

УДК 791.6

А. І. Тапол, магістр культурології
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
tapol246@gmail.com

КРИЗА ВІЗУАЛЬНИХ ПРАКТИК МОДЕРНУ

Стаття присвячена аналізу розмивання базових настанов візуальних практик Модерну, зокрема режиму та способу сигніфікації. Описується загальна динаміка історичних типів візуальних практик та місце режиму бачення Модерну в ній. Визначаються візуальні параметри способів сигніфікації реалізму та модернізму, в логіці трансформації яких описується криза модерних візуальних практик. Доводиться статус фотографії як базової візуальної практики способу сигніфікації модернізму.

Ключові слова: візуальна практика, Модерн, спосіб сигніфікації, реалізм, модернізм, фотографія.

Постановка проблеми. Візуальна культура як особливе поле дослідження формується завдяки складній культурній трансформації, і її витoki ховаються в добі Модерну. Це час, коли здійснюється обмеження тактильного та аудіального досвіду. Модерн є відправною точкою в експансії візуальної рецепції світу, що корелює з розвитком науки і техніки. З появою книгодрукування змінюються акценти у чуттєвих орієнтаціях людини. Задля того щоб розуміти явища, які несуть за собою очевидні наслідки, – треба розглянути трансформацію процесів встановлення візуальних параметрів, згідно з соціокультурними процесами та зламами парадигмальних основ. Важливим у даному контексті є розуміння теорії режимів і способів сигніфікації С. Леша, оскільки їхня характеристика пов'язана зі складовими візуальних практик, репрезентацією, динамікою відношень між сигніфікатом та сигніфікантом. Візуальна культура в цьому контексті постає вже не просто як об'єкт дослідження, але і як методологічна настанова, оскільки вписується в соціокультурне дослідження як призма, крізь яку аналізуються проблема тотожності, криза логоцентризму, перехід до іншого способу сигніфікації та мінливість досвіду індивіда в контексті епохи, в якій він перебуває.

Не знижується актуальність питання про своєрідність Постмодерну і його параметрів, але для того щоб розуміти пост-, треба розуміти модерність, згідно з чим розглядати перший з певного ракурсу відносно другого. Адже відомою є позиція "модерн як незавершений проєкт", 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 у формування світоглядних орієнтирів та які наслідки мають для становлення подальших соціокультурних сенсів. Задля цього в роботі варто розглянути фотографію як явище розрідженої форми візуальних практик високого Модерну.

Аналіз досліджень і публікацій. 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 важливими були такі джерела, як П. Вільйо "Машина зору", праця М. Мерло-Понті "Око і дух", К. Дженкс "Візуальна культура". Також візуальні практики як інтерес гуманітаристики були розглянуті такими авторами, як Дж. Александер, Н. Мірзоев та ін. Проблематика фотографії в культурологічному дискурсі була досліджена В. Беньяміном у праці "Твір мистецтва у епоху технічного відтворення", "Коротка історія фотографії", особливу роль в цій тематиці зіграла праця С. Сонтаг "Про фотографію".

Мета статті полягає у виявленні культурних підстав трансформації базових засад візуальних практик Модерну у кореляції з динамікою режимів сигніфікації.

Виклад основного матеріалу дослідження. Візуальна культура окреслюється як проблемне поле доби постмодерної гуманітаристики [18, р. XVI]. Таке виокремлення та автономізація відбулися завдяки іконічному повороту, поняття якого було введено Г. Бьомом, а Дж. Александер надасть цій радикальній соціокультурній трансформації назву "іконічної влади" [14, с. 22]. Однак казати про те, що він відбувся у ХХ ст., буде абсолютно некоректним, заважаючи на те, що витoki і вже наявні процеси візуалізації культури почалися в Новий час, а постмодерні концепції лише фіксують зрушення доби Модерну.

Модерн характеризується такими параметрами, як чітка диференціація матеріальних і духовних практик, вивільнення духовної культури з примату релігії, абсолютизація суб'єкт-об'єктної опозиції, протиставлення раціонального та чуттєвого та домінування часу над простором (З. Бауман, С. Леш) [16; 8]. 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 дає 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 свого споглядання й осмислення. Третій параметр пов'язаний з другим, витикає з нього і призводить до споглядання як головного способу контактування з середовищем. У контексті цього параметру візуальне домінує над іншими чуттєвими формами сприйняття і стає повзучою ланкою між ментальними структурами людини і раціональною рефлексією.

