

МІНІСТЕРСТВО НАУКИ І ОСВІТИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
імені М. П. ДРАГОМАНОВА

*На правах рукопису*

БАРНА Наталія Віталіївна

УДК 008 : 312.421

**Естетична еволюція проектної діяльності  
в контексті художньої культури  
XX – XXI століть**

09. 00. 08 – естетика

Дисертація  
на здобуття наукового ступеня  
доктора філософських наук

Науковий консультант:  
доктор філософських наук, професор  
ЛЕГЕНЬКИЙ Юрій Григорович

Київ – 2016

## Зміст

<b>Вступ.....</b>	<b>4</b>
<b>Розділ 1. Теоретико-методологічні засади дослідження</b>	
1.1 Історіографія проблеми.....	17
1.2 Художня та проектна діяльності у контексті розвитку візуальних арт-практик.....	39
1.3 Формотворчий потенціал художньої діяльності як чинник розвитку візуальної культури.....	47
1.4 Аксіологічні та діалогічні концепції художньої культури.....	57
1.5 Знак і образ у контексті художньої культури ХХ – ХХІ століть.....	73
1.6 Деконструкція як методологічна настанова формування постмодерної творчості.....	82
Висновки до першого розділу.....	95
<b>Розділ 2. Антропологічні виміри дизайну в культурі ХХ – ХХІ століть</b>	
2.1 Антропо-екологічні виміри художньої діяльності.....	97
2.2 Архітектура, дизайн та мода як культурні практики .....	120
2.3 Комунікативна сфера дизайну в екологічному вимірі.....	135
2.4 Інформаційні комунікації візуальних мистецтв.....	150
2.5 Естетична специфіка рекламного повідомлення.....	161
2.6 Феноменологія та психологія сприйняття предметного середовища....	178
Висновки до другого розділу.....	193
<b>Розділ 3. Стилєтворчі настанови художньої культури ХХ – ХХІ століть</b>	
3.1 Симбіоз стильових тенденцій в культурі ХІХ – початку ХХ століть...195	
3.2 Модерні образні експлікації в дизайні, моді та архітектурі.....	205

3.3 Авангардні засади формотворення в художній культурі ХХ століття.....	235
3.4 Політичний авангард і мистецтво.....	256
3.5 Естетичні інгредієнти культури постмодернізму як синтезу мистецтв.....	266
3.6 Естетична рефлексія постмодерну як екосистема.....	280
Висновки до третього розділу.....	288

#### **Розділ 4. Дизайн ХХ – ХХІ століть у контексті новітніх проектних технологій**

4.1 Постмодерні засоби трансформації проектної діяльності.....	292
4.2 Еволюція проектного простору: від постмодерної еkleктики до нелінійної архітектури.....	305
4.3 Новітні проектні технології дизайну.....	316
4.4 Синтез мистецтв у дизайні.....	328
4.5 Віртуальна реальність як складова дизайн-технологій.....	344
4.6 Генеративні тенденції дизайну в контексті техно-інновацій постмодерну.....	358
Висновки до четвертого розділу.....	370
<b>Висновки.....</b>	<b>373</b>

<b>Список використаних джерел.....</b>	<b>380</b>
--	------------

## ВСТУП

**Актуальність проблеми.** Кінець XX – початок XXI століть позначився складними трансформаціями культури в цілому, що визначається як глобалізаційними процесами, так і гострою трансформацією рефлексивного поля осмислення культурних практик у контексті так званого «візуалізаційного повороту». Змінюються парадигми, типи інтерпретації, бачення, а також прогнозів розвитку культури. Від радикальних заперечень культури, що походять від таких дослідників, як В.Бичков, який визначає феномен «пост-культури», до більш толерантних інтерпретацій культури в плані глобалізаційного простору культуротворчості.

Художня культура трансформується в контексті тих процесів, які вже не можна окреслити межами постмодернізму в цілому. Відбувається входження культури в контекст повсякдення. Це широке поле, пов'язане з інтерпретативним простором культури, що визначається більшою мірою як гештальт, візуальний образ. Отже, увесь контекст культуротворчості свідчить про те, що відбулась так звана криза традиційного мистецтвознавства, на зміну якій прийшла строката еkleктична хвиля, орієнтована на соціологічні типи рефлексії. Усіх цікавлять межі інтерпретації мистецтва, межі його функціонування, його соціопрагматика, його самореалізація у просторі культури як такої.

