конвертуються в час (практики значення) як відкладене насилля.

« ...наскільки скоро в культурі присутності простір є пануючою сферою, де утворюються відносини між людьми, тобто людськими тілами, то ці відношення весь час можуть перетворюватись...в насилля-тобто в займання і блокування простору тілами...для культур значення типово...відкладати момент актуального насилля і тим самим перетворювати насилля у владу, яку можна визначити як потенціал займання і блокування простору тілами.» [17, с. 90]

Оскільки в культурі присутності пануючим самоутвердженням є тіло, то простір, тобто сфера, яка утворюється навколо тіл, закономірно складає основну сферу, де утверджуються відносини між людьми та між людьми та уречевленим світом. З іншого боку, основним виміром для будь-якої культури значення є час, адже існує зв'язок між свідомістю та темпоральністю. А сама культура значення базується на свідомості як ексцентричному положенню духа відносно світу. Долаючи річ знаком, культура значення нівелює значення "матеріального означника" як тільки у інтерпретації виявляється смисл, який "лежить за" означником. Гумбрехт розглядає чотири базових способи взаємодії із світом. Культура присутності здійснюється через поїдання речового світу, як найшвидший шлях злиття із світом. На іншому полюсі знаходиться інтерпретація знаків.

Як видно у схемі, ми ні в якому разі не вважаємо культуру пізнього Середньовіччя саме культурою значення, але з усіх премодерних форм вона є до неї найближчою. Якщо сказати точніше - вона створює певну "текстуальну" рамку, яка "відродженням" була наповнена "новим" значенням. Більш того, за самим Гумбрехтом, особливості і різні параметри обидвох культурних типів (культури присутності і культури значення) завжди комбінуються і присутні в різних культурах. Тобто цю вісь у схемі не можна розглядати буквально.

Стосовно ж другої пари орієнтирів треба сказати, що вони є концептуалізацією Р. Сеннетом двох французьких слів *ville* та *cit *: вони

постають для нього двома базовими складовими міста - архітектурної форми міста та міської спільноти. Першопочатково вони означали великі та малі міста: ville відносили до загального міста, тоді як слово cité позначало конкретне місце. Але в подальшому також відображали серед іншого християнську метафору, за якою «місто» означає дві різні речі - одне фізичне місце, інше менталітет, складений із сприйняття, поведінки та вірування. Так деякий час у шістнадцятому столітті cité означало характер життя в околицях, почуття, які люди переживають щодо сусідів та незнайомих людей та прихильності.

В концептуалізованому Сеннетом варіанті ці дві складові можна розуміти як Плоть і Камінь - їх поєднання в місті є здійсненням людського в архітектурних формах та здійснення архітектурних форм за людською подобою: “его пространства обретали целостность и согласованность по образу и подобию самого человека. Но в городе же эти эталонные образы и разрушались”. Сеннет акцентує увагу на втіленні саме “тілесного образу”, найбільшою мірою узагальнений це образ - це “політичний організм”. Так для Іоанна Солсберійського республіка є тілом (не тільки спільним ділом, але й спільним тілом). Тобто це можна розуміти і як втілення суспільної множини в архітектурну форму. Іншими словами це означає - утворення архітектурних форм для здійснення цієї множинності. Суспільна ж множинність утворюється за рахунок певної чуттєвої домінанти, яку утворюваний архітектурою простір має здійснювати найкращим чином. Але згідно із Сеннетом в таких просторах людина стає рабом цієї домінанти - в Греції людина стає рабом вуха, в Римі рабом ока.

З таких формулювань можна зробити висновок, що архітектура починає “служити” чомусь. Тут доцільно згадати теорію архітектури Гегеля. У своєму фундаментальному естетичному дослідженні Ф. Гегель поділяє архітектуру за принципом її статусу як втілення абсолютного духу на власно символічну (самостійну), класичну та романтичну (мавританську та

готичну). Перша стадія архітектури характеризується самостійністю свого символізму в тому сенсі, мірою чого вона не є оболонкою для іншого сенсу, вона існує для себе. Такою архітектурою є будівлі Вавилону, Єгипту та Індії. Перші будівлі, за словами Гегеля, вибудовуються задля об'єднання народів та етносів, а їх значення постають у синкретичності думок, поривів і т.д. Після цього етапу «символічне зодчество починає виявляти перехід до класичного зодчества, виключаючи з себе скульптуру і, перетворюючи себе в житло іншого сенсу, яке саме безпосередньо не виражене архітектонічно».[14] А вже подальшу деталізацію цього розвитку буде потрібно актуалізувати при розгляді міського давньогрецької та римської архітектури.

З одного боку ця горизонтальна вісь відображає поступовий перехід між такими станами: візуальна практика більше як “присутність” - здійснення її в спеціальному просторі - самодостатність самої архітектурної форми як “значення”. Але треба зазначити, що з часу формування монументальної архітектури, вона сама відіграла роль базової візуальної “практики”. Архітектура в премодерні стає базовою формою унаочнення культури, яка транслює логіку демонстративного споживання. Це за своєю суттю візуальна форма зняття вибудування демократичності тактильних практик всередині страт. Західна культура потребувала переведення безпосереднього тактильного примусу в примус інтеріорізований в духовну сферу людини, місце якої займатиме релігія (християнство) і в принципі культура значення. Останнє можливе за умов уочевиднення демонстраційних статусних практик Премодерну і вибудування міського простору з локалізацією видимості сакрального та профанного.

Іншою базовою візуальною практикою є видовище, яке має безпосередній зв'язок із тілами - із спільнотою. В античному варіанті воно формується як протиположна владної архітектури цивілізацій давнього Сходу, як “візуальної” примусової практики. Але в той же час показовим є те, що

театр, як основа полісного видовища, в процесі своєї секуляризації з ритуалу спершу ще здійснювався у неспеціалізованому просторі агори в її аудіотактильній безпосередності, візуальної ж форми він набуває саме завдяки спеціалізованій архітектурі.

В такому випадку наведена вище схема відображає такі стани - грецький поліс мав основною візуальною практикою саме видовище, для якого архітектурна форма була для нього службовою формою, саме ж видовище було ближче до присутності, бо театр як його основна форма був ще аудіо-візуальний, більш того до певного часу він забезпечував певну ротацію тіл. В Римі видовища набувають конкретної візуальності, але так само і архітектура стає певним видовищем в постійному відтворенні образів влади та величі. Середньовічне місто несе своїм центром готичний собор, який має самою своєю формою робити видимим божествене світло - тобто стає означником таємного означуваного. Це треба розглянути докладніше.

Античність як західна форма культури народжується з логіки полісної демократії, де державне управління є диференційованим від матеріальних практик, на відміну від східних деспотій, в яких був примусовий принцип влади в логіці організації іригаційного землеробства.

Давньогрецький поліс знаходиться в аудіотактильному просторі, але візуальні практики відіграють тут конституюючу роль у підтриманні військової демократії. Саме в античних умовах можна казати про виокремлення видовища з надр ритуалу як єдності дії та чуттєвої орієнтації. В Давній Греції (в Афінах як взірці класичного полісу) класичними формами візуальних практик були такі форми видовища, як:

- бенкет як практика спільного поїдання та простір прояву риторичної красномовності. Бенкет постає культурною практикою комунікації всередині полісу, у приватному будинку;

- Олімпійські ігри як форма встановлення цивілізаційної єдності в умовах відсутності держави, оскільки античні поліси – це відокремлені

міста-держави, які потребували консолідуючого чиннику. Олімпійські ігри є культурною практикою комунікації між полісами, що означає богословення богів, чиє входження є ритуальним пробиванням муру полісу;

-театр - форма художньої трансформації релігійних практик, яка походить з культу Діоніса і постає як усунення жерців заради підтримання військової демократії. Театральне видовище, в якому одні громадяни дивляться на інших, це форма логіки перерозподілу власності між громадянами, оскільки надавалося право влаштовувати видовище. Саме театр втілює у собі форму консервації полісу як державності, він є культурною практикою комунікації самого полісу.

Архітектурне оформлення театру у формі будівлі є елементом організації видовища, хоча і є похідною по відношенню до самого видовища. Отже, ми бачимо, що в умовах грецького Космосу і аудіотактильності візуальним практикам відводилася конкретна функціональність і вони були чітко визначеними. Без їх активності не можна було б уявити підтримання ієрархії військової демократії. Демократичність споглядання видовища театрального здійснювалася через логіку ротації глядачів та акторів. Гадамер формує ідеальну структуру гри, яка полягає в зображенні – завдання гри реалізується в схопленні погляда глядача. Частина соціальної структури стає глядачами, витягуючись з логіки ритуали. Видовище вирівнює всіх в логіці його естетичного споживання.

В грецьких видовищах реалізується витягнення з недиференційованого ритуалу, і рівність глядачів постає як рівність тих, хто був присутній в культурі. Через те, що релігія не була соціальним інструментом до вирішення протиріч в межах демократії, тому остання через форму видовища мала функцію вирішення ієрархії. Ритуальна присутність під час видовища замінилася репрезентацією перманентної циркуляції глядачів та акторів. Але ми віримо в те, що західна цивілізація є втілення грецького логосу, але, як каже А. Лефевр, насправді, це скоріше

втілення римського права. В Греції, на його думку, людина є рабом голосу, зібрання і театру – перебуває в єдності структури, форми і функції в космосі як логосі. Але чуттєві орієнтації греків все одно зводяться до домінанти голосу, як каже Р. Сеннет, а ось римлянин стає вже рабом ока. Театр втілює єдність аудіального і візуального, оскільки що його будівля, що маски акторів працюють на голос, однак він є концентрацією візуальних практик у формі видовища.

Античний полісний габітус поєднує ментальний та соціальний простір через слово. Слово як логос стає основою космосу. Особливістю синкретичного простору античного полісу є локалізація обценного (в першу чергу смерті) та внесення його в ієрархізовану структуру. ЛОГос підкорює хаос, але не долає його та не заволодіває, а отже не робить саме обценним. Античний поліс є *imago mundi*, він є не просто просто окресленим простором, він є репрезентацією усього простору в цілому під знаком Логосу.

В той же час Рим вносить принципові зміни в античний соціальний простір на основі Закону та Права. “*Pater Rex* не пасивно переживає світ, він перероблює його, користуючись своєю владою та своїм правом: Власність та Володіння” [57, ст.239]. Рим вносить в соціальний простір вносить Закон батька та вождя як першу абстракцію.

Римський абсолютний простір знаходиться під землею, він не є візуальним, цей простір виведе нагору Християнство, за часи якого міський простір буде чітко розмежовувати світське і священне. М. Гайдеггер в «Бутті та Часі» першим з філософів осмислив *Mundus* – образ, символ, міф і локус. Він розглядав «Світ» не з історичного боку, а з філософсько-антропологічного. Поняттям *mundus* позначалось сакральное-прокляте місце, навколо якого розташувалось італійське населення. Туди скидали нечистоти, тобто цим місцем був означений суспільний смітник. Але ця діра пов’язувала просте населення і простір поверхні – світ, ґрунт і територію з

підземними просторами, які були заховані та символічно означення початком та кінцем, місцем народження і погребіння. Все сакральне, смертельне і священне виводилося в підземне, але Закон і Логос становили світ видимий, державний.

Місто Римської імперії - зовсім не те, що демократичний грецький поліс. С. Веселова проводить це розрізнення, починаючи з власне слів *polis* і *civitas*, де останній не має нічого спільного з першим і позначає певну множинність та суміш. [12] Саме в цьому перехресті етнічного різноманіття він утворюється, що фігурально позначає його як хрест, що прагне до територіального розширення, на відміну від полісу, як кола. Дослідниця бачить в цьому передумову логіки розширення міського простору в тому сенсі, що Рим виникає апріорі як Імперія (звичайно, в більшій мірі як прогнозована його можливість). Рух і розширення розмикають те коло космосу полісу, яке було зазначене в попередньому пункті.

Міський простір Римської Імперії конститує її державність, стає візуальним підтвердженням спадкоємності римської культури та влади, а раціональність його містобудування контролює громадські тіла

«Афіни розкинулися навколо опуклості пагорба, на якому розміщувався Акрополь, який закликав прислуховуватись до влади як голосу / логосу згори. Тут суще будувалося за ступенем сходження в Логос. Рим будувався як мережа спостережних пунктів і укріплень. Інакше кажучи, якщо грецький *polis* був лабіринтом вуха, слухача голос згори, то Римський *orbis* - принципом зору як такого - того, що дивиться Рим - імперія ока, яке бачить вперед, вдалину, в перспективу, прямуючи в міфічну точку, яку не можна уявити без перенесення за кордон видимого.» [11, с. 60]

Домінантною формою видовищ у Римі були гладіаторські бої та змагання на колісницях. Ці культурні форми також виконують функцію перерозподілу майна. Акторами в цих змаганнях стають полонені, а не громадяни і логіці жертвоприношення. Останнє втілює в собі форму

демонстративного споживання (спонсором стає той, хто висуває раба в жертву). На відміну від грецьких видовищ, римські видовища витісняють всіх громадян у глядачів, але в межах республіки в цьому їх статусі їх спільність зберігається. В імперії ж громадянські інститути, як вже було зазначено попередньо, тому що всі посади віддаються в руки імператора. І функція видовища тут змінюється – спільнота глядачів стає результатом відволікання уваги від реальних громадських процесів за рахунок споглядання видовища, і тут вже воїн та селянин поєднуються в більшій мірі. В Римі політичне змагання транслюється візуальними практиками видовища.