Філософія І. Канта стає визначною у визначенні апіорного статусу часу і простору в людському досвіді. Індивід Модерну починає лінійно і послідовно вимірювати свій досвід часом. Ці детермінанти модерної епохи чітко показують 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. Око стає базовим інструментом такої ієрархії.

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" [8, с. 6]. Це виражає встановлення раціоналізму у візуальному полі Модер-

ну, який виражається через чітке затвердження двох складових погляду людини – активний суб'єкт і пасивний об'єкт. Класичною формою творення в такій культурній парадигмі 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 спосіб сигніфікації реалізму, що забезпечує неproblemатичну форму процесу репрезентації. Таким чином, репрезентація дійсності є базовою засадою візуальних практик Премодерну, що виходить з меж диференційованості Премодерну (матеріальне та духовне). Досягнення в естетиці Відродження лінійної перспективи було тотожним людській здатності бачити світ, адже перспектива якраз призвела до можливості легітимувати в творі мистецтва погляд власне людини, а не бога.

Н. Мірзоев виокремлює дві історичні форми Модерну: ранній Модерн – "світ-як-картина" і пізній – "світ-як-текст" [20, с. 8], у першій споглядач залишається автономним суб'єктом, який конструює реальність, а на другому етапі цей суб'єкт "вмирає" – під постмодерністським гаслом Р. Барта про "смерть автора". Виокремлення Нового часу як "картини світу" [13] належить Мартіну Гайдеґґеру. 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 суцього, 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 зовнішнього предмета поспішає, "обмацуючи" рухом органів почуттів, вибудувати, долаючи його опір, його ж суб'єктивний мислеобразів образ. Візуальна картина світу – це властива людині здатність по-особливому бачити, сприймати й оцінювати навколишній світ крізь призму наявних і ustalених 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") [19, с. 22], 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. На цій диференціації варто буде зупинитися більш детально. Перший спосіб сигніфікації характеризується репрезентативністю, "коли один тип сутностей повинен репрезе-

нтувати інший тип сутностей" [8, с. 7], розмежуванням естетичного від теоретичного та етичного, а також відділенням секуляризованої культури від релігійної.

Так, У. Мітчел у концептах образу інтерпретує концепцію ідеології К. Маркса. На думку цього американського теоретика, метафорою Марксової ідеології є камера обскура, що постає поєднанням візуального методу, через який розглядається соціальна система. Тому при капіталізмі існують два типи образу – ідеологія і товар (як фетиш). У першого типу – створюються тіні, речові фантоми, у другого – матеріальні об'єкти, вирізані, приховані у темряві, мають "тактильну" форму. Кожний з цих образів діалектично передбачає і породжує інший. Маркс стверджує, що ідеологія – це діяльність розуму, яка проєкує і зафіксує себе в матеріальному світі товарів, а товари – це відображені матеріальні об'єкти, які відображають себе у знанні. "Обидва образи – це емблеми капіталізму в дії" [10, с. 187]. Аналізуючи слова У. Мітчела щодо концепції Маркса, можна сказати, що образ (як розвинена візуальна категорія) створює поле своєї гри за подобою "мовних ігор" Вітгенштейна, які формують габітус капіталістичного суспільства. Вони вписуються в структуру мислення і стають продовженням людини, що створює такий новий тип контролю над людиною, як "паноптикум" М. Фуко.

Другий спосіб сигніфікації зазнає глибоких трансформацій, які закладають передумови виникнення процесів, що переростуть у пост-модернізацію (де-диференціацію). Відображення і втілення цього зламу варто прослідкувати на полі візуальних практик, а саме їхню трансформацію через технічну інтервенцію у цю сферу життєдіяльності (однією з них стане фотографія). Для ілюстрації доречним буде взяти феномен виникнення фотографії та дослідження наслідків його дієвості у візуальних практиках.