Відбувається складна трансформація теоретичного дискурсу. Так званий «лінгвістичний поворот» усувається «візуальним поворотом». Візуальна культура, візуальні мистецтва, візуальні практики – це широка сфера інтерпретативного простору, який актуалізує проблему сьогоденних дигітальних трансформацій культури, входження цифрових технологій у простір повсякдення і водночас знаходження адекватних теоретичних констант на позначення домінанти теоретичного дискурсу у візуальній культурі як «окуляцентризм» – довіру до образної реальності. Поле рефлексії, пов'язане з інтерпретацією художньої культури, є надзвичайно

строкатим. Це переважно психоаналітичні дослідження, неомарксистські інтерпретації культури, а також семіологічний, феміністичний дискурс.

Модус визначення мистецтва і художньої культури як завершеного цілого змінюється, мистецтво трансформується в рамках гострої взаємодії з не-мистецтвом, культурою повсякдення, масовою культурою. Виникають проміжні жанри, які пов'язують з поп-культурою, нон-дизайном, дизайном у цілому, рекламою, естрадою тощо. Отже, увесь комплекс трансформації культурних практик визначають як «візуальний простір», що має великий контекст віртуалізації та орієнтації на сучасні форми екранної презентації мистецтва. Це відео-арт, нет-арт, медіа-арт, інсталяція, хепенінг, перформанс тощо.

Відбулося гостре позиціонування концепцій теоретиків, які визначають феномен художньої культури в просторі візуальних інтерпретацій і візуальних презентацій. На Заході – це такі теоретики, як Р. Барт, Ж.Дерріда, Ж. Лакан, Гі Дебор, М. Шепіро, Т. Дж. Мітчел, Ж. Бодріяр, Г. Поллок. Проблему серійності у візуальній культурі описали В.Беньямін, А.Базен.

Проте можна стверджувати, що період доміанти кінематографа, а потім уже відео, закінчується. Простір екранного світу заміщується домінантою середовища, яку можна визначити як візуальний простір середовища в цілому. Це архітектурне середовище, середовище аудіальне, візуальне. Однак ця сфера дисфункції орієнтації у просторі позначена тим, що в ньому спрацьовують імплікації, похідні від категорії «середовище». А це пов'язано з дизайном, з глибокими фундаментальними парадигмами досвіду проектування середовища, які дизайн накопичив протягом століть. Отже, візуальність уже не сприймається як доповнювальний механізм до вербального дискурсу і, певною мірою, стає домінантним типом презентації інформації, орієнтованої на комплекс сучасних арт-практик, найсучасніших мистецтв новітньої генерації таких, як перформанс, хепенінг, ленд-арт тощо. Про це свідчить увесь комплекс мультимедіа та дизайнерський досвід

проектування, позначений середовищними презентаціями реклами, що існують у сценічному, архітектурному, ландшафтному та іншому просторі візуалізації інформації.

Стало очевидним, що візуальне мистецтво в широкому контексті – це весь комплекс засобів комунікації сучасних мас-медіа, а також образних реалій культури, пов'язаних з поп-культурою, дизайном, рекламою, модою, архітектурою та іншими формами презентації образності як засобів комунікації. Виникає відповідний напрям соціології візуальної культури. Прихильниками цього типу досліджень є К. Дженкс, Г. Поллак, Ф. Джеймісон, Дж. Вульф та ін. Постає проблема поліфункціональності, поліструктурності презентації інформації, орієнтована на поліваріантність інтерпретації художньої культури, яка певною мірою вже втрачає свою автономність і самодостатність, що завжди пов'язувалися з художнім твором мистецтва.

Входження мистецтва в простір повсякдення зумовлює виникнення нової дисциплінарної матриці, яка презентує теоретичні реалії досить порізного і орієнтована на прагматику, епістеміологію, семіотику соціального функціонування мистецтва. Соціопрагматика стає сучасним виміром бачення інтерпретації культури, зокрема художньої культури. Тому актуальною є проблема розвитку візуальних видів мистецтв, зокрема, просторових видів мистецтв (архітектури, дизайну, реклами, моди), які як найбільш усталені та орієнтовані на відповідний комплекс сприйняття уможливають визначення простору культуротворення як сучасний транснаціональний художній досвід.

