

12. Філософський словник соціальних термінів. – Х.: «Р. И. Ф.», 2005. – 672 с.
13. Хевеши М. А. Массовое общество в XX веке / М. А. Хевеши // Социс, 2001. – №7. – С. 3 – 12.

### *Annotation*

*Petrushkevych M. Interpretation of mass culture in the philosophy of J. Ortega y Gasset: communicative aspect. The article examines the philosophical ideas of Jose Ortega y Gasset, including characteristic features of mass culture and man. It is proved that nature of mass man is the cause of nascence and functioning of mass communication. The main features of mass man determine reasons for changing the communication system in modern culture.*

**Keywords:** *Jose Ortega y Gasset, mass, popular culture, mass man, mass communication.*

**Некрасова Г.О.**

**Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова**

## ТРАДИЦІОНАЛІЗМ ТА ТРАДИЦІЙНЕ МИСТЕЦТВО В РОБОТАХ А.КУМАРАСВАМІ

*В статті розглядається концепція традиційного мистецтва видатного мистецтвознавця та сходознавця А.Кумарасвами, робиться спроба аналізу основних її положень, зокрема приділяється увага зв'язку цих положень із традиціоналістичними ідеями. На думку А.Кумарасвами, європейське середньовічне мистецтво є глибоко спорідненим із східним мистецтвом. Обидва побудовані на одних і тих самих принципах, які А.Кумарасвами називає традиційними.*

**Ключові слова:** *А. Кумарасвами, Р.Генон, Фома Аквінський, традиціоналізм, традиція, традиційне мистецтво, сучасне мистецтво, Середньовіччя, наслідування, краса, утилітарність.*

В україномовній літературі творчий доробок А. Кумарасвами досліджується вперше. Проте в англійській науці до цієї постаті вже зверталися такі автори як американський мистецтвознавець Роджер Ліпсі, що здійснив титанічну працю по збиранню та виданню збірки найбільш визначних статей А. Кумарасвами, а також є автором докладної наукової біографії цього вченого[3], і Марк Седжвік, англійський ісламознавець, спеціаліст з історії суфійських орденів, з історії традиціоналізму та західноєвропейського езотеризму[7], а також незалежний дослідник В. Квін, автор книжки “Єдина традиція”[6]. В радянській російськомовній науці до постаті А.Кумарасвами зверталася дослідниця естетичної думки Індії кінця XIX — початку XX століття І.Шептунова[8].

Ананда Кумарасвами (1877-1947) — видатний англо-американській мистецтвознавець, сходознавець, автор одних з перших досліджень з порівняльного релігієзнавства, міфології. Його роботи справили визначальний вплив на таких вчених, як М.Еліаде, Дж. Кемпбел та Г.Циммер.

За висловом американського дослідника Р. Ліпсі, А. Кумарасвами створив те, що без перебільшення можна було б назвати новим світом ідей щодо мистецтва[4]. Хоча сам А. Кумарасвами стверджував, що не вигадав нічого нового, і що всі його ідеї є лише повторенням та синтезом ідей, висловлених в традиційних індійських текстах, творах Платона та філософів-схоластиків, не можна також заперечувати його власний оригінальний внесок, а це, за висловом Р.Ліпсі, багато таких ідей, що є незамінними в сучасних критичних есеях про мистецтво.

А. Кумарасвами, поряд із Р.Геноном вважається засновником специфічної інтелектуальної течії, відомої як традиціоналізм, або ж інтегральний традиціоналізм[5]. Роль А.Кумарасвами в становленні ідей традиціоналізму була надзвичайно значущою, адже саме він наводив фактичний матеріал та забезпечував доказову базу для тих тез, які аксіоматично висловував Р.Генон.