Римське місто створено для насолоди імператорського погляду і зручності його воїнів, а не для спілкування і розвитку вільних громадян. Наприклад, Парфенон в Афінах мав бути видно звідусіль, а ось римський храм будувався так, ніби спостерігач може стояти тільки попереду нього. Всі культові прикраси розташовувалися на фасаді. Ми казали про те, що ордери в грецькому храмі були частиною його структури, коли ж дослідники архітектури бачать в римському використанні ордерів лише декоративне використання, їх можна було прибирати та замінювати.

Але саме в цьому і є прорив Риму до візуального - Анрі Лефевр каже про те, що римський простір є образом народження простору влади, в якому політичне відтворюється не тільки дією (через насилля), а в першу чергу образами.

Як зазначає Р. Сеннет: “В Греції камінь мав відповісти на питання втілення демократії, а в Римській Імперії видимий лад був нероздільним від державної могутності: влада імператора була міцною, оскільки її можна було наочі спостерігати в пам'ятниках, що возводились за нього та суспільних працях, які відтворювались за його наказомсооружаемых при нем памятниках и Влада потребувала каменю.”[57]. В той же час підданий потребував цього порядку для того щоб вірити - віднаходити стабільність у

нестабільному світі. І в римському варіанті сама архітектура стає певним видовищем - пантомімою в каменів - «У такого театру був прямий і безпосередній сенс». [57] Але це вже не приклад деспотичного варіанту архітектури як візуально-тактильного примусу - це скоріше буквальні посилення та постійне повторення вже знайомих смислів. Це характерне і для саме видовища – «римляни змушували сотні ведмедів вбивати в амфітеатрі сотні Орфеїв: вони примножували відомий образ.» [57]

Тобто на зміну зібранню приходять саме візуальна практика видовища та архітектурна форма із своїми образами, але це ще далеко не культура значення, адже римський візуальний порядок має лише одне значення - “легітимізацію влади вічним порядком Риму” - і він у архітектурній формі здійснюється по відношенню до всього тіла. Він змушує йти тільки вперед та дивитися.

На противагу візуально зрозумілому міському простору Риму Середньовічне місто було «непрозоре», заплутане та сильно забудоване і, як стверджує Скотт Леш, було структуроване символізмом містичного християнства, а його метафорою був «лабіринт» [25, с. 46.] Однією з причин цього можна вважати згідно із Сеннетом принципову відмову ранніх християн від локалізації:

«Язичницькі заповіді «дивись і вір» і «дивись і корись» не будили віри: ніяка орієнтація в просторі не могла б вказати шлях до Бога» [57]

Але вони не змогли це здійснити і в епоху Високого Середньовіччя прив'язалися до свого місця та своєї общини через камінь собору. Римська орієнтація замінилася на один єдиний орієнтир - орієнтир для ритуальної ходи по “лабіринту” поза храмом до нього як до центру. Більш того, згідно із Е. Панофський: «У своїй образності собор Високої Готики прагнув втілити все Християнське знання - теологічне, природниче та історичне, де всі елементи повинні перебувати кожен на своєму місці, а все те, що ще не знайшло свого певного місця, пригнічується.» [с.38, 255]

Але становлення готичного собору є не просто відмовою ранніх християн від нелокалізованості. Християнство, яке виникає в надрах імперії, на думку А.Лефевра, використовує локалізований та відторгнутий імперією локус смерті. Саме через смерть християнство стверджує "мир" (світ). В монастирі саме відхід від "миру" стає основою становлення цього "миру". Основа християнства лежить у крипті на основі знаків безтілесного.

Суміжною характеристикою є той факт, що за основу нового храму брався не античний храм, а зали, призначені для багатолюдних зборів і отримали за часів античності назву «базиліки», що означає «царський будинок». Як каже, Е. Гомбріх, язичницький храм не міг слугувати цілям християнської церкви, тому що його простір був завузким, тому що в ньому знаходилася одна статуя, а всі ритуальні процесії відбувались ззовні. Античний язичницький храм утворював не будівлю, а власне певним чином окреслений простір, християнський храм потребував самої будівлі, якою і стала слугувати базиліка, яка напоказ проявляла свою велич тільки всередині.

Поєднуючи ці дві думки Сеннет каже, що “Базиліка и мартирій стали символами двух сторін християнства” [57]

В XII ст. Абеляр напише, що міста - це “монастирі” для сімейних людей, кожне місто - це братство. Але на відміну від сакрального Мундусу навколо якого римляни будували нове місто, собор був результатом міської структури. Після занепаду римських міст та локалізації сільськогосподарської практики навколо монастиря чи фортеці, новий поворот міського життя відбувається лише у 12-13 столітті і пов'язаний він в першу чергу із формуванням людини “економічної”, яку “міське повітря робило вільним”. На думку Сеннета, саме у різнонаправленості середньовічної економіки та середньовічної релігійності і стверджується місто нового зразка.

Економіка здійснює функціональне відношення до простору. Буржуа відкритий зовнішньому світу, адже сприймає впливи, направлені із інших міст. Як писав М.Ломбар –«середньовічний буржуа - це це людина на перехресті». І чк каже Сеннет: “Это космополитическое мировоззрение меняло его восприятие родного города”. В результаті актуалізації ролі міста та зміни його сприйняття населенням - Абсолютний простір руйнується, із його шматків поступово утворюється текстура абстрактного простору, централізована навколо міста.

Спершу вона ще тримається на християнських просторах реперезентації, але вона проводить принципове "де-криптування", "де-кодування". Готичний собор «на противагу пагубній утопії підземного «миру» проголошують утопію блага, світлу, ясну; знання отримує незалежність; воно буде... сприяти становленню влади розуму» [24, с. 252]. Отже, соціальний простір виноситься на поверхню, возноситься до світла розуму та починає сприйматися як таки, що може бути цим розумом пізнаний.

Ясність розуму стає метою і схоластики через що, на думку Е.Панофськи у процесах людської уяви звуковій мові треба відокремлюватись у реченнях і у схоластичній літературі предмет прочитання мав візуально структуруватись параграфами. І ця пристрасть до структурування мала свої наслідки і в усіх видах мистецтва. Як каже Е. Панофський, в музиці ця ясність досягалася у введенні ритму, а в образотворчому мистецтві це досягалось у систематичному поділі образотворчого простору, що призводило до «роз'яснення заради самого роз'яснення» нарративних текстів в репрезентативних мистецтвах і функціональних контекстах в архітектурі. Буде доцільним навести цитату Е. Панофського щодо ролі архітектурної діяльності у процесах умоглядного прояснення в філософії схоластики: «Але прагнення до «прояснення» досягло своїх найбільших триумфів насамперед в архітектурі. Подібно до

того, як у Високій Схоластиці панував принцип *manifestatio*, так і в архітектурі Високої Готики домінувало (так про це писав Сюжера) те, що можна було б назвати «принципом прозорості.» [38, с. 248].

Виносити в прозорість - це виносити до світла - виносити із крипти. Але що ж виноситься в “де-криптуванні” на світло? Знаки безтілесного, які мали в крипти онтологічне значення. На думку Лефевра, криптичність християнства додає новий погляд на знак як момент влади над річчю. До християнства були знаки та символи влади, воно ж ввело владу знаку.

Згідно із Сеннетом, подібно до того як Франциск Ассійський звернувся до християн зрозумілою мовою, в архітектурно-скульптурному ансамблі собору почали використовувати статуї в людський зріст. Це мало показати «связь между человеческими ценностями и ценностями, изначально присущими миру». Тобто знаки безтілесного, які до цього були невидимі в крипти (їх невидимість як недоступність була основою здійснення “миру”) виводяться на поверхню саме як знаки.

Це можна назвати читанням - проривання через матеріальний означник до невидимого означуваного. І в той же час функція “освітлення” як така є подібної природи - собор як один великий знак через означник каменя виявляв світло як найбільш бажане християнином означуване. Більш того, хоча християнський храм продовжував використовувати форму базиліки - на цьому етапі вона не потребувала зібрання як такого, її можливості внутрішнього об'єму були направлені на індивідуальну візуальну практику.

Як зазначає Сеннет, Шпилі, які ми бачимо на багатьох середньовічних церквах, є доповненням дев'ятнадцятого століття. Висота, як вона спочатку була задумана, полягала в тому, щоб споглядати її зсередини, в акті молитви, і таким чином мати візуальний досвід Вознесіння.

Так ми простежили поступову візуалізацію в межах премодерного міського простору в його декількох історико-культурних варіантах. Наш

розгляд несе здебільшого міждисциплінарний та інтегрований характер, однак, що з одного боку, розширює предметне поле дослідження (адже, якщо ми намагаємося випробувати інструментарій візуальних студій, нам легше було впоратись з таким предметом, як просто «зображення» або «оптичні медіа» тощо), але з іншого боку – показує можливість застосування візуальних метафор та категорій режиму бачення до культурних трансформацій. Завдяки спираючись на просторову теорію Лефевра, філософію архітектури Гегеля, урбаністику Леша та мистецькознавчий авторитет Панофського ми стаємо свідками спроможності візуальних студій .

2.2. Модерність: візуальні практики в умовах культурної диференціації

«Модерн - це «контрастне поняття». Його сенс пов'язаний як з тим, що воно заперечує, так і з тим, що воно стверджує.» [20, с. 18] - Кришан Кумар.

Ця цитата як не можна точно передає наші компаративістські плани на аналіз парадигми Модерну. В самому його слові воно позначає «сучасність» = рефлексію над власним часом, виявлення індивіда, а не просто одного зі спільноти чи роду в стані теперішнього часу. Багатомірність з одгого боку та універсалізм і логоцентризм, з іншого – це позиції з яких треба дивитись на модерний час.

Цитата, попередньо зазначена, відзначає відрив модерного суспільства від минулого і від інших світоглядних та цивілізаційних парадигм, та власне перехід від синкретичності премодерного світогляду, до все більшої раціоналізації та диференціації. Та замість того, щоб призводити до загальних характеристик потрібних в умовах методології того ж Леша, пропонується звернутись до Е. Гідденса та зазначених ним головних параметрів модерності в роботі «Модерн та самоідентичність». Розмежовуючи період, на які спрямовує всі свої подальші виклади Гідденс,

він дає таке визначення модерну, як «соціальні інститути і способи поведінки, які виникли в постфеодальній Європі та набули всесвітньо-історичний вплив у 20 ст.». Серед головних елементів-вимірів виокремлюються індустріалізм, капіталістична система виробництва, національні держала. Характерний динамізм, що надав передумови переліченим елементам модерного суспільства, на думку Гідденса, базується на основних складових – поділі простору та часу, дії «механізмів вивільнення» та інституціональній рефлексивності. Тенденція полягає в спрямованості на майбутнє, завдяки чому Модерн стає першим етапом, чією характеристикою стає «нове» та схильність до інноваційного продукування.

К. Кумар не є солідарним з думкою, яка намагається констатувати завершення модерну і перехід до нової епохи (Постмодерну), зважаючи на те, що всі ті соціокультурні явища та інститути, які ми маємо сьогодні, вирости з коріння модерного проекту. Однак, чітко визначеної позиції та розмежування як між парадигмами, так і культурними процесами, немає, оскільки не можна казати про лінійність історії. Так, модернізм має модерні риси функціоналізму та технологічної складності, так само виставляє новий принцип – принцип задоволення на противагу модерному принципу реальності. Ця теза, до речі, яскраво вписується в соціальну теорію способів сигніфікації С. Леша. Коли йдеться про полеміку з приводу Модерна, мова йде скоріше про принцип західного суспільства, чіткі форми якого, на думку К. Кумара склалися в 18 ст. Якщо аналізувати «ліквідність Модерну» - то це буде означати аналіз його принципу, який в певних процесах розчинюється, а в деяких намагається зберегти свої параметри.

До речі, автор поняття «ліквідності» стосовно модерну також не залишає «постмодерну» окремого місця в аналізі парадигм, З. Бауман інтерпретує це поняття як «епоху сучасності, яка розвинула і виконала міру очікуваних наслідків своєї історичної роботи». Якщо конкретизувати, то для

дослідника, в постмодерні модерн осмислює себе та свої побічні продукти. Характеристиками ж самого модерну З. Бауман виокремлює універсальність, однорідність, одноманітність та ясність – це і є риси модерного логоцентризму, чому на протипагу згодом постмодерні риси-інституалізований плюралізм, різноманітність, випадковість і амбівалентність. Зазначені модерні характеристики М. Маклюен згадує з точки зору наслідків розвитку фонетичного письма та винаходу друкованого верстата, що буде розглянуто в одному з наступних пунктів дослідження.