Проте своєрідна соціологізація історії мистецтва постсучасності є вторинним явищем, передумовою якої є досвід вульгарної соціології 20-х 30-х років ХХ століття. Але сьогоднішній вимір соціології мистецтва зовсім інший, позбавлений ідеологізму та орієнтований на прагматику, «теорію споживання» естетичних та культурних цінностей. Це проблема ідентифікації нон-культури, поп-культури, дизайну, нон-дизайну тощо.

Інакше кажучи, це диспозиція культурних і позакультурних, або субкультурних реалій, що формуються в рамках сучасних новітніх технологій трансформації образного потенціалу мистецтва.

Так, у рамках неомарксизму Джеймісона, а також у контексті досліджень Гі Дебора висловлюється думка, що виникає певне суспільство вистави. Виникає своєрідна візуальна культура, що стає об'єктом глобалізаційних амбіцій пізнього суспільства, орієнтованого на транснаціонального і транскультурного суб'єкта. Звичайно, масова культура, поп-культура, дизайн, реклама та інші засоби комунікації, які в художній культурі більшою мірою відповідають глобалізаційним тенденціям, стають найбільш гострим і актуальним полем презентацій сучасних тенденцій глобалізації.

Важливою стає категорія «окуляцентризм», довіра до візуальної інформації. Візуальність як така в контексті масових комунікацій, зокрема мас-медіа, набуває гіперактуальних реалій і сприяє формуванню кліпової свідомості. Ця свідомість орієнтована на певну клішованість, механізми орієнтації і утворення візуальних патернів картини світу, поліваріантний візуальний простір, «плинну форму» тощо.

Важливо, що дизайн як напрям проектної діяльності, пов'язаний з предметним та візуальним світом, рекламою, графічним простором презентації інформації, модою, стає не тільки типом відображення реальності, але й типом її формування. Дизайн створює певний стиль життя, що стимулює зміни і утворює той простір комунікацій, який тією чи іншою мірою стає домінантним.

Дизайн, маючи у своєму арсеналі весь простір сучасних проектних, технічних та інших засобів, стає своєрідним засобом конкретизації проектної діяльності, а також конкретизації моделей споживання, де комп'ютеризація, інформаційні технології уможливають не лише раціоналізацію і збільшення потоку комунікативних інтеракцій, але й презентацію інформації. Дизайн

допомагає відчутти наповненість і самодостатність того візуального середовища, яке пов'язане із синтезом мистецтва, передусім, з архітектурою, модою, рекламою тощо.

Однією з найважливіших рис дизайну кінця XX – початку XXI століть є проблема саморефлексії, монтажної проектності атракторного типу, а також конструктивно-будівної діяльності, орієнтованої на комунікацію, прагматику, на створення іміджів і своєрідних рекламних просторових зон, які можна окреслити як бренди.

Отже, із західних дослідників, які визначають антропний і філософсько-антропологічний контекст досліджень у контексті візуальних мистецтв, варто назвати Г. Маркузе, Г. Ріда, П. Верільо, Ф. Раппе, М. Маклюєна, Ю. Габермаса, Д. Белла, А. Тоффлера, Г. Парсона, К. Мітчела, І. Лакотеса, Т. Куна, Г. Поппера та ін. Із російських дослідників можна назвати вчених, які вивчають соціокультурний і естетичний аспект візуальної комунікації. Це, передусім, О. Генісаретський, Л. Коган, Є. Мамчур, Ф. Мартинов, С. Неретіна, О. Огурцов, А. Уйомов, В. Швирьов, Г. Щедровицький та ін.

Варто також зазначити імена дослідників, які стали родоначальниками теорії дизайну і візуальних мистецтв початку XX століття. Це А. Гільдебрандт, В. Фаворський, П. Флоренський, М. Бердяєв, Л. Шестов та ін. Із сучасних праць, присвячених рекламі, дизайну, моді варто назвати дослідження В. Ученової, М. Старих, Є. Сальникової, М. Музиканта, Ю. Легенького, В. Даниленка, О. Шандренко та ін.