Так, А. Кумарасвами сформував досить специфічну концепцію розуміння мистецтва та його ролі в житті людини, яку можна було б назвати дещо екстравагантною, але тим не менш вона виявилася досить популярною і впливовою. Важливу роль в цій концепції відіграє поняття традиції і традиційного мистецтва. Традиційне мистецтво, на думку А. Кумарасвами, це європейське мистецтво до епохи Нового часу, а також східне (і зокрема індійське) мистецтво, яке протиставляється сучасному, модерному мистецтву Західної Європи. Як східне, так і західне традиційне мистецтво побудовано на одних і тих же світоглядних принципах, стверджує А.Кумарасвами, та має на меті висловлення певних думок, а не просто «збудження почуттів» і «отримання насолоди», на відміну від модерного мистецтва. Однією з особливостей традиційного мистецтва, на думку А. Кумарасвами, є відсутність розділення між образотворчим (або ж «піднесеним», «справжнім») мистецтвом, та декоративно-ужитковим, або ж ремісництвом, як це склалося в модерну епоху [1]. У кожному витворі мистецтва – у релігійній іконі чи то в предметі побуту, - мають бути нерозривно поєднані і краса, і утилітарність, і високий духовний зміст. Поява витворів образотворчого мистецтва, які створені лише для того, щоб давати насолоду від споглядання, з одного боку, та позбавлених краси, неякісних предметів побуту, зроблених лише з утилітарною метою, з іншого, є, за А. Кумарасвами, ознакою занепаду мистецтва[3, 316].

Естетичним ідеалом для А. Кумарасвами є епоха європейського середньовіччя. Саме в цю епоху, на його думку, існували ідеальні умови для розвитку мистецтв та ремесел, що включають зокрема наявність художньо-ремісницьких цехів, гільдій митців, які забезпечували якість та високі стандарти виробництва, відповідність традиційним канонам, навчання та соціальний захист нових майстрів. Такі ж гільдії майстрів, за твердженням А. Кумарасвами, ще донедавна існували в Індії та на Цейлоні, але під колонізаційним натиском Заходу вони почали щезати, що призвело до загального занепаду традиційного східного мистецтва[4, 35].

Об'єктом критики А. Кумарасвами стає не тільки сучасне мистецтво, але й загальна індустріалізація та механізація праці, результатом якої є зникнення традиційних мистецтв, зубожіння майстрів, поява великої кількості дешевих та неякісних побутових товарів та музеїв образотворчого мистецтва, де експонуються «лише красиві», але позбавлені духовного змісту витвори.

На наш погляд, А.Кумарасвами найбільш виразно виклав свою концепцію традиційного мистецтва у великій статті «Філософія середньовічного та східного мистецтва». Сама назва статті досить красномовна, адже, за визнанням автора, для нього не існує сутнісної різниці між мистецтвом Сходу (в усьому його різноманітті) та мистецтвом Західної Європи епохи Середньовіччя, адже на його думку, і те, і інше побудовано на одних і тих самих світоглядних принципах. Так, він пише, що замість «філософія середньовічного та східного мистецтва» можна було б використати термін «традиційна концепція мистецтва», адже всі наведені нижче ідеї стосуються усієї сукупності виробничих практик людства, усіх видів людської діяльності, так чи інакше пов'язаної із мистецтвом, за винятком двох епох, а саме: «пізньюкласичної доби, а також тієї, що ми в неї живемо» [2, 43].

Далі А. Кумарасвами попереджує читача, що хоча він буде наводити цитати із середньовічних джерел, треба пам'ятати, що на кожному кроці основні принципи того, що він називає традиційною доктриною, або ж «Вічною Філософією» мистецтва, є ідентичними і на Сході, і на Заході. І якщо сучасне західне мистецтво неможливо пояснити цими принципами, мабуть причина в тому, що «воно не має цілей за межами себе самого», як це можна зрозуміти наприклад із висловлювань професора Ротшильда, автора книжки «Значення незрозумілості в сучасному мистецтві» (1934). Якщо витвір сучасного мистецтва сам є своїм власним змістом, то, за твердженням А. Кумарасвами, середньовічні та східні теоретики мистецтва були згодні у тому, що «краса пов'язана із пізнанням», а також що «здатність до праці є інтелектуальною чеснотою» (останні два вислови належать Фомі Аквінському), і що чим більше невизначеності у витворі мистецтва, тим менше він є витвором мистецтва. [2,44]

Найперший принцип середньовічного мистецтва, згадуваний А. Кумарасвами, це загальновідоме твердження про те, що мистецтво має бути наслідуванням природі. На підкріплення цього твердження дослідник наводить багато цитат із різних джерел. Він пише, що якщо християнський митець молиться «нехай буде воля твоя як на небі, так і на землі», то у своїй роботі він намагається наслідувати небесним взірцям і втілювати у своїй творчості певний небесний порядок. Індійські традиційні тексти часто повторюють, що «людські витвори мистецтва є повторенням ангельських витворів», а про художника часто говорять як про людину, здатну засобами споглядання регулярно «навідуватися на небо», щоб, повернувшись, відтворити у своїй роботі побачені там взірці.