Теорія режимів сигніфікації англійського соціолога С. Леша виступає для цього дослідженням тлом фіксації відповідностей узагальнення соціокультурних процесів. Хоча Леш не розглядає премодерну парадигму як корисну для розгляду в умовах опису постмодерної ситуації, та його теорія дозволяє категоризувати досліджувані нами аспекти в термінах його теорії та семіотичного аналізу. Теорія базується навколо таких процесів, як диференціація та де-диференціація. Якщо застосовувати ці соціокультурні процеси до парадигмального підходу премодерн-модерн-постмодерн (зادля верифікації таких дій варто сказати, що сам дослідник використовує кожне поняття, хоч і не деталізує використання ним парадигмального підходу, та на нього в історичній мірі він спирається), то модерний час можна поділити на дві «способи сигніфікації» - що є іншими словами культурною репрезентацією чи культурним втіленням історичної епохи. Фіксація цього є важливою з приводу того, що іншим вагомим аспектом теорії Леша є «режим накопичення», ті параметри, якими регулюються економічні стосунки соціального виміру.

Способами сигніфікації модерну Скот Леш називає реалізм і модернізм. Перший етап характеризується репрезентативністю, «коли один тип сутностей повинен репрезентувати інший тип сутностей», розмежуванням естетичного від теоретичного та етичного, а також

відділенням секуляризованої культури від релігійної. Реалізм – спосіб, за яким де репрезентація є відображенням єдиної реальності, їх співвідношення є принципом тотожності; Модернізм – такий спосіб сигніфікації, за яким репрезентація стає самодостатньою та стає джерелом множинних реальностей.

У визначенні другого ми вже відчуваємо кризовий потенціал того, що відбувається в межах однієї модерної парадигми. Однак, ми сказали тільки про так звані «модерні» способи сигніфікації. Друга його стадія зазнає глибоких трансформацій, які закладають передумови виникнення процесів, які переростуть у пост-модернізацію (дедиференціацію). Як відображення і втілення цього зламу варто прослідкувати на полі візуальних практик, а саме їх трансформацію через технічну інтервенцію у цю сферу життєдіяльності (однією з них стане - фотографія).

В процесі деталізації ключових процесів-тригерів соціокультурного «руху» С. Леш спирається на теорію полей П. Бурдьє. У французького соціолога відповідністю цих полей виступають різні царини життєдіяльності суспільства – економічна, релігійна, культурна, тощо. Секуляризуючись, модерний час піддається кристалізації своїх відносин з теорією та практикою. І. Кант висуває три критики – три сфери розуму – інтелектуальну, практичну та виникає потреба в останній – естетичній. Наука, етика, мистецтво виражають логіку розподіленості знання у формі їх цілісної диференційованості. В термінах Бурдьє, у кожного поля з'являються свої правила, межі та агенти.

Кантівський трансценденталізм дозволяє виявити статус сприйняття часових та просторових категорій модерного суб'єкта. Задання лінійності часу, знаходження меж простору у стосунках між світом як науковопіддатним об'єктом та індивіда як того, хто його пізнає.

Цілковита антропологічна «даність» дистанції між оком та об'єктом споглядання оформлюється в раціоналістичність візуального режиму

модерності. «Лінії від об'єкта проходять крізь двовимірний простір і з'єднуються всередині ока» [25]. Це виражає встановлення раціоналізму у візуальному полі Модерну, який виражається через чітке затвердження двох складових погляду людини – активний суб'єкт і пасивний об'єкт. Класичною творчою формою такої культурної парадигми було реалістичне мистецтво, що прийшло на зміну викривленому у перспективі середньовічному. Так і проявляється модерністська репрезентація дійсності, яка відрізнялася від базових орієнтацій Премодерну, релігійні засади якого потребували лише форми символічності (це виражалось в баченні світу як творіння Божого, в якому людина могла досягти реальності переважно у символах). Класичне мистецтво модерну створює режим сигніфікації реальності, що забезпечує непроблематичну форму процесу репрезентації. Таким чином, репрезентація дійсності є базовою засадою візуальних практик Модерну, що виходить за межу диференційованості Премодерну (матеріальне та духовне). Досягнення у естетиці Відродження лінійної перспективи було тотожним людській здатності бачити світ, адже перспектива якраз призвела до можливості легітимувати в творі мистецтва погляд власно людини, а не бога.

К. Дженкс називає філософію Модерну «відкриттям зору» (“opening of vision”), адже вона базувалася на науковій спробі трансляції зовнішнього світу у внутрішній. Дослідник наділяє процес спостереження методологічним значенням для соціального аналізу. Без засад, які встановлювалися у ранньому Модерні, неможливим є аналіз сучасних форм культури: «Н. Мірзоєв вважає, що формальна логіка раннє модерного режиму образу (1650–1820) вперше забезпечила підстави діалектичній логіці фотографії в модерний період (1820–1975). Це реалістичний образ виконував свою роль тим, що залежав від зовнішньої реальності.» [20]

Одне з загальних тверджень науковців є те, що у модерну епоху домінувало відчуття зору таким чином, що відрізняло його премодерну, і можливо, його постмодерного наступника.

Х. Фостер стверджує, що починаючи з епохи Відродження та наукової революції, модерна епоха зазвичай вважається рішуче окулярноцентричною. Винахід поліграфії, згідно з Маклюеном посилив привалювання зору, що підтримується такими винаходами, як телескоп і мікроскоп.

«Важко заперечити, що візуальне панувало в сучасній західній культурі у різних варіантах. ми знову і знову стикаємося з всюдисущістю бачення як головного сенсу сучасної епохи.» [50]

Американський історик та культуролог Мартін Джей здійснює спробу рефлексії над візуальними режимами модерності, а саме їх він розглядає під формулюванням “скопічного режиму”. [52, с. 3] Дослідник беззаперечно називає чуттєвою домінантою модерної культури - візуальну, однак, предметом розгляду собі ставить все ж таки припущення - чи для модерної парадигми властивий якийсь єдиний специфічний “скопічний режим” чи ж існують декілька конкуруючих режимів між собою. Одним зі скопічних режимів він називає «картезіанським перспективізмом», який можна ототожнити з ренесансними уявленнями про перспективу в образотворчому мистецтві та картезіанськими ідеями суб’єктивної раціональності в філософії. Підтвердженням цьому виокремленню Джей висуває коментар Р. Рорті з роботи «Філософ та дзеркало природи», в якій постулює, що в картезіанській моделі інтелект досліджує сутності, змодельовані на сітчатці ока – диспозиція, що транслює науковий спосіб тлумачення зору, а отже ідеально підлаштовується під картезіанську раціоналістичну парадигму.

Користуючись медіатеорією Ф. Кіттлера, виникає можливість виявити закономірності у осмисленні візуального як медіа, як то у Маклюена. Це виявляє для нас один із правомірних ракурсів розгляду візуальних

досліджень - дослідження оптичних медіа як таких, що поставали як рушієм так і симптомом соціокультурних та художніх практик.

Рефлексія над оптичними медіа постає для Кіттлера пошуком вихідної точки, з якої продукується згодом вся візуальна культура як таку, що функціонує в колі механізму споживання та насолоди сьогодні - фотографія, кіно та компютерна графіка тощо. Однак, ці здобутки німецького історика доречно застосувати не виключно як можливість історичної ретроспективи, а й нарощування методологічного апарату візуальних штудій.

Сьогодні зображення є переносними, а раніше протягом століть їх можна було лише накопичувати. Місцями для збереження зображень спочатку було святилище, потім церква, і згодом музей.

Ф. Кіттлер вказує, що 1425 год - це відкриття лінійної перспективи, злам того типу сприйняття зору і баченого, який передував ренесансному. До цього якщо слово “перспектива” і використовувалось, то лише у сенсі відображення від божого проміння, що передається на землю. Центральне око - око Бога. Середньовічна детермінованість художнього зображення своїми корнями сягає ідею “зорового променю”. Тобто “джерелом будь-якого художнього зображення було експліцитне щось, коли ж нове поєднання ока, отвору, картини, дзеркала та зовнішнього світу вироблялось вже з ока глядача картини, а не Бога”. [23,с. 54]

Для лінійної перспективи Альберті (італійський вчений) розробив поняття ідеального - тобто мисленнєвого вікна = відкрите вікно. Кіттлер тут відмічає певну аналогію Альбертівського вікна з дисплейними вікнами Майкрософт. Зародження поля для репрезентації у формі рамки відбувається тут - з народженням лінійної перспективи. Такі розробки на меті своїй мали забезпечення необхідними знаннями не математичну сферу, а саме художню.

Доба Модерну постає як комплекс узгоджених раціонально між собою диференційованих сфер людського буття. В межах високого Модерну є

розмежування між соціальним та культурним, що в умовах постмодерної де-диференціації буде розмиватися. Поняття «диференціації» та «де-диференціації» будуть більш широко розглядатися далі в ході цього дослідження.

Виключною характеристикою Модерну – є логоцентризм, вираження раціональності європейської культури, умовою якого є перевага слова над почуттям, «оком», мистецтвом (Ф. Ліотар протиставляє мистецтво постмодернізму модерністському логосу). В критиці модерного проекту, Ж. Дерріда наводить характеристику феномену «логоцентризму». Щоб влучно уточнити сенс цього явища, він користується терміном «фонологоцентризм», оскільки перша частина відсилає до акцента на звуці, на слові. І тільки потім це явище постає як вчення, знання, розум.

Інакше кажучи, думка, дана в слові і виражена в звуці, стає опорою самототожності і гарантією самодостатності будь-яких утворень людської свідомості. Ідея логоцентричності не артикулювалася безпосередньо, однак, всі процеси інтуїтивно і очевидно мали керуватися узгодженістю спільного логосу. Влада мови позначала тотожність між означником та означуваним. Візуальність стає новим претендентів на організацію нового тотального порядку буття, способом вирішення кризи філософії мислення. Важливо зазначити, що в ході цієї роботи розглядають специфічні особливості епохи Модерну, як через інструментарій візуальних практик, так і власне візуальні параметри Модерну будуть піддані цьому аналізу. Американський дослідник візуальних студій Н. Мірзоев наводить влучне трактування інтересу до візуального, говорячи про те, що «візуальна культура залежить не від зображень, а від модерної тенденції візуалізувати та зображати існування» (якщо конкретніше – досвід). [59, с.8] Він каже вже в контексті Модерну про кризу репрезентацій, оскільки їх стає безліч, але мова йде тут скоріше про вже зрілий етап Модерну (який С. Леш назвав би «модернізмом», а не «реалізмом»). Таке зауваження є можливість робити,

зважаючи на те, що говорячи про «модерну тенденцію» Н. Мірзоев зачіпає вже кризовий етап, який В. Беньямін називає «епохою технічного відтворення».

Винахід Гутенберга був першим кроком до розповсюдження тиражування, фотографія продовжила цей процес, надавши продуктам культури візуальну форму спрямовану на множинність, затверджуючи домінування візуальної культури в новому форматі для наступної історичної форми . У процесі ліквідності модерних засад відбувається культивування і претензія на домінування візуального як головного типу сприйняття світу.

Ф. Кіттлер відводить книгодруку стартову позицію у виникненні інших медіумів візуального. Книгодрукування виховало людину західного типу, яка була продуктом візуальної культури, на відміну від людини Сходу, де пріоритет надавався аудіальному. З винаходом телебачення, людина інформаційної епохи потрапляє в стан дифузії профанного і сакрального – стан «глобального села» Тобто, вже тут можна побачити, як за методом спіралі, західна людина в умовах постмодернізму потрапляє в контекст де-диференціації, це не повернення до премодерності, однак це новий після-модерний етап, де розчиняється модерна раціональність. У процесі розрідження модерну статус високої культури також розчиняється, чого не відбувається з людиною Сходу, яка не мала першої історичної форми модерну як стадії свого соціокультурного розвитку.

Не буде помилкою надавати революційного значення винаходу фотографічної техніки, якщо довіритися авторитету М. Маклюена, який в послідовній логіці продовжує тему впливу технологічних винаходів на радикальні трансформації соціокультурного простору. Роль першого технологічного революціонера він зовсім логічно відводить винаходу Гутенберга, а саме другим техно-інноваційним етапом стає фотографія. «Адже фотографія відображала зовнішній світ автоматично, виробляючи

точно повторюваний візуальний образ. Саме ця першопочаткова якість одноманітності і повторюваності створила Гутенбергів розрив між Середньовіччям і Відродженням.» [28, с.215]

У виокремленні історичних культурних форм сприйняття індивідом виміру буття і сенсів, важливо прослідкувати логіку, яку надав Маклюен.

Перший етап, який тривав у пре модерній дописемній культурі, яка базувалася на усній комунікації і сприйнятті інформаційних повідомлень. Особливістю цього етапу було те, на противагу наступній стадії, в цей період людина намагалася сприймати дійсність більш комплексно і уважно співіснувати з оточенням. Другою історичною формою була письмова культура. З появою друкарського верстата, як пише М. Маклюен, настала епоха дидактизму, індивідуалізму і націоналізму, яка породила друкарську та індустріальної людини. Книгодрукування дало поштовх до розвитку індивідів і їх здібностей. Друкований текст максимально підсилює візуальні риси і тому є важливою історичною стадією розвитку візуальної культури, він заклав базис для розвитку останньої. Третім етапом виокремлюється епоха домінування електрики і вже власне візуальної інформації, екранного повідомлення, що відчужується власне від друкованого тексту.