### **Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Дисертаційну роботу виконано в межах комплексної програми Відкритого міжнародного університету розвитку людини «Україна» та науково-дослідної теми Інституту філології та масових комунікацій Відкритого міжнародного університету розвитку людини «Україна» «Соціально-політичні та інформаційно-комунікаційні проблеми становлення



глобального суспільства» (№ 0/10U006273), а також відповідно до планів наукової роботи кафедри менеджменту туризму Відкритого міжнародного університету розвитку людини «Україна», відповідно до наукової теми кафедри «Масово-комунікаційні процеси в сучасному світі». Тему дисертаційної роботи затверджено Вченою радою Відкритого міжнародного університету розвитку людини «Україна» (протокол № 3 від 21.01.2014 року)

**Мета дослідження** – визначити естетичні детермінанти художньої діяльності в контексті формування сучасних арт-практик та розвитку візуальної культури ХХ – початку ХХІ століть.

Для реалізації мети дослідження поставлено такі **завдання**:

- визначити образні характеристики художньої діяльності в контексті утворення візуальної культури як цілісності кінця ХХ – початку ХХІ століть;
- охарактеризувати історіографію проблеми, здійснити презентацію віртуальних, візуальних та ін. інновацій у межах просторових мистецтв, зокрема архітектури, дизайну, реклами, моди як своєрідного простору формування сучасних арт-практик культури;
- дослідити пріоритети сучасного візуального повороту як аксіологічні, діалогічні, семіотичні, а також соціологічні концепти інтерпретації художньої культури;
- зробити аналіз категорії «деконструкція» як методологічної настанови формування постмодерної творчості в цілому;
- розкрити візуальні мистецтва як чинник розвитку художньої культури ХХ століття в контексті антропо-екологічних вимірів культури сфери дизайну кінця ХХ – початку ХХІ століть;
- висвітлити новітні технології дизайну в контексті візуального повороту як своєрідний синтез мистецтв. Визначити роль віртуальної реальності та дигітальних технологій як своєрідний проектний синтез.

**Об'єкт дослідження** – художня культура кінця ХХ – початку ХХІ століть.

**Предметом дослідження** є трансформативні процеси, які відбулися в дизайні, моді, рекламі в контексті взаємодії та диференціації сучасних мистецтв й арт-практик.

**Методи дослідження.** У процесі роботи над темою було застосовано компаративістський та системний підходи, культурно-генетичний, реконструктивно-інтерпретативний методи презентації художньої культури.

Відповідно до поставлених завдань, було використано такі філософсько-аналітичні методи, як трансцендентальний, що уможливорює відповідь на питання: «Як функціонує візуальна реальність у контексті радикальних трансформацій культури?»; феноменологічний, який дає можливість відповісти на питання: «Як визначаються можливості предикації художньої культури у сучасних арт-практиках?»; діалектичний, що відповідає на питання: «Як перетворюються одні реалії культуротворення на інші – вербальні на текстуальні тощо?».

Використано також аналітичний метод у вивченні художніх особливостей розвитку візуальної культури; історичний – у реконструкції та відбудові соціокультурного поля реальностей та функцій мистецтва; культурологічний – для комплексного визначення світоглядних і стильових парадигм трансформацій образних артефактів культури.

**Наукова новизна результатів дисертаційної роботи** полягає в здійсненні системного аналізу художньої діяльності в контексті розвитку таких провідних арт-практик, як дизайн, мода, реклама та ін., що конкретизується у таких положеннях:

*Уперше:*

- визначені культурні реалії з проблем формотворення та створення гармонійного естетичного середовища як гетерохронії (багаточасової цілісності) засобами художньої діяльності візуальних і просторових мистецтв у контексті проектної цілісності авторської естетичної моделі об'єкта проектування. Доведено, що дизайн у художній культурі ХХ ст. стрімко