Однак, не слід думати, що наслідування природі передбачає тільки просте копіювання. Аж ніяк, пише А. Кумарасвами, адже «істина» традиційного мистецтва – це формальна істина, або ж, іншими словами, істина значення, а не істина, яку можна було б випробувати шляхом порівняння мистецького витвору із природнім об'єктом. Мистецький артефакт не мусить бути схожий на щось так само, як математичне рівняння не має бути схоже на траєкторію, яку воно описує. Апокаліптичний Агнець має сім очей, і зображення його із тільки двома очима буде «неправдою» по відношенню до першої мети для будь-якої мистецької творчості, що полягає у репрезентації певного аспекту «природи» Бога. Багато індійських зображень божеств мають багато рук, або ж, як Св. Христофор, наділені головою тварини, і якщо такої форми вимагає зміст, який має бути

виражений, то зображення відповідно біологічним формам було б гріхом і проти мистецтва, і проти природи» [2,47].

Традиційне мистецтво, на думку А. Кумарасвами, є «ідеальним», але не «ідеалістичним». Воно ставить собі на меті втілення певної ідеї, але аж ніяк не намагається слугувати певним ідеалам, або ж «бажанням серця», за якими можливо ми захочемо змінити світ. В очах середньовічного філософа світ не може бути кращий чи прекрасніший ніж він вже є, адже «побачив Господь все, що він створив, і ось, все дуже добре» (Буття, 1:31). І певною мірою так само діє митець, коли він, закінчивши свій твір, розуміє, що все зроблено добре, тобто так, як мало бути (а не так, як він хотів би, щоб було).

Слід зазначити, далі пише А. Кумарасвами, що в розглядуваній концепції мистецтва «Бог сприймається як належне, і не може бути відсторонений від теорії мистецтва» [2, 48]. Наш автор згадує тут цитату із Блаженного Августина, де він називає Бога «істиною, що керує митцем, для того щоб він робив свою справу належним чином». (Блаженний Августин, Сповідь, XI, 5). Цю таємну божественну силу, яка керує людиною у процесі творчості, А. Кумарасвами називає «Синтерезіс», або ж «Універсальний Інтелект, яким були зроблені усі натуральні об'єкти» [2, 48].

Саме латинське слово «ingenium», що його перекладають як «внутрішня навичка», зазначає А. Кумарасвами, є вихідним для слова «інженерія», що приводить нас до усвідомлення того факту, що в середньовічній свідомості мистецька діяльність розумілась передусім як певна інженерна справа, що дещо відрізняється від більш сучасного розуміння поняття «мистецтво». Завдання митця, наголошує дослідник – передусім зробити речі, які будуть працювати, а не тішити тіло чи розум. Середньовічний художник будує міст між двома берегами: між красивим і корисним. І тут краса витвору мистецтва залежить від майстерності, із якою він зроблений, а не навпаки [2, 49].

У зв'язку з цим мистецтво, продовжує далі Кумарасвами, є радше знання, ніж дар. На прикладі Альбрехта Дюрера ми бачимо цілком традиційний спосіб мислення, коли читаємо таке: «Так заповідано, що не може жодна людина бути спроможна, із своїх думок лише зробити красиву річ, але тільки шляхом навчання, яке впорядкує її розум. Тоді вже воно не може називатися його власним; це мистецтво надбане та вивчене, яке сіє, пожинає і приносить по роду своєму плід. Так зібраний таємний скарб серця проявляє себе у праці, і нове створіння, що його творить людина у серці своєму, з'являється у вигляді речі» [2, 49].

Ця фраза «ніколи із своїх власних думок» приводить А. Кумарасвами до наступного твердження про анонімність художника як одну з особливостей середньовічного та східного, тобто традиційного мистецтва. У середньовічному та східному мистецтві «радше винятком, ніж правилом було, щоб митець підписував власний витвір своїм ім'ям» - твердження безумовно дискусійне, проте при бажанні знайти докази на його користь, це легко можна було б зробити. Як би там не було, А. Кумарасвами намагається переконати нас, що «особистість художника ніколи не цікавила замовника; все чого він вимагав, це людина, що “володіє своїм мистецтвом”» [2, 50]. Традиційний митець не претендував на авторство у власному творі через те, що образ,