У своїй книзі «Соціологія музики» Теодор Адорно стверджував те, що здатність слуху людини є найбільш пасивною, незупинною і не рефлексивною, чого не можна сказати про візуальне. Власне, візуальний образ проникає у весь рецептивний апарат людини, адже тактильне і аудіальне все одно можуть породжувати певну видимість, як кадри у людській свідомості. Однак, сказане в попередньому реченні не є простою даністю людини, її біологічною властивістю. Цю візуальну здатність людина отримує в процесі окультурення і соціалізації (приклад з іграшками в книзі). Вплив на такий стан речей мав довгий соціокультурний процес модерну, про який казав Маклюен. Текстова рецептивність породила візуальну домінанту чуттєвості, винахід Гутенберга став початком

зародження тотальності візуальної культури модернізму, що дозволило згодом казати постмодерністам про текстоцентризм. Текст як домінанта організації культурної практики, про яку йде мова, став посередником контакту людини зі світом культури, з соціумом, а згодом ця опосередкованість ускладнюється іншими медіумами – лінзами, технікою, а втілюється у формі фотографії.

Людина примітивної культури мала нерозчленований комплекс чуттєвості, у неї не було відокремлення раціонального від чуттєвого, що змінюється потім радикально в організації модерної людини. Архаїчний суб'єкт був емпатичним і повністю залученим у об'єкті своєї рецепції. Такий порядок речей був зумовлений домінуванням тактильних і аудіальних практик людини примітивної. Алфавіт і писемність як така радикально переставили акценти у домінантах сприйняття в західній культурі. М. Маклюен вбачав особливу важливість алфавіту як чинника трансформацій асоціативного мислення людини. Писемність не тільки дисоціює і абстрагує видиме та чутне, але і відокремлює будь-яке значення від звуку, який позначається певною літерою.

До того часу, поки образ або звук наділяється певним значенням, розпад візуального та інший почуттів залишається неповним. На основі зв'язку позбавленого значення знаку з позбавленим значення звуком сформувалася західна людина. Адже, формування споглядання як головного способу філософського осмислення могло дійти свого логічного оформлення тільки після відокремлення візуального як особливого ракурсу в рецепторній організації. Однак, писемність існувала і в Середньовіччі, але способи комунікації залишалися переважно аудіо-тактильними, оскільки «культура» мовчазної більшості була ще й безписемною. Винахід книгодрукування як першого механізму тиражування культурних форм став вирішальним у зміні способів передачі значень.

«Гомогенність, однорідність, відтворюваність – ось основоположні компоненти візуального світу, який прийшов на зміну аудіотактильній матриці.» [27, с.87] Саме так М. Маклюен описав головні компоненти візуальних практик. Автор «Галактики Гутенберга» показав, як вплив винаходу друку призвів до першого параметру культурного виміру модерну – секуляризації. Середньовічна людина існувала завжди у двох вимірах – священному і світському, де важливість і примат надавався першому. Усі практики світського виміру корелювалися і узгоджувалися з сакральним, адже повсякденна діяльність людини, усі її дії були детерміновані певною мірою ритуальності. Власне, виходячи з цих позицій М. Еліаде називає людину усної культури – людину Премодерну - релігійною. Для такого типу індивіда простір є неоднорідним, те ж саме відноситься і до сприйняття часу. А візуальна культура базується на однорідності, експліцитній лінійності, тому ці риси знаходяться і набуваються суб'єктом культури модерну. Цю однорідність і візуальність він втілює у «картині світу». Сам розвиток людини в її організації свого життя йде від кочевництва і осілості. Коли виникає *homo sedens*, вона починає спрямовуватись до відкриття візуальних форм освоєння світу.

Отже, в цьому пункті простежується, як винахід Гутенберга і розвиток у писемності дав початок затвердженню візуального виду сприйняття і його домінування в культурі Модерну. Адже, писемність надала словесності образність, можливість осягнення комунікаційних процесів через специфічні візуальні структури. Також, важливим було зважити на співвідношення аудіального і візуального в контексті сакрального і профанного, логіка чого полягала у еволюції людини світської в її чуттєвих орієнтаціях.

2.3. Картина світу та режим сигніфікації реалізму

Для подальшого аналізу модерного стану, варто знову звернутися до теорії Скотта Леша. Треба дотриматись чіткого позначення – реалізм є етапом диференціації, на якому вона ще не досягала свого апогею так, як на наступному етапі – модернізмі. Реалізм будується на умовах репрезентації – «виявлення образу, коли один тип сутностей повинен репрезентувати інший тип сутностей», і він може існувати тільки за умови диференціації між культурним і соціальним. Іншою умовою С. Леш наводить відокремлення теоретичного від естетичного, і обов'язковою третьою умовою реалізму є розмежування секулярної культури від релігійної. Як стверджує автор теорії, ідеальна форма реалізму передбачає, що форми культури є сигніфікатами, які передбачають реальність. З цього С. Леш виводить класичну формулу репрезентації u , а отже – внаслідок автономізації модернізму відбувається автономізація форм культури. Останнє свідчить про те, що вони відокремлюються від реальності і це актуалізує питання репрезентації – як відбуватиметься процес сигніфікації. Мистецтво високого Модерну займалося якраз тим, що керуючись законами естетики – виконувати цю репрезентаторську функцію, забезпечуючи зв'язок між реальністю і її відображенням, оскільки цього потребувала логіка тотожності європейського раціоналізму.

Базовою для доби високого Модерну є означення його як «часу картини світу», як це зазначає Мартин Хайдеггер. Вона передбачає нову розстановку позицій об'єкта -суб'єкта, та позначає собою принцип модерної репрезентації. До модерності, «картина світу» була неможливою, зважаючи на те, які режими означення були властиві епохам Античності та Середньовіччя. Якщо в першій – антична людина сама для себе була картиною, тобто вона була одночасно суб'єктом і об'єктом, то середньовічна людина ніяк була невичленована зі світу, займаючи свою ланку в символічному світогляді християнства. Тільки в Новому часі

формується раціональний суб'єкт, який стає достатнім у своєму статусі задля протиставлення себе чомусь загальному. «Картина світу» людини Модерну базувалася на однорідності в експліцитній послідовності часу, вона складала цілісний комплекс для сприятливого раціонального пізнання і споглядання, підтримуючи суб'єктно-об'єктну опозицію. Естетика для новочасної людини стає апаратом для споглядання «картини світу».

Вже було сказано про секуляризацію культури як очевидну рису раннього Модерну, треба розуміти, що християнство не заперечується, а відходить у категорію «світогляду». З одного боку, картина світу розхристиянізується, оскільки вводиться підставу світу в якості нескінченного, безумовного і абсолютного. А з іншого боку християни перетлумачують своє християнство в світогляд, і, таким чином, погодяться з новим часом. Наука стає шляхом до пізнання світу, за допомогою оптичних приладів в тому числі, кажучи про індивіда, «який розглядає її за допомогою оптичних приладів (телескопа, мікроскопа, лупи), що регулює освітлення і підшукує найвиграшніші перспективи бачення: «Спостерігач перетворюється в чисту, «несвідому» машину бачення.» [45]

Так, на думку З. Баумана, фігура фланера втілює собою цей новостворений тип спостерігача в місті Нового Часу, з'являється нова потреба отримувати насолоду від споглядання, це є можливим тільки у «перед-ставленні» себе оточенню. Однак, статус фланера не дорівнює спостерігачу, оскільки спостерігач намагається охопити всю цю картину свого часу, масштабує побачене, коли фланер деталізує та вдивляється, концентрує свій погляд заради бачення унікального та заради відкриття нового. Вони представляють собою два типи суб'єкта, який себе протиставляє «сущему» (на думку М. Ямпільського): «Панорамне розширення зору [Спостерігача] парадоксальним чином йде паралельно концентрації, звуження зору у фланери». І Спостерігач, і фланер в рівній мірі «протиставлені» світу («картині світу») як суб'єкти, за власним

бажанням «уречевити» суще і холодно-абстрактно «оцінюють» його якість. При цьому вони будуть розміщені «зовні» життєвого дійства (займаючи «зовнішні», вичікувальну позицію), «мимохідь» і не зацікавлене справляючись про новий стан справ (Співположення речей) в навколишньому світі.» [45]

Для дослідницької точності, варто зауважити, що поняття «картина світу» не було унікальною ідеєю М. Хайдеггера, до цього означення апелював і М. Вебер, позначаючи ним певну світоглядну орієнтацію, викликану скоріш релігійним впливом. Модерна «картина світу» за рахунок своєї складності і систематичності може бути тільки комплексом диференційованих (але логічно вибудованих) уявлень, як в релігії, так і в науці, економіці, культурі тощо. З Бауман каже про соціально-політичну картину суспільства модерну як рівності всіх індивідів перед законом, тобто про рівність суб'єктів.

Окрім того, щоб висвітлити «картину світу» як модерну характеристику, вона корисна і для виявлення зв'язку з візуальним як інструментом конструювання тотожності уявного і реального для людини. Так пошук пам'яттю значимого образу дійсності, уявлення про предмети реально існуючого світу - це теж «обмацування» образу в просторі, викликане потребою побачити і сприйняти. В ході цього пошуку встановлюється відповідність індивідуального уявлення людини з загальним. Вільний автономний індивід, який з'являється ще на стадії раннього Модерну – це запорука протиставлення людині світові, який може на базі власної раціональності бути ланкою суспільства, в якому він існує та споглядати з позиції рівного стосовно інших індивідів.

Якщо мати в полі уваги надання друкованої людині індивідуалістичного характеру (як наслідок книгодрукування), як це робить М. Маклюен, то варто сказати, що розвиток індивідуальності – це суто модерний проект «створити самого себе». Розвиток модерну призводить до

розширення і поглиблення процесу індивідуалізації, при цьому сам процес індивідуалізації є компонентом процесу раціоналізації і модернізації західних суспільств. Індивідуалізація протікає під впливом і поряд з такими процесами як секуляризація, урбанізація, становлення капіталізму. Однак, на етапі реалістичного способу сигніфікації, це не набуває ще своїх усталених форм, які ця тенденція розвине в суто модерністичному способі. Але для нас, важливе те, що з самого спрямування до модерного формату суспільства, індивід має вириватися з синкретичного стану премодерності та релігійного символізму. Розвиток модерну призводить до розширення і поглиблення процесу індивідуалізації, при цьому сам процес індивідуалізації є компонентом процесу раціоналізації і модернізації західних суспільств. Індивідуалізація протікає під впливом і поряд з такими процесами як секуляризація, урбанізація, становлення капіталізму.

Класична раціональність та опозиційність суб'єкту-об'єкту в модерній картині світу може бути розглянута також через категорію М. Фуко «епістема», яку він висуває в роботі «Слова та речі». «Епістемами» французький дослідник називає історично мінливі структури, які визначають умови можливостей думок, теорій або наук в кожному історичному періоді. М. Фуко конструюючим аспектом епістемати вважає стосунки між словами і речами, виокремлюючи три «епістемати»: ренесансну (XVI ст.), класичну (раціоналізм XVII—XVIII ст.) і сучасну (з кінця XVIII – початку XIX і по теперішній час). Такі стосунки встановлюються між словами і речами в межах епістем:

Ренесансна будується на співпричетності мові світу і світу мові, в ній є схожість між словами і речами світу. У своїй взаємодії вони втілюють у своїй тотожності картину світу та утворюють цільний текст. Ренесанс на думку М. Фуко був культурою символічних зближень, найпотужнішою формою яких залишалася симпатія - внутрішнє тяжіння речей і явищ один одному здатні зв'язати всі з усім в кінцевому рахунку спаяти весь світ в одне

рідне ціле. Класична ж епістема вибудовує стосунки між словами і речами за допомогою тотожностей і відмінностей. В цій системі вибудовуються вже більш абстрактні і спрощені системи знаків, оскільки все має на своїй меті вимірюватися параметрами науки і працювати на неї. Тобто, класична епістема надає мові функцію репрезентації, різної та варіативної, що аналогічно до реалізму як способу сигніфікації. Виходячи з даної концепції французького постмодерніста, чітко простежується методологія, яку використовуємо ми в контексті аналізу візуальних практик Модерну. Якщо ми кажемо про реалізм в контексті семіотичної відповідності, то в ньому втілюється модерна «картина світу» завдяки непроблематичності статусу означуваного і означника, їх подібності між собою і відповідно до референту, то в контексті модернізму цей процес опосередковується репрезентацією, однак відповідність все одно присутня, тільки помножується великою кількістю цих репрезентацій. Однак, розрив, який фіксує М. Фуко каже якраз про проблему де-диференційованого стану в цій семіотичній структурі – постмодерністський розрив від референта – «слова» і «речі» вже існують самостійно, так само як і «образи» набувають самостійності і за рахунок медіа згодом стають референтом самі для себе.