Внаслідок модернізації стартує тенденція, відмінна від 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, і з поступовою монополізацією візуальності не сама людина вбудовує матеріальний світ у 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.

У модернізмі репрезентація стає самодостатньою та сама стає джерелом множинних реальностей. Такі трансформації матимуть своє продовження у логіці Постмодерну.

Якщо приймати позицію Ю. Габермаса – "модерн як незакінчений проєкт", то варто казати про особливий процес розрідження головних культурних параметрів модерної сигніфікації. Тут доречно розглянути теорію "liquid modernity" З. Баумана, який надає перевагу визначенню "особлива стадія рідкого модерну" [16] перед терміном "Постмодерн". Сама суть цього феномена каже про мінливий статус модерної парадигми, що перестає бути визначеним і постійним. У межах класичної модерності будь-які зміни були 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 критики філософії свідомості декартівський тип раціоналізму підпадає під підозру. Філософія намагається знайти нові сенси людської діяльності і досвіду на засадах, відмінних від логоцентризму. Такою стає філософія К. Маркса, З. Фрейда та Ф. Ніцше. Маркс робить акцент не на розумовій діяльності, а на практиці та вважає останню головним об'єктом дослідження будь-якого філософа. Фрейд долає культ універсального розуму, звертається до індивідуального підсвідомого, а його послідовник К. 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" 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 різноманітних аспектів: культурологічного (відмова від реалізму – головний естетичний принцип модернізму), соціального (це своєрідна форма протесту як громадянської позиції) й економічного (ствір 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 неklasичного стибу, "породжується матрицею", в рамках якої конститується ціннісний простір і проблемне поле модернізму.

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

Якщо в Модерні індустріальне виробництво уніфікованих речей було протиставлене виробництву автономізованих форм культури (перш за все мистецтву та спогляданню), то в стані де-диференціації виробництво сплетено зі споживанням. Останнє виконує ту ж функцію, що і перше, більш того, навіть змінюючи причинно-наслідковий порядок: споживання створює потреби, щоб система продовжувала функціонувати. В даному контексті споживання виходить на новий рівень – знаковий, що спричинює жорстку критику Ж. Бодріяра. Візуальні практики служать новому рівню створення потреб, як матеріальних, так і культурних, знакових. І важливу роль в цьому процесі відіграє фотографія.

"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" [5]. 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, звузати функцію реалізму до технічних можливостей і внаслідок цього розмиває межі агентів мистецького поля [17].

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 презе-

нтації. 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, а орієнтація модерної людини – це друковане слово. І якщо використовувати визначення дослідника, то видно, як модерність розмивається у своїх параметрах [20, с. 7]. Середньовічний стан (премодерний) він називає "світ-як-книга", і не в сенсі Маклюєна, а тією мірою, що ця "книга" постає символічною (Біблія), догматичною й ієрархізованою. У наступному означенні – "світ-як-картина" – автор концепції має на увазі цілісність і баланс у світосприйнятті індивіда раннього Модерну. Пізній Модерн вже постає у формулі "світ-як-текст", що втілює в собі множинність репрезентацій і певну децентрованість тією мірою диференційованості, яку дозволяє модернізм. І картина як візуальна форма стає в тому числі текстоцентричною, а точніше – безліч картинок, безліч репрезентацій. І якщо одна "картина світу" – це те, що має бути протиставлене й осмислене розумним суб'єктом, то безліч репрезентацій вже не виставляє такої вимоги, а поступова текстуальність згодом (якщо вже казати про Постмодерн) стане причиною "смерті автора" (Р. Барт) як смерті суб'єкта, що зумовить вже тотальну кризу референта.

Симптомом підриву класичної картини Модерну стає кадрова фрагментарність. У цьому контексті і потрібно, на нашу думку, розглянути фотографію як форму, в якій втілено прагнення суб'єкта фрагментувати, окреслити, обмежити свій погляд рамками кадру. І таке бачення світу з'явилося на зламі фази рідкого 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" [4] показує, як естетична сфера (а в конкретному есе є орієнтація саме на естетичну сферу візуального) перестає бути ізольованою від соціального та політичного завдяки розчиненню аурі твору, спричиненням якої є репродукція, що приводить до дифузії чіткі межі між високим та низьким. Ось політику в модернізмі важко від мистецтва відрізнити, але з економікою воно остаточно де-диференціюється лише в глобальних культурних індустріях, тобто в постмодернізмі.