який виникає в його уяві на початку творчого процесу, розумівся у традиційній свідомості не як щось, що художник «вигадав», а як щось, що художник «відкрив». «Інтенція, або інтуїція – це відкриття або ж розкриття відповідного застосування первинних принципів, які тільки чекали нагоди для своєї експлікації. Іншими словами, Синтерезіс, а не індивід як такий є основою творчої сили». В зв'язку з цією ідеєю А. Кумарасвами переповідає стародавню індійську легенду про виконавця гімнів, що ведуть на небо. Коли друзі спитали його, звідки він взяв ті співи, той нескромно відповів, що саме він і є автор. В результаті його друзі знайшли свій шлях на небо, а бідолаха не зміг туди потрапити, «адже він збрехав» [2, 49].

Звертаючись до творів Фоми Аквінського, А. Кумарасвами нагадує нам, що в середньовічній свідомості мистецтво визначалося як «правильна причина речей, що можуть бути зроблені». «Робота митця – це передусім раціональна процедура, що керується радше знанням, ніж почуттям» [2, 51]. Це, до речі, досить сильно розширює поняття мистецтво, пише А. Кумарасвами, і ми можемо говорити, вслід за древніми, не тільки про мистецтво архітектури, але й про мистецтво ковальства, мистецтво землеробства, мистецтво педагогіки та риторики. І тут не може бути розділення на «прекрасне» чи «образотворче» мистецтво та «ужиткове» чи «декоративно-прикладне». Так само тут не може бути «недоцільного, «даремного» мистецтва, а лише тільки «свобода художника працювати за допомогою «слова задуманого в інтелекті» та за допомогою знарядь, керованих його руками» [2, 51]. До того ж, в традиційній свідомості завжди панувало уявлення, що все що може бути зроблено, родиться лише «шляхом мистецтва». Тільки в нашу епоху з'явилося «виробництво без мистецтва»: «В наш час ми думаємо про те, що називаємо «мистецтво», як про даремну річ, тільки тому, що ми не маємо користі від мистецтва; ми навчилися жити хлібом єдиним» [2, 52].

Окрему увагу А. Кумарасвами приділяє поняттю «форма» в середньовічному мистецтві, і привертає нашу увагу до того, що тоді значення цього слова сильно відрізнялося від сучасного. Коли Фома Аквінський твердить «Простота разом із повагою до форми» (Sum. Theol. 1.117.1), він аж ніяк не має на увазі зовнішній вигляд якоїсь речі. «У цій філософії, наприклад, ми можемо говорити про «душу, як форму тіла». Форма за логікою первинна щодо речі. Митець задумує форму ще до того, як він робить мистецький витвір» [2, 52]. На думку А. Кумарасвами, форма не є результатом спостережень природних речей, як наприклад, форма лука не є похідною від гнучких гілок дерев, вигин патериці не є похідним від листя папороті, а орнамент акант не походить від однойменної рослини. Спорідненим із поняттям «форми» є поняття «правди природи», щодо якого, нагадує нам дослідник, ми теж мусимо не залишатися в омані. Коли ми намагаємося скопіювати природні об'єкти, ми залишаємося далекими від «правди природи». Тут А. Кумарасвами наводить цікавий приклад із дитячими малюнками. Він твердить, що коли дитина починає малювати, вона малює цілком в душі Блаженного Августина, тобто зображує те, що має на увазі, а не те, що бачить, і робить це спонтанно керуючись людською природою, а не міркуваннями користі чи соціального визнання. Але ми дуже швидко починаємо виправляти дитину і вчити її малювати так, щоб малюнок був схожим на природні об'єкти, тобто на те, що ми бачимо, за висловом Вільяма Блейка, «вегетативним оком». На думку А. Кумарасвами, це велика омана, в

полоні якої перебуває сучасний світ, ніби ступінь схожості малюнку на природній об'єкт прямо відповідає ступеню майстерності мистецтва. Цей натуралізм змушує нас поблажливо ставитися до так званого примітивного мистецтва і вважати його менш цінним, ніж мистецтво, яке досягло високої майстерності копіювання, тобто європейське мистецтво починаючи з епохи Ренесансу. Проте варто пам'ятати, що «ідеї та мистецтво Середньовіччя та Сходу, навіть у своїх найдовершеніших зразках, набагато ближчі за своїм ідейним змістом до передісторичного мистецтва, ніж до нашого прогресивного декадансу. Як казав був мені куратор одного з найбільших американських музеїв, “Від кам'яного віку до сьогодення: який занепад!”» [2, 53].