Отже, підсумовуючи, вище сказане, ми бачимо, що людина доби Модерну – це візуально орієнтований суб'єкт, як трансформувалися пріоритети його сприйняття світу і вписаності в таку міфологему, як «картина світу». Тому, власне, і стає необхідним казати про динаміку в контексті репрезентації модерного індивіда, досліджувати з семіотичної точки зору (через категорії означника, означуваного і референта) цей процес. Становлення раціонального суб'єкта як головної ланки Модерного стану є запорукою його протиставлення зовнішньому світові. А категорія «епістеми» М. Фуко підтверджує нашу методологію у спробі аналізу досвіду людини через епістемологічні зв'язки між означником і означуваним.

РОЗДІЛ 3. Криза культурних практик Модерну і тотальність постмодерністської візуалізації

3.1. Культурні очевидності розрідження високого Модерну

Візуальна культура окреслюється як самостійна і домінуюча форма сприйняття світу у 20 ст. Таке виокремлення та автономізація відбулася завдяки іконічному повороту, поняття якого було введено Г. Бьомем, а М. Маклюен надає цій радикальній соціокультурній трансформації назву «іконічного прориву». Однак, казати про те, що він відбувся в 20 ст. буде абсолютно некоректним, заважаючи на те, що витоки і вже наявні процеси візуалізації культури почалися в Новий час.

Модерн характеризується такими параметрами як чітка диференціація матеріальних і духовних практик, вивільнення духовної культури з примату релігії, абсолютизацію суб'єкт-об'єктної опозиції, протиставленням раціонального та чуттєвого та домінуванням часу над простором (З. Бауман, Е. Гідденс, С. Леш). Ці параметри заклали основні риси культурних процесів в модерний час, і вони виявилися значними для формування візуального поля, яке ми можемо розглянути як відображення базисних засад цього часу.

Перший параметр має свій чіткий прояв у мистецьких практиках, а саме в образотворчому мистецтві, коли художник отримує власну суб'єктивність, на відміну від середньовічного ремісника. Другий параметр надає зрозуміти те, як людина існує у світі, де вже не існує синкретичності як в архаїчних структурах. Індивід розуміє себе як суб'єкта, протиставляє себе світу, отримує автономію і перед-ставляє перед собою світ як об'єкт його споглядання і осмислення. Третій параметр пов'язаний з другим, витікає з нього, і призводить до споглядання як головного способу контактування з середовищем. В контексті цього параметру, візуальне домінує над іншими чуттєвими формами сприйняття і стає повзучою ланкою з ментальними структурами людини і раціональною рефлексією.

Філософія І. Канта стає визначною у визначенні модусів часу і простору в людському досвіді, та індивід модерну починає лінійно і послідовно сприймати час. Ці детермінанти модерної епохи чітко виявляють себе і проявляються в мистецьких практиках, здебільшого у живописі як рецепції світогляду Модерну. Саме в мистецтві відбувається секуляризація культури, воно стає самодостатньою формою світосприйняття. Візуальні практики стають особливим провідником до засад цієї епохи і одночасно ареною для розвитку зорового способу орієнтації суб'єкта. А око стає інструментом цієї орієнтації.

Особливою рисою у візуальних практиках модерну є простір між оком та об'єктом акту бачення, в тому сенсі, що «лінії від об'єкта проходять крізь двовимірний простір і з'єднуються всередині ока» [Леш]. Це виражає встановлення раціоналізму у візуальному полі модерну, який виражається через чітке затвердження двох складових погляду людини – активний суб'єкт і пасивний об'єкт. Класичною творчою формою такої культурної парадигми було реалістичне мистецтво, що прийшло на зміну викривленому у перспективі середньовічному. Так і проявляється модерністська репрезентація дійсності, яка відрізнялася від базових орієнтацій Премодерну, релігійні засади якого потребували лише форми символічності (це виражалось в баченні світу як творіння Божого, в якому людина могла осягати реальність переважно у символах).

Класичне мистецтво модерну створює режим сигніфікації реальності, що забезпечує непроблематичну форму процесу репрезентації. Таким чином, репрезентація дійсності є базовою засадою візуальних практик модерну, що виходить за межу диференційованості Премодерну (матеріальне та духовне). Досягнення у естетиці Відродження лінійної перспективи було тотожним людській здатності бачити світ, адже перспектива якраз призвела до можливості легітимувати в творі мистецтва погляд власно людини, а не бога.

Н. Мірзоев виокремлює дві історичні форми Модерну : ранній модерн – «світ-як-картина» і пізній «світ-як-текст» , в першій споглядач залишається автономним суб'єктом, який конструює реальність, а на другому етапі цей суб'єкт «вмирає» – під постмодерністським гаслом Барта «смерті автора». Виокремлення Нового часу як «картини світу» належить Мартину Хайдеггеру. Філософ розумів під цим певну світоглядну парадигму – людини як суб'єкта і світу як картини – об'єкта. Сприйняття композиції світу в такому ракурсі не було властивим для попередніх епох. Наприклад, середньовічна людина не протиставляла себе світу в суб'єктно-об'єктному відношенні. В Новий час індивід стає відправною точкою усього сущого, за формулюванням німецького екзистенціаліста. Світ стає для людини перед-ставленим, виявляється перед людиною. Уява є головною вихідною силою всіх сил і здібностей душі людини. Це здатність сприйняття окремо взятої людини переводити в образ все, що потрапляє в поле чуттєвості. Будь-яка, навіть найелементарніша людська чутливість по відношенню до будь-якого їй зовнішньому предмету поспішає «обмацує» рухом органів почуттів вибудувати, долаючи його опір, його ж суб'єктивний мислеобразів образ. Візуальна картина світу - це властива людині здатність по-особливому бачити, сприймати і оцінювати навколишній світ крізь призму наявних і усталених у неї світоглядних принципів і характеристик, ґрунтуючись на ідеалах, прийнятих в тій чи іншій культурі.

Влучною є згадка про те, що в етимології слова «ідея» лежить грецьке дієслово «вбачати», що показує те, як західна людина сприймає процес пізнання – як споглядання. Антична культура заклала ґрунт для подальшого розвитку західної цивілізації, і в цьому сенсі зрозуміло , що процеси розвитку відбувалися у візуальній парадигмі. Таке співвідношення слів з грецькою етимологією показує, як пов'язані візуальні практики людини з її ментальними структурами. Думка породжує образ, або ж образ народжується завдяки прагненню індивіда пізнати світ. К. Дженкс називає

філософію модерну «відкриттям зору» (“opening of vision”), адже вона базувалася на науковій спробі трансляції зовнішнього світу у внутрішній. Дослідник наділяє процес спостереження методологічним значенням для соціального аналізу.

Вже була наведена теза С. Леша про два способи сигніфікації модерну – реалізм та модернізм, тут варто буде їх характеризувати детальніше. Перший етап характеризується репрезентативністю, «коли один тип сутностей повинен репрезентувати інший тип сутностей», розмежуванням естетичного від теоретичного та етичного, а також відділенням секуляризованої культури від релігійної. В модернізмі репрезентація стає самодостатньою та сама стає джерелом множинних реальностей. Такі трансформації матимуть своє продовження у логіці Постмодерну.

Друга його стадія зазнає глибоких трансформацій, які закладають передумови виникнення процесів, які переростуть у пост-модернізацію (дедиференціацію). Як відображення і втілення цього зламу варто прослідкувати на полі візуальних практик, а саме їх трансформацію через технічну інтервенцію у цю сферу життєдіяльності (однією з них стане - фотографія). Для ілюстрації і аналізу доречним буде взяти феномен виникнення фотографії, та дослідження наслідків його дієвості на візуальні практики. Актуальність цих соціокультурних трансформацій можна спостерігати у дифузії диференціювання форм людського існування і сьогодні.

Якщо приймати позицію Ю. Габермаса – «модерн як незакінчений проект», то варто казати про особливий процес розрідження головних культурних параметрів модерної сигніфікації. Тут доречно розглянути теорію «liquid modernity» З. Баумана, який надає перевагу особливій стадії «рідкого модерну», ніж такому означенню, як «постмодерн». Сама цього феномену каже про мінливий статус модерної парадигми, який перестає бути визначеним і постійним. В межах класичної модерності будь-які зміни

були спрямовані, скеровані логоцентричною раціональністю і вписувалися в модерну ієрархію. Умови рідкого Модерну позначають певну хаотичність і некерованість соціокультурних змін. Досучасний стан пропонував таку організацію праці і виробництва, яка була спрямована на людські потреби, вважаючи їх певною константою, однак переломний момент полягає в тому, що вони не є такими. Чим більше задовольняються потреби – тим більше вони починають зростати.

Варто зауважити, що в межах філософії модерна свідомість – як декартівський раціоналізм – підпадає під кризу філософії підозри, яка віднаходить сенси людської діяльності і буття в началах відмінних від розуму. Такою стає філософія К. Маркса, З. Фрейда та В. Ніцше. Маркс робить акцент не на розумовій діяльності, а на практиці, та вважає останню джерелом предмету для дослідження будь-якого філософа. Фрейд долає культ універсального розуму, звертається до індивідуального підсвідомого, а його послідовник К.Г. Юнг виходить за межі теорії просвітництва, висуваючи теорію «колективного несвідомого». Тобто, класичні філософські та онтологічні стовпи високого Модерну підриваються, в мистецтві це відбувається в межах романтизму.

У свою чергу, термін модернізм (найбільш близький духовного аспекту), крім енциклопедично закріпленого загального позначення явищ культури і мистецтва ХХ століття, що відійшли від традицій зовнішньої подібності (кубізм, футуризм, примітивізм, експресіонізм, сюрреалізм і т.д.), очевидно, має своєю основою науково-мотивоване припинення трьох різнопланових аспектів: культурологічного (відмова від реалізму - головний естетичний принцип модернізму), соціального (це своєрідна форма протесту як громадянської позиції) і економічного (твір модерністів стає товаром).

Відповідно до цього з'єднання економіки та культури як результат розвитку капіталізму кінця ХІХ - початку ХХ століть бачиться автору

фактом свідомості художньої та філософської парадигми некласичного стилю, «породжує матрицею», в рамках якої конституюється все ціннісний простір і проблемне поле модернізму.

В умовах де-диференціації культурний поворот в соціології знаменує і нову актуалізацію візуальних досліджень, оскільки пост-індустріальне суспільство функціонує завдяки обороту інформаційного, знакового капіталу, перформативність знакової сили стає незаперечною і неминучою для соціологічного аналізу. І абсолютна модерна наука, чітко диференціювати і ізольована від культурологічних досліджень, де-диференціюється, ловлячи себе на неможливості абстрагування соціального від культурного і навпаки.

Якщо в модерні виробництво культивуалося і автономізованих завдяки створенню речей, то в стані де-диференціації виробництво сплетено з споживанням, де друге виконує ту ж функцію, що і перше, більш того, навіть міняючи причинно-наслідковий порядок - споживання створює потреби, щоб система продовжувала функціонувати. В даному контексті, споживання виходить на новий рівень - знаковий, що й обумовлює жорстку критику Ж. Бодріяр. Візуальні практики служать нового рівня створення потреб, як матеріальних так і культурних, знакових.

Внаслідок модернізації стартує тенденція відмінна стадії реалізму, в межах якого стабілізується і розподіляється вагомість означуваного, означника і референта, - картина світу починає будуватися не на реальності, а на візуальному образі. В модерному форматі естетики людина будує судження про прекрасне або потворне на ґрунті безпосереднього існування, то з поступовою монополізацією візуальності не сама людина вбудовує матеріальний світ в певну форму, а це відбувається за ініціативою іншого – зображення/знімку. З цього випливає те, що знімається необхідність відповідати певному референту, зображення починають існувати у новоствореному просторі, на власній платформі.

«Само собою зрозуміло, фотографія не реалізує виробництво відтворення в тій же мірі, що реалістичний живопис, - а це виробництво є художнім ідеалом простонародних класів, ідеалом для імітації.» [10] – мистецькі практики високого Модерну займають своє привілейоване місце у просторі інших полей, фотографія зі своєю претензією намагається по-перше, проникнути в цю автономію, по-друге звузити функцію реалізму до технічних можливостей і внаслідок цього розмиває межі агентів мистецького поля.

Пафос положення художника як виробника образу при технізації виробництва вимагає від нього не просто акту створення, але і націлення на комерціалізацію, що за собою тягне акт «виставлення», певний спосіб презентації. Важливим аспектом місії митця стає переміщення образу з повсякденної, та профанної (якщо вдаватися до естетичного категоріального апарату) сфер до простору художнього поля. Зі старту технізованого продукування з'являється можливість досягнути вищої міри спрощення цього процесу – фотографічний образ виникає як апогей виведення повсякденності з її існування в суто утилітарних умовах. Модерна «картина світу», як ми вже побачили це, не існує без опозицій, які вона закладає, як чітко систематизований каркас свого світогляду. Мірою розмивання «високого» і «низького» в мистецтві розмивається і опозиція «висока культура» і «масова», більш того, невизначеними стають простори реальних речей, оскільки технічні можливості закладають новий порядок «бачення».

Розглядаючи «повороти», Н. Мірзоев каже вже про використання візуального в більшій мірі, ніж текстуального (що було розглянуто в пункті першого розділу», а орієнтація Модерної людини – це друковане слово. І якщо використовувати визначення дослідника, то видно, як модерність розмивається у своїх параметрах. Середньовічний стан (премодерний) він називає «світ-як-книга», і не в сенсі Маклюєна, а тією мірою, що ця «книга» постає символічною в повній мірі (Біблія), догматичною і ієрархізованою.