Модерна диференціація втілювалася у мистецьких формах мімезису, який власне повністю відповідав канонам класичного періоду естетики. Мімезис може існувати в ситуації, коли є першопочаткове джерело наслідування, яким в класичну епоху був природний/священний порядок. Однак це не очевидна апріорність свідомості трансцендентального суб'єкта, такому порядку речей треба завдячувати саме модерній диференціації, яка

десекуляризувала реальність, в результаті чого з'явилася 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. Фотографічна продукція знецінює синхронічність зображення, яка передавалася у творі образотворчого мистецтва автором (чий статус також зазнає регресу), адже тепер фіксація часової миті стає доступною людині без будь-яких творчих навичок [3]. За рахунок процесу тиражування сфери соціокультурного життя перестають бути автономними, відбувається саме та дедиференціація, 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 наочно це проявляється у формі фотографії, яка вже не містить автентичності. На прикладі порівняння "справжності" часовості у творі мистецтва і фотографії Вірільйо 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'єкта, що несла за собою лінійну послідовність [6]. 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 "смерті автора", адже раніше лише великі митці претендували на власну картину світу, яка була для всіх обов'язковою, а тепер кожна людина зі своїх фотографій створює приватну історію, але ще не має доступу до розповсюдження своєї історії.

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

З початку використання технічних лінз відбувається 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. П. Вірільйо 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 [6]. Треба зазначити, що власне живопис презентував собою форму творчої діяльності, яка виражала культурні за-

сади свого часу як "картини світу", втілюючи цю концепцію у своїй меті і сутності.

Об'єктність погляду технічних винаходів мала матеріальний субстрат, який створював можливість репрезентації. Фотографія дематеріалізує у своєму продукті образ світу. Теза Мерло-Понті про те, що бачити – це не значить ставити перед собою світ, а зливатися з ним, протирічить принципу оптичності лінзи, адже остання породжує ілюзорну, нематеріальну картинку, виходячи з тілесного поля людини. Відмінність картини від фотографії полягає в наступному. Якщо в мистецтві, за думкою Мерло-Понті, художник "привносить своє тіло і дух" у витвір творчості, то людина, яка фотографує, – вириває з синхронічного фрагменту, редукує зображувану дійсність до погляду лінзи. У Мерло-Понті важливо, що бачить не лише око людини, але й тіло в цілому, а це стало можливо, коли камеру несе тіло, і тоді бачення стає не суб'єктивним, а гібридним. Недолік Понті, як на мене, те, що суб'єктом бачення є тіло, але людини, що згодом редукується до тіла оптики.

"Моє тіло, здатне до пересування, веде облік видимого світу, причетне до нього, саме тому я і можу керувати ним в середовищі видимого. З іншого боку, вірно також, що бачення, зір залежний від руху. Можна бачити тільки те, на що дивишся" [9, с. 12]. З позицій філософа виходить, що справжня здатність бачити – око – існує виключно у процесі взаємодії з тілом, адже антропологічність полягає у психофізичній здатності суб'єкта акту бачення. Зір є унікальною здатністю людини як форма осяжності зовнішнього світу, і, перекладаючи цю здатність на медіум (але кожного разу потрібно дивитися, тобто бути з медіумом), вона позбавляється монополії на цю виключну характеристику, наділяє антропологічністю штучний засіб.

Враховуючи це, можна констатувати те, що в контексті технічного розвитку оптичних засобів порушується модерний принцип пізнання раціональним індивідом світу, адже модерна раціоналізація будується на власних можливостях людського досвіду, для якого деталізація фотокамери неосяжна. М. Бенкс, один з перших аналітиків візуальності, вважав, що в силу об'єктивного характеру своєї природи фотографія викликає у нас почуття глибокої довіри [15, с. 14]. 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 виступає тут одночасно і означником. 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 трапилось". 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 була 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 тим, 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 в 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 ауру. Остання завжди створює почуття віддаленості, далекості, що робить самостійним об'єкт, на який спрямовується погляд. Деталізація і фіксування, на які спрямоване призначення фотографії, цілком руйнують ауру за рахунок того, що фотограф намагається приблизити об'єкт. Важливість думок Беньяміна також у тому, що неможливість технічного відтворення мистецького твору в модерній культурі була одним із аспектів легітимізації 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. Українська дослідниця О. Ю. Павлова каже про особливу роль візуальної культури для дослідження траєкторії культурних парадигмальних змін – від Модерну до Постмодерну: "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 розвиває опозицію елітарної та егалітарної культури Модерну тим, що екстраполює настанови високої культури на культуру в цілому" [11, с. 16].