Повертаючись до ідеї про те, що «мистецтво наслідує Природі в її способі дії» (слова Фоми Аквінського), А. Кумарасвами пише: «Іншими словами, як постійно стверджує кожен традиційний трактат про метафізику або теологію, людина-художник працює подібно до Божественного Художника, лише із однією важливою відмінністю, що людина митець має використовувати той матеріал, який вже існує, і надавати нові форми цьому матеріалові, в той час як Божественний Митець сам творить свій матеріал із безкінечно «можливого», яке ще не є наявним, і тому називається «ніщо», звідки й походить *ex nihilo fit*. Подібно до традиційного художника, ми приймаємо як належне те, що усі ідеї усіх речей вже присутні у Божественному Універсальному інтелекті, від якого наші інтелекти є, так би мовити, відображення чи грані. Ці «Вічні Причини» або «форми» представляють метафізичні першопричини проявлення у бутті усіх речей, природній чи штучних. Бог, або Абсолютна істота, припускається дефініцією «мистецтво має справу із творенням речей, які можуть бути створені. Ідея бога – це «пояснення» існування усіх речей. У цій філософії, однак, “Бог не діє безпосередньо, але за допомогою посередників-причин, без яких світ був би позбавлений від довершеності причинності” (Аквінат, Бл. Августин)» [2, 53].

Далі А. Кумарасвами переходить до викладення чотирьох першопричин мистецтва, вчення про які, очевидно сходять до Фоми Аквінського, і є певним переосмисленням Аристотелівського вчення про чотири першопричини.

Перша «причина» мистецтва – це та сама «форма», тобто творчий задум, образ, який виникає в свідомості художника ще до того, як почався саме процес його втілення у матеріалі. Як пише А. Кумарасвами, «Цей ментальний образ або форма, згідно з яким творяться речі називається «мистецтво у митці»», і, як і у випадку із Божественним Мистецтвом, становить «формальну причину» появи речей» [2, 53].

Друга першопричина – це сам матеріал, на який накладається форма. Вибір матеріалу дуже важливий, зазначає дослідник, адже втілити творчий задум художника можливо тільки у придатному матеріалі. Якщо задум вимагає каменю, а в належності є тільки глина, доводиться змінювати задум. Третю першопричину формують усі застосовані в процесі творчості інструменти, а також сама майстерність художника [2, 53].

Четверта першопричина – це потреба замовника у тому чи іншому витворі мистецтва. А. Кумарасвами пояснює, що замовником інколи може виступати й сам художник, і взагалі між замовником і художником немає великої різниці: «... художник та замовник – це кожна людина». Кожна людина може виступати замовником, і кожна

людина, до речі, може бути художником, зазначає наш автор: «у [традиційних] суспільствах... сприймається як належне, що художник – це не особливий тип людини, але кожна людина – це особливий тип художника» [2, 58].

Слід зазначити, що в концепції, викладеній А. Кумарасвами, етичний вимір категорично відділений від естетичного. Художник ставить собі на меті зробити добре свою справу. Це означає виконати свою роботу якомога майстерніше, і не його клопіт, чи буде «зроблений ним ніж використаний для лікування чи для вбивства; його завдання зробити ніж якомога гострішим», тобто досягти довершеності у своїй роботі

Ця «довершеність» витвору мистецтва і є сутність його краси, яка дає насолоду. Художник в процесі творчості насолоджується своєю роботою, і ця насолода має два виміри: один інтелектуальний, що походить від усвідомлення відповідності витвору творчому задуму, а другий – естетичний ( в античному та середньовічному значенні цього слова), тобто пов'язаний із почуттями [2, 60].

Звідси А. Кумарасвами переходить до розгляду поняття «краси» і починає з зауваження, що «краса – це не тільки те, що нам подобається, адже, як каже Августин, “деяким людям подобається потворність”». «Краса – це те, що втішає, коли її бачить той, хто подібно художнику, може як розуміти, так і відчувати» [2, 61]. Таким чином, ступінь насолоди від мистецтва, який глядач може отримати, прямо пропорційно залежить від того, наскільки він здатний як розуміти, так і відчувати.

Підсумовуючи, можна сказати, що термін “традиційне” – це ключ до розуміння, чому саме індійське чи цейлонське, та й взагалі усе східне мистецтво, виявляються А. Кумарасвами близькими й спорідненими із середньовічним Західним мистецтвом. І східне мистецтво, і середньовічне західне мистецтво було мистецтвом традиційним, і базувалося на одних і тих самих, традиційних, принципах.