Наступне означення «світ-як-картина», що було розглянуто у відповідному пункті цієї роботи, і тут автор концепції має на увазі цілісність і баланс у світосприйнятті індивіда раннього Модерну. І пізній Модерн вже постає у формулі «світ-як-текст», що втілює в собі множинність репрезентацій, і вже певну децентрованість тією мірою диференційованості, яку дозволяє модернізм. І картина – як візуальна категорія стає в тому числі текстоцентричною, а точніше – безліч картинок, як безліч репрезентацій. І якщо одна «картина світу» - це те, що має бути протиставлене і осмислене розумним суб'єктом, то безліч репрезентацій вже не виставляє таку вимогу, поступова текстуальність згодом (якщо вже казати про постмодерн) стане причиною «смерті автора» (Р. Барт) як смерті суб'єкта, що зумовить вже тотальну кризу референта.

В наступному пункті буде розглянуте те поле ліквідності Модерну, яке спричиняє фотографія, залишаючись при цьому модерною культурною формою.

3.2. Фотографія та спосіб сигніфікації модернізму

Дискурс навколо постмодерної парадигми зосереджуються на проблемі розмиття ролі "візуалізаторів" як індикаторів реальності, що спрямовують індивіда "дивитись і сприймати правильно". Постмодерний стан характеризується масштабним продукуванням репрезентацій того, що вже немає референта в реальності. Фотографічний стан візуальної культури переріс в фільмографічний та мережовий. Поле активності культурних акторів переноситься з реального простору у віртуальний, що породжує матричні концепції (Бодрійяр) симулякрів та симуляцій.

О. Павлова: «Образи перспективи намагалися зробити світ зрозумілим для впливової фігури, що стояла в певній точці, з якої вони були зображені. Фотографія пропонувала потенціально більш демократичну візуальну мапу світу. Зараз фільмографічний або фотографічний образ вже не індексує

реальність, тому що кожен знає, що він може бути непомітно підправлений комп'ютером.» [35]

Як би ми не хотіли вибудовувати кристально визначену траєкторію та площу візуальних студій, залучення абсолютно "невізуальних", а доволі матеріальних практик стає неминучим у спостереженні динаміки трансформацій режимів бачення. Культурні параметри культурних парадигм у своєму порівнянні дають нам інструментарій для вичленування "різного", як нам заповів К. Леві-Стросс. На різниці модерного та постмодерного станів ми виявляємо заміщення одних регуляторів культурного стану на інші. Так, наприклад, О. Павлова у своїй статті зазначає те, що постсучасність розмиває ієрархію високої та низької культури Модерну, на яких впевнено трималась остання у своєму статусі збереження елітарного. Симптомом підриву класичної картини модерну стає кадрова фрагментарність, в рамках чого я і хочу розглянути фотографію як форму, в якій втілено прагнення суб'єкта фрагментувати, окреслити, обмежити свій погляд в рамках кадру. І таке бачення світу з'явилося на зламі рідкої фази модерну та початку постмодернової епохи.

Завдяки Скотту Лешу, ми можемо казати про постмодерністську (мається на увазі процес трансформації, а не власне перехід у нову культурну епоху) де-диференціацію, коли сфери людського буття перестають бути автономними, тобто чітко диференційованими. У цьому контексті знаковою для нас є фігура Вальтера Беньяміна, який у своєму есе «Твір мистецтва в епоху технічного відтворення» показує, як естетична сфера (а в конкретному есе є орієнтація саме на естетичну сферу візуального) перестає бути ізольованою від соціального та політичного. Завдяки розчиненню аури твору, спричиненням якої є репродукція, яка приводить до дифузії чіткі межі між високим та низьким. Ось політику в модернізмі важко від мистецтва відрізнити, але з економікою остаточно де-

диференціюється лише в глобальних культурних індустріях, тобто в постмодернізмі.

Модерна диференціація втілювалася у мистецьких формах мімезису, який власне повністю відображав канони класичного періоду естетики. Мімезис може існувати в ситуації, коли є вихідне джерело наслідування, яким в класичну епоху був природний/священний порядок. Однак, це не очевидна апріорність свідомості розвиненої людини, такому порядку речей треба завдячувати саме модерній диференціації, яка десекуляризувала дійсність, в результаті якої з'явилося відмежування природи та ідеї. З моменту старту функціонування репродукції та механізму фотографії створене зображення перестає бути репрезентативним, сфера диференціації модерну розкладається.

Фотографія стирає межі між приватним і колективним, адже зображення, що піддається репродукції стає множинним продуктом, спрямованим на економічний еквівалент за рахунок своєї споживацької природи. Фотографічний феномен знецінює синхронічність зображення, яка передавалася у творі образотворчого мистецтва письменником (чий статус також зазнає регресу), адже тепер фіксація часової миті стає доступною людині без будь-яких творчих навичок. За рахунок процесу тиражування сфери соціокультурного життя перестають бути автономними, відбувається саме та де-диференціація, що стала характеристикою постмодернізації, яку виокремив С. Леш. Хаос, який спричиняє процес постмодернізації візуального поля колишнього модерну – стає характеристикою нового часу, наслідком якого стає і суспільство споживання, і масовізація глядача в будь-якій сфері культуротворчості, і повна дифузія соціальної диференціації.

Особливо істотно і наявно це проявляється у формі фотографії, яка вже не містить автентичності. На прикладі порівняння «справжності» часовості у творі мистецтва і фотографії, Вірільо (Машина зору) згадує

слова Родена, суть яких полягає в тому, що правдивість твору мистецтва виправдовується рухом людського ока, коли ж цей інструмент людського тіла замінюється зовнішнім оптичним інструментом базові засади акту людського бачення деформуються і знищуються. Діяльність людського ока у схопленні баченого відображала синхронічність рецепції раціонального суб'єкту, що несла за собою лінійну послідовність. Людина з камерою отримала можливість схоплювати і привласнювати минуле, що стало згодом відправною точкою у маніпулятивних практиках застосування фотографічних артефактів у сфері політичного. Важливим аспектом стає те, що шматочки минулого можна розставляти в будь-якому порядку і контексті, а тому – це нова форма антропологічної моделі = смерть автора, раніше лише великі митці претендували на власну картину світу, яка була для всіх обов'язковою, а тепер кожна людина зі своїх фотографії приватну історію створює, але ще не має доступу до розповсюдження своєї історії як відбудеться як криза в соцмережах.

Фотографування певних подій надає їм статус важливих, підносить їх до рангу вищого, фрагментує історичних моментів соціальної реальності і тим самим приватизує.

З початку використання технічних лінз, трапляється криза норм людського сприйняття візуального раннього Модерну, завдяки якому він затверджує свою здатність бачити. Цей принцип полягає в класичній моделі модерної репрезентації, яку ніколи не порушувало образотворче мистецтво, яке не мало претензії точного відображення і було завжди опосередковано постаттю художника. Вірільо стверджує, що криза візуальної репрезентації призводить до синкретизму бачення, який ламає елемент руху ока, замінюючи його субстратом відчуття. І власне іншим елементом акту погляду людини було наступне відчуття згадування, коли людина створювала візуальний образ через ментальні структури власної пам'яті. Технічні лінзи забирають цю можливість уяви, деорганізуючи акт бачення,

роблячи візуальний образ нерухомим і фрагментарним. Треба зазначити, що власне живопис презентував собою форму творчої діяльності яка виражала культурні засади свого часу як «картини світу», втілюючи цю концепцію у своїй меті і сутності.

Враховуючи це, можна констатувати те, що в контексті технічного розвитку оптичних засобів, порушується модерний принцип пізнання раціональним індивідом світу, адже модерна раціоналізація будується на власне можливостях людського досвіду, для якого деталізація фотокамери неосяжна. А. Базен, один з перших аналітиків візуальності, вважав, що в силу об'єктивного характеру своєї природи, фотографія викликає у нас почуття глибокої довіри. Ми змушені прийняти за реальність існування об'єкта, зображеного на фотографії. Фотографія не просто відображає реальність, вона відтворює реальність, тобто переносить її від речі до репродукції речі, фотографія несе в собі буття сфотографованого об'єкта. І, в результаті, ми визнаємо, що фотографічний образ і є сам об'єкт.

Означуване служить тут одночасно як таке означник. Це дратує наше загальне очікування, яке передбачає різницю між реальністю твору і його предметом

Зображення починає організовувати не лише високу культуру, але й повсякденність фотографія, будучи основою візуальності і підґрунтям повсякденних соціальних практик, трактується представниками цієї парадигми «еманацією того, що трапилося ». Те, що ми називаємо «візуальною» моделлю, підкреслює передбачувану подібність між камерою та оком, як оптичними системами, і вказує на те, що фотографія показує нам (або повинна було показати нам) «що ми побачимо ніби самі». Іншу версію того, в який спосіб працює фотографія, ми називаємо «механічною моделлю». Вона підкреслює необхідні та механічні сполучення, які існують між тим, що ми бачимо на фотографії та що знаходиться перед камерою.

Згідно з цією моделлю, фотографія може не показати нам сцену, як ми самі її бачили, але це надійний показник того, що відбувалося.

Кадровість, яку спричиняє фотографія, а потім підсилює кіномистецтво, руйнує композиційні засади класичних параметрів візуальної культури модерну, що втілювалися у образотворчому мистецтві. Фіксація точки зору у фотографії призводить до деконструкції стосунків суб'єкта бачення – людини- і його об'єкта. В основу візуального сприйняття зразків високого мистецтва покладається той феномен, який Вальтер Беньямін називає аурую. Остання завжди створює почуття віддаленості, далекості, що робить самостійним об'єкт, на який спрямовується погляд. Деталізація і фіксування, на які спрямоване призначення фотографії цілком руйнує ауру за рахунок того, що фотограф намагає приблизити об'єкт. Важливість думок Беньяміна також у тому, що неможливість технічного відтворення мистецького твору в модерній культурі була одним із аспектів легітимації поділу мистецтва на високе та низьке.

Репродукція повністю нівелює цю дихотомію і виховує масового споживача, залишаючи при цьому критику важливого критерію оцінки зразка мистецтва як високого або низького, призводячи до поляризації елітарної культури.

Мерло-Понті ототожнює функцію художника і глядача (того, «хто бачить»), тому що в обох випадках «бачити» значить «володіти на дистанції». Філософ надає художнику особливого позитивного статусу у своїй феноменологічній концепції, де митець зображає прихований сенс видимого буття, що є неможливим для фотографії. Якщо художник мислить живописом (думка Сезанна) і має творче у мисленні, то фотограф, який мислить кадрами тільки редукує буття до одиничного. Ніякому іншому виду мистецтва, до речі, на думку феноменолога, не є доступним видиме буття так, як художнику.

«Оригінальність фотографії в порівнянні з живописом полягає в тому, що фотографія за самою своєю суттю об'єктивна. Недарма ж поєднання лінз, який утворює «очей» фотоапарата і замінює людське око, називається «об'єктивом». [23, с.128]- Ф. Кіттлер. Ця цитата теоретика медіа виражає ідею про претензію об'єктиву на об'єктивність. Якраз цей аспект функціонування оптичного апарату і створює проблему відображення дійсності, на яку ніколи не претендував живопис. Живопис як художнє відтворення залежав від власне образу, тобто означника, прив'язаного як до означеного, так і до референта. Кризовий потенціал фотографії якраз в амбівалентності її, з одного боку, віддаленності від означуваного, та з іншого боку максимальної залежності від референта, однак, механічній. Це чітко проговорює Барт:

«Фотографія не піддається класифікації, тому що немає ні найменшої причини маркувати ті чи інші з її випадкових проявів. Можливо, їй хотілося б досягти мовної гідності, стати такою ж значною, впевненою в собі і благородною, як знак ... Позбавлені принципу маркування, знімки перетворюються в знаки, які не закріплюються, які згортаються, як молоко. Що б воно не зображувало, в якій би манері не було виконано, саме фото ніколи не бачене, точніше, дивляться не на нього. Коротше кажучи, референт прилягає до нього дуже щільно.»[3, 3 с.]

Така амбівалентність і дає нам передумови для розгляду фотографії як явища «ліквідного» модернізму (в Лешівському варіанті). Без природи фотографії неможливо говорити про перехід до постмодерністського стану речей.

Цілі галузі промисловості присвячені формуванню та побудові фотографічних зображень, щоб запропонувати реальність, яка часто конфліктує безпосередньо з нашим досвідом світу. Ми робимо погано сприйнятий стрибок з імовірно об'єктивного характеру фотографічного процесу як такого до фотографічної картини, це плутанина, яка значно

знижує наші можливості критичного аналізу. Арнхейм ухиляється від того, що він вважає найсучаснішим сучасним вченням про те, що «фотографічне зображення - це не що інше, як вірна копія об'єкта». Він наполягає на тому, що процес фотографії вказує своїми «візуальними особливостями» в остаточну картину, і що картина має якимось набувати форми на своєму основному рівні»; щоб спілкуватися «своїм посланням». [2] Також дослідник апелює до того, що фотографічні зображення прив'язані до світу, який є «ірраціональним»; та «не повністю визначеним». За своєю природою фотографія «обмежує творчість розуму потужними матеріальними обмеженнями». Арнхейм описує себе як «медіа-аналітика», а не критика, але незважаючи на це, ми повинні зазначити, що він каже про роль фото як таку, що викликає складності в критиці, якщо взагалі підлягає їй. Його точка зору довгий час впливала на спільноту критиків та публіку, що уповільнило об'єктивну рефлексію над цією проблематикою.