М. 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 одиночного. Жодному 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, яке утворює "очі" фотоапарата і замінює людське око, називається «об'єктивом» [7, с. 128]. Ця цитата теоретика медіа Ф. Кітлера виражає ідею про претензію об'єктива на об'єктивність. Якраз цей аспект функціонування оптичного апарата і створює проблему відображення дійсності, на яку ніколи не претендував живопис. Але в той же час "фото не піддається класифікації" [2].

Цілі галузі промисловості присвячені формуванню та побудові фотографічних зображень, щоб запропонувати реальність, яка часто конфліктує безпосередньо з нашим досвідом світу. Ми робимо погано сприйнятливий стрибок з імовірно об'єктивного характеру фотографічного процесу як такого до фотографічної картини, це плутанина, яка значно знижує наші можливості критичного аналізу. Р. Арнхейм ухилиється від того, що він вважає найсучаснішим вченням про те, що "фотографічне зображення – це не що інше, як вірна копія об'єкта" [1, с. 122]. Він наполягає на тому, що процес фотографії вказує свої "візуальні особливості" в остаточній картині, і що картина має якість набувати форми на своєму основному рівні, щоб спілкуватися "своїм посланням". Також дослідник апелює до того, що фотографічні зо-

браження прив'язані до світу, який є "іраціональним" та "не повністю визначеним". За своєю природою фотографія "обмежує творчість розуму потужними матеріальними обмеженнями" [1, с. 122]. Р. 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. І 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 порушила проблематику високого і низького у кореляції з категорією краси. Камера нівелює взагалі ці критерії естетики, оскільки вона фіксує буденне [12, с. 67]. Останнє не визначається як об'єкт 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 їхньою допомогою вимірюємо свої дії з ідеєю краси – ми намагаємося її підтвердити чи спростувати. Особливість фотографії полягає в неможливості розрізнити профанне і піднесене, навіть коли уявлення про красу є безумовними. Фотокартка робить візуальний сувенір фрагментів дійсності, що дозволяє накопичувати кадри, це знецінює подіївисті.

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, легітимізація відбувається тільки за рахунок фіксації об'єктивом камери. Через спеціфіку 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 фотозображення ще звертається до реальності, чого не відбувається в результаті виникнення власне постмодерністських візуальних практик. Оскільки останні зовсім не звертаються до референта, вони звертаються до власноруч створених означників, заперечуючи референт як такий.

Висновок. Таким чином, криза філософії свідомості з її засадами логоцентризму через формування ряду "філософських поворотів" проявилася в пошуку нових методологічних орієнтирів становлення гуманітарних наук, зокрема становлення та вичерпання лінгвістичним поворотом самого себе, а отже, некорелятивності 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 стає доповненням до візуальних образів. Їхне накопичення та домінація в культурному полі робить очевидним перехід від людини друкованої до "homo Pictor".

Репрезентація дійсності є базовою засадою візуальних практик Модерну, до цього Премодерн був зорієнтований на режим сигніфікації символізму, який мав недиференційований характер. Досягнення в естетиці Відродження лінійної перспективи було тотожним людській здатності бачити світ, адже перспектива якраз легітимувала пріоритет погляду людини та суб'єкт як центральну точку погляду на світ. Доба Модерну створює цілісну "картину світу", яка осягається раціонально,

що є можливим завдяки відокремленню чуттєвого та раціонального. Це стало можливим якраз в умовах секуляризованої культури Модерну. Адже завдяки секуляризації стає можливим відхід від синкретизму чуттєвих орієнтацій, тобто органічної вплетеності зору у взаємодію з іншими почуттями. Око стає головним інструментом світосприйняття та легітимації світу як "картини світу" (М. Гайдеггер), яка 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 його "жорстке ядро" (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 реальності, а на візуальному образі. В модернізмі гра означника та означуваного вже не так залежить від референта, як в реалізмі, відриваючись від реальності, тому репрезентація (як співвідношення означника та означуваного з референтом) проблематизується. 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 референта.