### ***Література:***

1. *Coomaraswamy A. Symptom, Diagnosis, and Regimen // Coomaraswamy. Traditional Art and Symbolism. - Princeton University Press, 1977.-P. 316.*
2. *Coomaraswamy A. The Philosophy of Mediaeval and Oriental Art / Ananda Coomaraswamy // Coomaraswamy. Traditional Art and Symbolism.- Princeton, 1977.*
3. *Lipsey R. Coomaraswamy. His Life And Work / Roger Lipsey. - Princeton University Press, 1977.*
4. *Lipsey R. Introduction/ Roger Lipsey. //Coomaraswamy. Traditional Art and Symbolism. - Princeton University Press, 1977.*
5. *Oldmedow K. Traditionalism. Religion in the Light of the Perennial Philosophy / Kenneth Oldmedow.- 2011.*
6. *Quinn W., Jr. The Only Tradition. - State University of New York Press.-1997.*
7. *Sedgwick M. Against the Modern World. Traditionalism and the Secret Intellectual History of the Twentieth Century/ Mark Sedgwick. - Oxford University Press.- 2004.*
8. *Шептунова И.И. Очерки истории эстетической мысли Индии в новое и новейшее время / Ирина Шептунова. - М.: Наука, 1984.- 190 с.*

### ***A n n o t a t i o n***

***Nekrasova G. O. Traditionalism and traditional art are in works of A.Coomaraswamy.***  
*In this article the conception of traditional art of A.Coomaraswamy is discussed, and some their main ideas are expounded, especially in the light of their connections with the ideas of*

*traditionalism of R.Guenon. Accordingly to A.Coomaraswamy, the Mediaval European art is deeply connected with the art of the Orient, since both of them based on the same principles which A.Coomaraswamy calls traditional ones.*

**Keywords:** *A.Coomaraswamy, R.Guenon, St. Thomas Aquinas, traditionalism, tradition, traditional art, modern art, Middle Ages, repetition, beauty, utility.*

**Волинець О.О.**  
**Університет «Україна»**

## **РЕКЛАМА В КОНТЕКСТІ КОМУНІКАЦІЇ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ**

*В статті надається аналіз рекламної діяльності як комунікативного феномену в контексті масової культури. Визначаються висхідні комунікативні константи прагматики реклами – діалог і розсіювання.*

**Ключові слова:** *реклама, комунікація, діалог, розсіювання, прагматика.*

Актуальність теми статті пов'язана з особливістю функціонування реклами в контексті глобалізації, інтеграції комплексів мас-медіа, ескалацією споживацьких стратегій масової культури. Проблеми комунікативного простору рекламного повідомлення вивчаються в дослідженнях Х.Кафтанджієва, В.Учонової, Ж.Бодрійєра, Р. Барта та ін., адже ще мало визначена соціопрагматика реклами в просторі масової культури.

Мета статті – визначити пріоритети рекламних комунікацій в контексті масової культури.

Реклама сьогодення – це величезний світ індустрії, який оточує людину, починаючи з рекламних передач на телебаченні, радіо, а також в навколишньому середовищі, в транспорті, величезному мегапросторі рекламних щитів, а також друкованої продукції, засобів масової інформації, Інтернет. Окрім того, що реклама є легітимним світом продукування символічно визначених цінностей, які презентують ту чи іншу річ, послугу і спонукають до купівлі, величезна маса рекламної продукції є прихованою, вона теж діє і в тому ж самому просторі, але маскується під інші артефакти, маски культури. Ми живемо в світі, який орієнтований на стратегії маркетингу і засоби масової презентації інформації. Зокрема реклама слугує просуванню товарів на ринок, а також послуг, пов'язаних з туризмом, відпочинком, задоволенням рекреаційних потреб і ін.

Рекламний бізнес настільки багатовекторний і настільки багатовимірний, що стає питання визначити рекламу більш диференційовано в соціальному просторі культури, який визначається саме як рекламний, визначається як комунікативна прагматика. Простір прагматично орієнтований є образна, символічна цілісність, знаково діючий експресивний вимір, який в теорії семіотики має назву семіозу – дії знакових систем. Реклама сама не є продаж товарів, а лише спонука до цієї продажі. Товаром може