Отже, з вищесказаного видно, що об'єктив стає посередником акту бачення людини, і суб'єктно-об'єктні відносини зі світом ламаються через опосередкованість фотографічного образу, який висуває свою реальність.

Зачіпаючи питання краси у контексті фотографічної реальності, С. Сонтаг зачіпила проблематику високого і низького у кореляції з категорією краси. Камера нівелює взагалі ці критерії естетики, оскільки вона фіксує буденне. Останнє не підлягає визначенню себе як об'єкта естетичного аналізу. Здатність підтримувати релігійне почуття прекрасного є головною задачею фотографії, основою її «ідеології». Дослідниця пише про те, що кожного разу, коли ми беремо в руки камери, ми з допомогою вимірюємо свої дії з ідеєю краси - ми намагаємося її підтвердити чи спростувати. Особливість фотографії полягає в неможливості розрізнити профане і піднесене, навіть коли уявлення про красу є безумовними. Фотокартка робить візуальний сувенір фрагментів дійсності, що дозволяє накопичувати кадри, це знецінює подієвість,

Фотодокументація створює нову форму сприйняття часу – фрагментами, в яких деякі події визначаються важливими, а деякі залишаються периферійними. Критерієм вагомості події в контексті часу є суб'єктивність фотографа, легітимація відбувається тільки за рахунок фіксації об'єктивом камери. Через специфіку цієї технології, зображення замінює сам об'єкт, саме зафіксована картинка стає вже самостійним об'єктом.

Все вищеописане важливо розуміти в контексті модерністської природи фотографії, оскільки параметри візуальних практик високого Модерну розкладаються, але фото-зображення ще звертається до реальності, чого не відбувається в результаті виникнення власне постмодерністських візуальних практик. Оскільки останні зовсім не звертаються до референта, вони звертаються до власне-створених означників, заперечуючи референт як такий. Більше міркувань на цю тематику пропонується розглянути в наступному пункті.

3.2. Постмодернізація як криза репрезентацій

Цей пункт даної роботи логічно підводить нас до того, що власне і спричинило нову хвилю пошуків в гуманітаристиці для розгляду динамічних культурних змін. Мається на увазі пост-сучасний тип культури, різноматичний за своєю структурою та такий він і за науковими позиціями, які не мають однієї спільної оцінки.

С. Леш проводить демаркаційні лінії між культурним модернізмом (більше, ніж просто естетичний модернізм, який позначає вже більш пізню стадію культурного модернізму) та постмодернізмом. Серед основних критеріїв для розмежування він зазначає характерну для постмодернізму перевагу образів над словами, яке "є радше чутливим до візуального, ніж літературного образу, знецінює формалізм і ставить поруч означники, взяті з банальності повсякденного життя...ставити питання не про те, що

"означає" текст як продукт культури, а те, що він "робить"...діє через повне включення глядача, що здійснюється за допомогою миттєвого спрямування його бажання в об'єкти культури".

Одразу зазначимо, що це цитування є вибіркою з усього переліку найактуальніших для поточного дослідження. Цікавим є і те, що таке концептуальне оформлення постмодернізму, як "чуттєвого режиму означення" частково базується і на теоретичних міркуваннях С. Зонтаг, теорію фотографії якої ми залучили до розгляду пізньої стадії модернізму. Повертаючись до предмету аналізу, стає очевидним актуалізації питань візуальних досліджень саме в постмодерному стані, адже останній породжує перші.

Н. Мірзоев не перестає осмислювати постмодерністський режим бачення, його праця «Як бачити світ» надає найсвіжіші кейси для аналізу. Наприклад, він приводить статистику використання нових термінів повсякденності, що позначає собою швидкість утворення візуальних форм, наприклад, селфі. Приклад з селфі дає можливість прослідкувати характерне «розмиття» між високим та низьким, особливі «наголоси» ми бачимо з точки зору нової егалітарності в медіа-просторі. Найпростіше визначення «селфі» - це фотографічний автопортрет, що зумовлює для нас більш широкий – історичний погляд на явище автопортрету. Останній був привілеєм елітарної верхівки, обраних і за соціальним станом і за фінансовим. Це в принципі загальна симптоматика фотографії та розвитку медіа, та більш вагомим тут стає те, що будь-яке зображення може корегуватись у відповідності до бажання власника.

Скот Леш, аналізуючи естетичний відхід від модернізму, використовує міркування щодо сюрреалізму: «Сюрреалізм, використовуючи рельне (або референт) як означник, демонстрував приклад означення на основі принципу де-диференціації...

Новацією сюрреалістів є проголошення проблематичності не тільки природи живопису високого модернізму (так само як означників), а й проблематичність того, що утворює реальність.»

Проблема самого референту зміщується і за межі естетичного та художнього. Проаналізована в попередньому пункті фотографія еволюціонує зі стану носія матеріального образу (фіксування реального світла на плівці) до цифрового коду – а отже підлягає змішуванню з іншими кодами та копіюванню оригінала в геометричній прогресії. В останньому фотографія як повідомлення може бути обмежена тільки здатностями хранилища комп'ютера, хмарового сховища або іншого простору для її розміщення, копіювання та редугування. Українська дослідниця О. Павлова пише: «Зараз фільмографічний або фотографічний образ вже не індексує реальність, тому що кожен знає, що він може бути непомітно підправлений комп'ютером.» [2]

Тут ми прослідковуємо вже інший рівень погляду на медіа, той, що проговорює Кіттлер в розгляді маклюєновської концепції медіа. У своєму історичному поступі медіа можна розглядати вже відсторонено від людей, які їх створили, але вже не співвідносяться з власне еволюцією цих медіа. Останні можна розглядати тільки в автономному співвідношенні одного з іншим та їх вплив на наші органи почуттів.

У логіці де-диференціації пост-сучасність схиляється до повернення «присутності», якою характеризувалася де-диференційована культура премодерного типу. А. Реутов аналізує концепт присутності за доробком Губмрехта, що ми вже використовували для експлікації міського простору середньовіччя. Розглядаючи цей концепт наприкінці своєї праці, Реутов відтворює ту ж послідовність колізії візуальної культури, яка досягла свого апогею в розвитку межей «значення», що і призвело до стану виходу за межі важливості референта. А в останньому і полягала сутність «культури присутності» як тотальному переживанню матеріального досвіду,

неопосередкованому знаковою системою. Домінантний стан останнього не складає важкості доводити, оскільки увесь гуманітарний доробок постмодерністських філософів так чи інакше оперує здобутками постструктуралістських теорій. Ж. Бодрійяр, У. Еко, С. Жижек – одні з великого переліку дослідників, які переймалися знаковою проблематикою західної культури.

«Событие, как момент изменения мира, в культуре присутствия ценно само по себе, в культуре значения подменяется инновацией.» - реутов 128 ст.

Те, що переживається як подія у Гумбріхтовському значенні, за свою передумову має бути винесене за межі повсякденного досвіду, щоб естетично переживатись, як щось «інше». Це ускладнює власне рецепцію рецепієнта вихованого в культурі значення в умовах розмиття «високе-низьке» та змішуванні форм художніх як автономних об'єктів з об'єктами «підручними» (в Гайдегерівському сенсі), повсякденними. Переживання, яке описує Гумбрехт стосовно сфери естетичного, з т.з. премодерної людини було вписане в ритуальну логіку стосунку з речами. На прикладі фотографії ми засвідчили, як зображення у вигляді фотографії стають повсякденністю, транслують її ж. В цьому процесі автономність художнього поля втратила свою силу ауратичних зображень, що по суті зберігало момент «події» (як переживання) в сфері модерного художнього поля. Представники «поворотних» напрямів, зокрема К. Моксі шукають втрачені корені втраченого ауратичного через категорію присутності – а отже, відродження матеріальних об'єктів як тих, що мають власну силу образу.

Окрім концепту присутності актуалізується і власне зв'язок тотального інформаційного, комп'ютеризованого суспільства з його життям в мегаполісі як центрі розгортання глобальної мережі. Н. Мірзоев пише: «Ключовими вузлами цих мереж є глобальні міста...В цих неосяжних,

щільно забудованих просторах ми вчимося бачити, а також не помічати потенційно приємні видовища...Мегаполіси зросли навколо залишків імперських і розділених холодною війною міст, які їм передували.» [30, 26 с.] І це знову нас повертає в пункт, з якого почалася ця робота – це місто. Місто знов стає розгортанням візуального режиму пост-сучасності, воно піддається візуалізації для соціального самовираження. Тут не ставиться мета продовжувати досліджувати місто, це вже предмет окремого розгляду. Однак, не можна не відмітити вписаність міста в логіку диференційованого простору глобальної мережі. Бачити місто тепер дорівнює здатності бачити світ у всіх його проявах. Н. Мірзоев робить порівняльний аналіз імперського міста з сучасним, актуалізуючи статус фланера. До останнього доступ мали лише обрані, «денді», які мали виключну влади спостерігати і не бути поміченим. Ця практика споглядання еволюціонувала в кінематографі в практику «male gaze» [30, с. 275] в працях Л. Малві та Т. Лауретис. Але це вже проблематика окремих напрямів візуальних досліджень.

Наявним є інтенсифікація візуалізації щоденних практик, що зумовлює осмислення конкретних специфічних практик бачення, споглядання, погляду.

ВИСНОВКИ

В ході дослідження була здійснена спроба показати інтегративність такого поля дослідження культури, як візуальні студії. Спричинені виявлено кризу філософії свідомості з її засадами логоцентризму через формування ряду «філософських поворотів» як пошук нових методологічних орієнтирів становлення гуманітарних наук, зокрема становлення та вичерпання лінгвістичним поворотом самого себе, а значить невідповідність практиці основних гносеологічних принципів: суб'єкт-об'єктного поділу, аналізу чуттєвого досвіду через категорії мови, домінування «сенсу» і забуття «присутності». Візуальний поворот з'являється як симптом вичерпання лінгвістичного. Текст втрачає свій привілейований статус та стає різновидом візуальної практики. Їх накопичення та домінація в культурному полі робить очевидним перехід від людини друкованої до «homo Pictor».

Застосування просторового підходу А. Лефевра, урбаністичні напрацювання Р. Сеннета та філософія архітектури Гегеля дають можливість вичленувати візуальне в стані де-диференціації премодерної культури – культури, яка ще тільки навчалася створювати візуальні доміанти. Грецький поліс мав основною візуальною практикою саме видовище, для якого архітектура була для нього службовою формою, саме ж видовище було ближче до присутності, бо театр як його основна форма був ще аудіо-візуальний, більш того до певного часу він забезпечував певну ротацію тіл. В Римі видовища стають домінантною формою культуротворення, але так само і архітектура стає певним видовищем в постійному відтворенні образів влади та величі. Місто Середньовічного Заходу має своїм центром готичний собор, який має самою своєю формою робити видимим божественне світло - тобто стає означником таємного означуваного.

Античність як західна форма культури народжується з логіки полісної демократії, де державне управління є більш диференційованим від матеріальних практик, на відміну від східних деспотій, в яких був примусовий принцип влади в логіці організації іригаційного землеробства.

Давньогрецький поліс знаходиться в аудіотактильному просторі, але візуальні практики відіграють тут конституюючу роль у підтриманні військової демократії. Саме в античних умовах можна казати про виокремлення видовища з надр ритуалу як єдності дії та чуттєвої орієнтації.

Репрезентація дійсності є базовою засадою візуальних практик Модерну. До того Премодерн був зорієнтований на режим сигніфікації символізму, який мав недиференційованого характеру (недиференційованість означника означуваного і референта). Досягнення у естетиці Відродження лінійної перспективи було тотожним людській здатності бачити світ, адже перспектива якраз легітимувала пріоритет погляду людини та легітимувала суб'єкт як центральну точку погляду на світ (точка відліку означала привілейований статус суб'єкта споглядання). Доба Модерну створює цілісну «картину світу», яка досягається раціонально, що є можливим завдяки відокремленню чуттєвого та раціонального. Це стало можливим якраз в умовах секуляризованої культури Модерну. Адже завдяки відокремленню примату віри на усі сфери життя, стає можливим відхід від синкретизму бачення, тобто органічної вплетеності зору у взаємодію з іншими чуттєвими орієнтаціями. Око стає головним інструментом світосприйняття та легітимації світу як «картини світу» (М. Гайдеггер), які будується в модерні на суб'єктно-об'єктних опозиціях. Саме завдяки руху ока час виявляє свою послідовність та лінійність, що властива для модерної раціональності. Людина друкована виступає антропологічною моделлю «високого Модерну» як «жорстке ядро

Модерну» (З. Бауман), тобто як виробник та носій дискурсивних практик читання тексту.