З початку епохи "технічного виробництва" пафос положення художника як виробника образу 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.

Яскравим прикладом розрідження візуальних параметрів високого Модерну стає фотографія. Об'єкт 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 Сезанна) 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 фотозображення вносить в параметри візуальності Модерну, закладають основу для візуального постмодернізму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Арнхейм Р. О природе фотографии / Р. Арнхейм // Р. Арнхейм. Новые очерки по психологии искусства. – Москва: Прометей, 1994. – С. 119–132.
2. Барт Р. Camera lucida [Електронний ресурс] / Р. Барт. – М.: Ad Marginem. Режим доступу: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/camera/index.php.
3. Беньямин В. Краткая история фотографии [Електронний ресурс] / В. Беньямин // В. Беньямин. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. – Москва: Медиум,

1996. – С. 66–92. – Режим доступу: <http://www.academyphotos.ru/library/benjaminskratrayaistoriya.pdf>

4. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / В. Беньямин // В. Беньямин. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. – Москва: Медиум, 1996. – С. 15–66.

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

6. Вирильо П. Машина зрения [Електронний ресурс] / П. Вирильо. – СПб.: Наука РАН, 2004. – 141 с. – Режим доступу: https://monoskop.org/images/1/19/Virilio_Paul_Mashina_Zreniya.pdf

7. Киттлер Ф. Фотография / Ф. Киттлер // Ф. Киттлер. Оптические медиа. – Москва: Логос, 2009. – С. 128–160.

8. Леш С. Социология постмодернизму / С. Леш. – Львів: Кальварія, 2003. – 344 с.

9. Мерло-Понти М. Око и дух / М. Мерло-Понти. – Москва: Искусство, 1992. – 61 с.

10. Митчелл У. Иконология. Образ. Текст. Идеология / У. Митчелл. – Москва, Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. – 237 с.

11. Павлова О. Візуальна культура як поле ліквідності модерну / О. Павлова // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. – 2015. – Вип. 2. – С. 15–19. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkm_2015_2_5

12. Сонтаг С. О фотографии / С. Сонтаг. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. – 272 с.

13. Хайдеггер М. Время картины мира [Електронний ресурс] / М. Хайдеггер. Режим доступу: http://www.odinblago.ru/filosofiya/haydegger/khaydegger_m_vremya_kartin/vremya_kartin0/

14. Alexander, J., Bartmanski, D. Introduction Iconic Power: Materiality and Meaning in Social Life (Cultural Sociology) / J. Alexander, D. Bartmanski // Iconic Power: Materiality and Meaning in Social Life. – New York: PALGRAVE MACMILLAN, 2012. – P. 1–15.

15. Banks, M., Morphy, H. Introduction: rethinking visual anthropology / M. Banks, H. Morphy // Rethinking visual anthropology. – New Haven: Yale University Press, 1997. – P. 1–36.

16. Bauman, Z. Liquid Modernity / Z. Bauman. – Cambridge: Polity Press; Blackwell, 2000. – 228 p.

17. Bourdieu P. Photography: A Middle-brow Art. – Oxford: Polity Press, 1998. – 217 p.

18. Bryson, N., Holly, M., Moxey, K. Introduction / N. Bryson, M. Holly, K. Moxey // Visual Culture: Images and Interpretations. – Hanover, London: Wesleyan University Press, 1994. – P. XV–XXIX.

19. Jenks C. Visual Culture / C. Jenks. – London: Routledge, 1995. – 207 p.

20. Mirzoeff N. What is visual culture? // The Visual Culture Reader / edited by N. Mirzoeff. – L., N.-Y.: Routledge, 1995. – P. 3–13.

REFERENCES:

1. Arnheim, R. (1994). *On the Nature of Photography*. Moscow, Prometej (In Russian).
2. Barthes, R. (1997). *Camera lucida*. Retrieved from http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/camera/index.php (In Russian).
3. Benjamin, W. (1996). *A short history of photography*. Retrieved from <http://www.academyphotos.ru/library/benjaminskratrayaistoriya.pdf> [In Russian]
4. Benjamin, W. (1996). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Moscow, Medium [In Russian].
5. Bourdieu, P. (2015). *Varvarskij vkus: P'er Burd'e o social'nom primeneniі fotografii* [Varvara Taste: Pierre Bourdieu on the social application of photographic taste]. Retrieved from <https://theoryandpractice.ru/posts/10084-pierre-bourdieu-photography-a-middle-brow-art> [In Russian].
6. Virilio, P. (2004). *The Vision Machine*. Retrieved from https://monoskop.org/images/1/19/Virilio_Paul_Mashina_Zreniya.pdf [In Russian].
7. Kittler, F. (1994). *Photography*. In *Optical Media Art*, 128–160. Moscow, Logos (In Russian).
8. Lash, S. (2003). *Sociology of Postmodernism*. Lviv, Kalvariya (In Ukrainian).
9. Merleau-Ponty, M. (1992). *Eye and Mind*. Moscow, Iskustvo (In Russian).
10. Mitchell, W. (2015). *Ikonologija. Obraz. Tekst. Ideologija* [Iconology. Image. Text. Ideology]. Moscow, Ekaterinburg, Kabinetnyj uchenyj.
11. Pavlova, O. (2015). *Vizual'na kultura jak pole likvidnosti modernu* [Visual culture as a field of modernity liquefaction]. *Mizhnarodnij visnik: Kul'turologija. Filologija. Muzikoznavstvo*, V. 2, 15–18.
12. Sontag, S. (2013). *On photography*. Moscow, Ad Marginem [In Russian].
13. Heidegger, M. (1993). *The Age of the World Picture*. Retrieved from http://www.odinblago.ru/filosofiya/haydegger/khaydegger_m_vremya_kartin/vremya_kartin0/ [In Russian].
14. Alexander, J., Bartmanski, D. (2012). *Introduction Iconic Power: Materiality and Meaning in Social Life (Cultural Sociology)* *Iconic Power: Materiality and Meaning in Social Life*. New York, PALGRAVE MACMILLAN, 1–15.

15. Banks, M., Morphy, H. (1997). Introduction: rethinking visual anthropology. *Rethinking visual anthropology*. New Haven, Yale University Press, 1–36.
16. Bauman, Z. (2000). *Liquid Modernity*. Cambridge, Polity Press; Blackwell.
17. Bourdieu, P. (1998). *Photography: A Middle-brow Art*. Oxford, Polity Press.

18. Bryson, N., Holly, M., Moxey, K. (1994). Introduction. In *Visual Culture: Images and Interpretations*. Hanover, London, Wesleyan University Press. XV–XXIX.
19. Jenks, C. (1995). *Visual Culture*. London, Routledge.
20. Mirzoeff, N. (1995). What is visual culture? In *The Visual Culture Reader*. London, New-York., Routledge.

Надійшла до редколегії 19.10.19

А. І. Тапол, магістр культурології,
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
ул. Владимирська, 60, г. Київ, 01033, Україна

КРИЗИС ВИЗУАЛЬНИХ ПРАКТИК МОДЕРНА

Стаття присвячена аналізу размивання базових установок візуальних практик Модерна, в частині режими і способу сигніфікації. Описується загальна динаміка історических типів візуальних практик і місце режими видіння Модерна в ній. Определяються візуальні параметри способів сигніфікації реалізму і модернізму, в логіці трансформації котрих описується кризис сучасних візуальних практик. Обосновується статус фотографії як базової візуальної практики способу сигніфікації модернізму.

Ключевые слова: візуальна практика, Модерн, спосіб сигніфікації, реалізм, модернізм, фотографія.