Внаслідок модернізації стартує тенденція відмінна від способу сигніфікації реалізму, в межах якого стабілізується і розподіляється диференціація означуваного, означника і референта, - картина світу починає будуватися не на самодостатності онтологічної реальності, а на візуальній репрезентації. В модернізмі гра означника та означуваного вже не так залежить від референта, як в реалізмі, відриваючись від реальності, тому репрезентація проблематизується як співвідношення означника та означуваного з референтом. Тим самим спосіб сигніфікації модернізму виходить за межу реалізму як способу сигніфікації «високого Модерну» (термін Е. Гідденса), розмиваючи його базові настанови. Цей відрив згодом досягне свого апогею в постмодернізмі, коли щільність означників проблематизує навіть статус референту.

З початку епохи «технічного відтворення» пафос положення художника як виробника образу вимагає від нього не просто акту створення, але й інтенцію на комерціалізацію, що за собою тягне акт «виставлення», певний спосіб презентації. Важливим аспектом місії митця стає переміщення образу з повсякденної, та профанної (якщо вдаватися до естетичного категоріального апарату) сфер до простору художнього поля.

Яскравим прикладом розрідження візуальних параметрів високого Модерну стає фотографія. Об'єктив стає посередником акту бачення людини, і суб'єктно-об'єктні відносини зі світом ламаються через опосередкованість фотографічного образу, який висуває свою реальність.

Фотодокументація створює нову форму сприйняття часу – фрагментами, в яких деякі події визначаються важливими, а деякі залишаються периферійними. Якщо художник мислить живописом (думка Сезана) і має творче у мисленні, то фотограф, який мислить кадрами тільки редукує буття до одиничного. Фотографія не просто відображає реальність,

вона відтворює реальність, тобто переносить її від речі до репродукції речі, фотографія несе в собі буття сфотографованого об'єкта. І, в результаті, ми визнаємо, що фотографічний образ і є сам об'єкт.

Фотографія як зображення починає організовувати не лише високу культуру, але й повсякденність, будучи основою візуальності і підґрунтям повсякденних соціальних практик. Ті трансформації, які фото-зображення вносить в параметри візуальності Модерну закладають основу для візуального постмодернізму. Постмодерн задає курс для народження того поля дослідження, яке в даній роботі постає як методологія і предмет одночасно. Візуалізація інформаційного, медійного та реального просторів досягає своєї кульмінації в пост-сучасності та породжує потребу досліджувати те, що викликало такий візуальний бум та кризу множинності означників у новому стані культурної де-диференціації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Арнхейм Р. Динамика архитектурных форм. – М.: Строймздат, 1984.
2. Арнхейм Р. О природе фотографии / Рудольф Арнхейм // Новые очерки по психологии искусства / Рудольф Арнхейм. – Москва: Прометей, 1994. – С. С. 119–132.
3. Барт Р. Camera lucida / Барт Р.; [пер. М. Рыклина]. – М.: Ad Marginem, [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/camera/index.php.
4. Батаева Е. Видимое общество. Теория и практика социальной визуалистики [Электронный ресурс] / Е. Батаева – Режим доступа до ресурсу: <https://cyberleninka.ru/article/n/bataeva-e-v-vidimoe-obschestvo-teoriya-i-praktika-sotsialnoy-vizualistiki-monografiya-e-v-bataeva-harkov-flp-lysenko-i-b-2013/viewer>.
5. Бауман 1995 – Бауман З. От паломника к туристу // Социологический журнал. 1995. № 4 [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.socjournal.ru/article/198>
6. Беньямин В. Краткая история фотографии / В. Беньямин; [Текст, пер. с нем. С. Ромашко] // В. Беньямин Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. – Москва: Медиум, 1996. – С. 66-91. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.academyphotos.ru/library/benjaminkratrayaistoriya.pdf>
7. Беньямин В. Произведение искусства в его технической воспроизводимости / Беньямин В // Киноведческие записки / ВНИИК. – 1989. – Вып. 2. – С. 143–164
8. Беззубова О.В. Визуальная культура и визуальный поворот в культуральных исследованиях второй половины XX века/ Беззубова О.В.. //

Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки.. – 2012. – №5. – С. 75 – 79.

9. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / Пер. с фр., пос-лесл. и примеч. Е. А. Самарской.— М.: Культурная революция; Республика, 2006.— 269 с.— (Мыслители XX века).

10. Бурдьё П. Варварский вкус: Пьер Бурдьё о социальном применении фотографии. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://theoryandpractice.ru/posts/10084-pierre-bourdieu-photography-a-middle-brow-art>

11. Вебер М. Патриархальное и патримониальное господство / М. Вебер // Хозяйство и общество / М. Вебер.. – С. 183–248.

12. Веселова С. Город. Между архитектурным проектом и информационной сетью / С. Веселова., 2015. – 354 с.

13. Вирильо Поль Машина зрения / Поль Вирильо; [пер. с фр. А. В. Шестакова] Под ред. В. Ю. Быстрова. - СПб. : Наука , 2004 - 140 с.

14. Гегель Г. Лекции по эстетике. Т. 3. Система отдельных искусств. [Электронный ресурс] / Г. Гегель. – Режим доступа: <http://esthetiks.ru/gegellektsii-po-estetike/tom-tretiy-sistema-otdelnyih-iskusstv.html>

15. Гомбрих Э. История искусства [Электронный ресурс] / Э. Гомбрих // 16. – 1995. – Режим доступа до ресурсу: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/gombr/index.php.

16. Гринберг К. Авангард и китч [Электронный ресурс] // Partisan Review. – 1939. – VI. – № 5. – Р. 34-49. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.photographer.ru/cult/theory/3000.htm>

17. Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: чего не может передать значение / Ханс Ульрих Гумбрехт. – Москва: Новое литературное обозрение, 2006. – 184 с.

18. Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас / Жорж Диди-Юберман. ; [пер. с фр. А. Шестакова]. – Санкт-Петербург: Наука, 2001. – 272 с.
19. Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас / Жорж Диди-Юберман. ; [пер. с фр. А. Шестакова]. – Санкт-Петербург: Наука, 2001. – 272 с.
20. Ерофеев С. А. Контексты современности: актуальные проблемы общества и культуры в западной социальной теории. Хрестоматия. Часть I / С. А. Ерофеев. – Казань: Изд-во КГУ, 2000. – 176 с. – (1).
21. Зиммель Г. Рама картины. Эстетический опыт / Зиммель Г. // Социология вещей. Сборник статей / [под ред. В. Вахштайна]. — М.: Издательский дом "Территория будущего", 2006. – С. 48–54.
22. Зонтаг С. В платоновской «пещере»: Фрагменты из книги «On Photography» // Визуальные аспекты культуры: Сб. науч. ст. Ижевск; 2005.
23. Киттлер Ф. Фотография / Фридрих Киттлер // Оптические медиа / Фридрих Киттлер. – Москва: Логос, 2001. – С. 128–160.
24. Лефевр А. Производство пространства / Анри Лефевр. – Москва: StrelkaPress, 2015. – 432 с.
25. Леш С. Соціологія постмодернізму / Леш С.; [пер. з англ. Ю. Олійнік]. – Львів: Кальварія, 2003. – 344 с.
26. Лобанова Н. И. Homo Discens, или Человек Говорящий [Электронный ресурс] / Н. И. Лобанова // Дискуссия. – 2012. – Режим доступа до ресурсу: <https://cyberleninka.ru/article/n/homo-dicens-ili-chelovek-govoryaschiy/viewer>.
27. Мак-Люэн М. Галактика гутенберга: сотворение человека печатной культуры. / Маршалл Мак-Люэн. – Киев: Ника-Центр, 2004. – 432 с. – (Серия «СДВИГ ПАРАДИГМЫ»)

28. Мак-Люэн М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева; Закл. ст. М. Вавилова. — М.; Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. — 464 с.
29. Мерло-Понти М. Око и дух / Морис Мерло-Понти. ; [пер. с фр. А.В. Густыря]. – Москва: Искусство, 1992. – 61 с.
30. Мирзоев Н. Как смотреть на мир / Николас Мирзоев., 2016. – 344 с.
31. Митчелл, У. Дж. Т. Иконология. Образ. Текст. Идеология / У. Дж. Т. Митчелл ; [пер. с англ. В. Дрозда]. - Москва ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2017. - 237 с.
32. Л. М. Гаврилина. Эпоха поворотов: эпистемологические поиски и социокультурные реалии / Л. М. Гаврилина. // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – №2. – С. 31–36.
33. Павлова О. Ю. Візуальні практики в контексті трансформації культури Премодерну / Олена Юріївна Павлова. // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Філософія. Політологія. – 2014. – №2. – С. 57–61.
34. Павлова О. Ю. До дефініції поняття "культурна індустрія": дескрипція симптомів та аналіз тенденцій / Олена Юріївна Павлова. // Українські культурологічні студії. – 2017. – №1. – С. с.39–47.
35. Павлова О. Ю. Візуальна культура та повсякденність доби постмодерну / Олена Юріївна Павлова. // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Філософія. Політологія. – 2014. – №2. – С. 57–61.
36. Павлова О. Ю. Семантичний зсув службової архітектури / Олена Юріївна Павлова. // Українські культурологічні студії – 2018. – №2(3). – С. 33–38.
37. Павлова О.Ю. / Візуальна культура як поле ліквідності модерну Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. - 2015. -

Вип. 2. - С. 15-19. - Режим доступа:
http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkfm_2015_2_5

38. Панофский Э. Перспектива как символическая форма. Готическая архитектура и схоластика / Э. Панофский. – СПб: Азбука-классика, 2004. – 336 с.

39. Сойа Э. Как писать о городе с точки зрения пространства? / Эдвард Сойа. // Логос. – 2008. – №3. – С. 130–140.

40. Сонтаг С. О фотографии/ Пер. Викт. Голышева. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. — 272 с.

41. Т.И. Макогон. «Пространственный поворот» и возможность новационных подходов в социально-философском дискурсе / Т.И. Макогон. // Известия Томского политехнического университета.. – 2012. – №6. – С. 167–172.

42. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Мишель Фуко. – Санкт-Петербург: А-сад, 1994. – 405 с.

43. Хайдеггер М. Исток художественного творения [Электронный ресурс] / Мартин Хайдеггер – Режим доступа до ресурсу: http://sunkrima.narod.ru/kultura/heidegger_ursprung.pdf

44. Штомпка П. Визуальная социология. Фотография как метод исследования: учебник/ Штомпка П.; [пер. с польск. Н. Морозовой]. — М.: Логос, 2007. — 168 с.

45. Ямпольский 2000 – Ямпольский М. Наблюдатель. Очерки истории видения. М., 2000.

46. Banks M., Morphy N. Introduction: rethinking visual anthropology//Rethinking visual anthropology. London, 1999.

47. Bauman, Zygmunt, 1925-2017. Liquid Modernity. Cambridge, UK : Malden, MA :Polity Press ; Blackwell, 2000. Print.

48. Bourdieu P. Photography: A Middle-brow Art. Oxford: Polity Press, 1998.

49. Bryson N., Holly M., Moxey K. Introduction // *Visual Culture: Images and Interpretations*. – Hanover, London: Wesleyan University Press, 1994. – P. XV – XXIX.
50. Foster H. Preface / Hal Foster // *Vision and visuality* / Hal Foster. – New York: New Press, 1999.
51. J. Alexander. *Iconic Power: Materiality and Meaning in Social Life (Cultural Sociology)* / J. Alexander, D. Bartmanski, B. Giesen. – 175 Fifth Avenue, New York: PALGRAVE MACMILLAN, 2012. – 273 с.
52. Jay, M. (1988) ‘Scopic Regimes of Modernity’ in Hal Foster (ed.) *Vision and Visuality*, New York, New Press, pp. 3-23.
53. James Elkins, *Visual Studies: A Skeptical Introduction*. New York: Routledge,. 2003. 230 pp.
54. Jenks C. *Visual Culture*. – London: Routledge, 1995. – 207 p.
55. Mirzoeff N. What is visual culture? // *The visual culture. Reader* / edited by N. Merzoeff . – L., N.-Y.:Routledge, 1995. – P. 3–13.
56. Mitchell W. *Picture Theory*. – Chicago: University of Chicago Press, 1994. – 445
57. Sennett R. *Flesh and Stone: The Body And The City In Western Civilization*. – New York: Norton, 1994. – 431 p.
58. Sennett R. *The Conscience of the Eye: The Design and Social Life of Cities*. – New York: Norton, 1990. – 288 p.
59. Sturken M. *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture* / M. Sturken, L. Cartwright. – New York: Oxford University Press, 2001. – 385с.
60. Verstegen I. *The Birth of the Discipline W.J.T. Mitchell and the Chicago School of Visual Studies* / Ian Verstegen. – 1988. – С. 138–151.
61. W.J.T. Mitchell Discusses Iconology and Visual Culture [Электронный ресурс] – Режим доступа до ресурсу: https://www.youtube.com/watch?v=4Uoml_itvtY.

ДОДАТКИ

(Додаток 1)