A. I. Tapol, Student of the Department of Cultural Studies
Master's Degree, Faculty of Philosophy
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

CRISIS OF MODERN VISUAL PRACTICES

The article focuses on the analysis of the liquefaction of basic settings of the modernity's visual practises, specifically of signification regime and mode. The general dynamics of historical types of visual practices and the role of the Modern vision regime in it are described. The visual parameters of the signifying modes of realism and modernism are defined. The crisis of modern visual practices is specified through the logic of their transformation. The status of photography as the basic visual practice of the modernism signifying mode is proved.

From the beginning of the era of "technical production" the pathos of the position of the artist as the producer of the image requires not only the act of creation, but also the aim of commercialization, which entails the act of "exhibiting", a certain way of presentation. An important aspect of the artist's mission is to move the image from the everyday and profane (if we resort to aesthetic categorical apparatus) spheres to the space of the artistic field.

A striking example of the dilution of the visual parameters of high Modernity is photography. The lens becomes the mediator of the act of seeing the person, and subject-object relations with the world break because of the mediocrity of the photographic image, which promotes its reality.

Photo documentation creates a new form of perception of time – fragments in which some events are identified as important and some remain peripheral. If an artist thinks of painting (Cézanne's thought) and has creative thinking, then a photographer who thinks of frames only reduces being to the individual. A photo does not simply reflect reality, it reproduces reality, that is, it transfers it from thing to reproduction of things, photography carries the existence of a photographed object. And as a result, we recognize that the photographic image is the object itself.

Photography as an image begins to organize not only high culture, but also everyday life, being the basis of visibility and the basis of everyday social practices. The transformations that photo-images make to the parameters of Modernity's visuals form the basis for visual postmodernism.

Keywords: visual practice, Modernity, signifying mode, realism, modernism, photography.

УДК 177.61

В. Е. Туренко, канд. філос. наук, мол. наук співроб.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
amurolog5@gmail.com

НІЖНІСТЬ ЯК АТРИБУТ РОМАНТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ЛЮБОВІ: СПЕЦИФІКА ТА ОСОБЛИВОСТІ ПРОЯВУ

У статті на основі класичних та сучасних філософських напрацювань концептуалізується ідея ніжності як одного з ключових атрибутів дискурсу романтичної культури любові. Автор відзначає, що ідея близької спорідненості любові і ніжності сягає часів Античності, а саме платонівського "Бенкету". Через детальний аналіз фрагмента даного діалогу [Сутр.195d-e] обґрунтовується думка, що, проявляючи себе як атрибут любові, ніжність має потужний гносеологічний потенціал, що виражається у можливості більш глибоко пізнавати Іншого. З урахуванням розрізнення вербального і невербального аспектів прояву ніжності у романтичній культурі любові висвітлюються їхні спільні та відмінні риси. Якщо вербальний аспект – це не просто слова, епітети або метафори, а елементи влади, то невербальні прояви ніжності визначаються як свого роду "слова, промова" до Іншого. Детальне розкриття феноменології ніжності доводить, що вона має інтер'єрний та екстер'єрний рух, відтак є потреба не лише дарувати ніжність, але й приймати від тієї особистості, яку ми любимо.

Ключові слова: ніжність, романтична культура любові, влада, доторк, мова, шкіра, вразливість.

Постановка проблеми. Актуальність означеної теми дослідження обумовлена тим, що наш час, що характеризується потужним проривом у науково-технічній сфері, разом з тим пов'язаний з дефіцитом і девальвацією фундаментальних людських цінностей. Однією з таких цінностей в людському житті є, безумовно, любов. Любов – багатогранний феномен, який складається з безлічі атрибутів, і одним з ключових, звичайно, є ніжність.

Аналіз досліджень і публікацій. Наукові роботи зарубіжних і українських мислителів К. Войтили (Івана Павла II), Н. Кушнір, В. Малахова, С. Соловйової, М. Епштейна й інших стали теоретичною основою даного дослідження. Однак варто зазначити, що у них від-

сутній цілісний і комплексний аналіз ніжності як атрибута любові і її дискурсу.

Отже, метою даної статті є систематичне дослідження філософського погляду на ніжність як атрибут любові.

Поставлена мета передбачає вирішення таких завдань:

- проаналізувати онтологію любові в контексті такої її атрибута, як ніжність;
- виявити особливості вербального і невербального прояву феномена ніжності;
- розкрити феноменологію ніжності.