трансформує засоби проектної діяльності за формотворчим потенціалом просторових видів мистецтв, орієнтованих на рекламний синтез, моду й архітектуру. Надається характеристика таких провідних методів функціонування практик художньої культури кінця ХХ – початку ХХІ ст., як аксіологічний та феноменологічний, що ґрунтуються на знаково-образних конотаціях. Доведено, що посткантіанська модель аксіології культури в теорії дизайну була скорегована в плані феноменологічних експлікацій патернів (зображувальних конструкцій) та гештальтів (образних феноменів сприйняття естетичного середовища), що визначалися як естетично самодостатні образні феномени художньої творчості – «дальній» образ, «дотичний» образ, «рушійний» образ у А. Гільдебрандта, В. Фаворського;

- запропоновано розуміння деконструкції як методологічної настанови формування постмодерної творчості, що визначається в межах еkleктики – першого етапу формування просторових мистецтв, розгорнутого за полісемантичним наповненням символічного простору проектної реальності в архітектурі, дизайні, рекламі кінця ХІХ – початку ХХ ст. Еkleктика характеризує цю стадію «квітучою складністю» і надлишковістю образних інсталяцій. Нелінійна методика проектування у 80–90-ті рр. ХХ ст. висвітлена в межах генетичного алгоритму як система аналогових моделей, що формуються в дигітальному просторі із застосуванням спеціальних комп'ютерних програм;

- визначено специфіку застосування образних конструкцій у стильових реаліях еkleктики, що існувала як наскрізна реальність формотворення ХІХ – ХХ ст. Також розкриті модерні презентації дизайну, моди, архітектури як світоглядна цілісність, основними характеристиками яких є теургізм, віталізм, орнаментальність, що виступають у ролі принципів формування синтезу просторових і часових мистецтв в архітектурі;

- подано авторське визначення авангарду як вербального, текстуального, візуального феномена культури ХХ ст., що позначився своїми образними імплікаціями в образотворчому мистецтві, дизайні, моді й архітектурі. Авангард презентував одночасно феномен деструкції та утворення креативної цілісності новітнього світу як арт-проекту. Світоглядні імплікації авангарду проаналізовано в працях К.Малевича, В.Кандинського, П.Філонова та ін. Визначено постмодерністські образи дизайну і моди в контексті таких провідних практик, як перформанс, хепенінг, ленд-арт, боді-арт тощо. Доведено, що візуальні мистецтва в художній культурі ХХ ст. розвиваються як синтетична цілісність. Еволюція оптичної реальності проектного процесу була спровокована розвитком фотографії, кінематографу, відеокультури, оскільки проектний простір надзвичайно радикалізується в сучасних дигітальних технологіях, що стає засадою для стрімкого розвитку віртуального проектування в архітектурі, дизайні, оптичної радикалізації реклами, моди, шоу-бізнесу;

- доведено, що антропо-екологічні виміри культури і дизайну ХХ ст. пов'язані з тим, що формується новий тип комуніканта, синкретичний образ споживача масової культури, який поєднує в собі продуцента й реципієнта інформації. Архітектура, дизайн і мода ХХ ст. знайшли свої комунікативні виміри в межах певної екологічної ніші візуальності проектної культури. Так, змінюється субстрат проектної діяльності (паперові реалії замінюються оптичними, екранними), а художній образ тяжіє до паннатуралізму дигітальних експлікацій або до гротескно-кітчевих презентацій у лінійно-графічному просторі. Дигітальна революція в проектному процесі надала можливість просторовим видам мистецтва стати певним епіцентром візуального повороту.

*Уточнено:*

- розуміння еволюції дизайну як синтетичного проектного простору, що поєднує в собі інші візуальні види мистецтв (фотографію, відеографію,

екранні технології дигітального симбіозу, проектну театрологію як модельно-програмний синтез тощо), піддається трансформації в постмодерний період його розвитку. Саме в цей час відбувається складний перехід від модерної еkleктики до нелінійних технологій проектування. А всі новітні технології в контексті візуального повороту орієнтуються на синтез мистецтв, зокрема синтез дизайну, реклами, моди;

- переконання, що трансформація проектної реальності дизайну відбулася за рахунок радикальної віртуалізації та єднання з медіа-комплексом і простором віртуальних проектних технологій, які в дизайні здійснили художньо-естетичну революцію. Саме цей аспект стає теоретично-практичним виміром розвитку дизайну в контексті інновацій художньої культури кінця ХХ – початку ХХІ ст.

*Дістали подальшого розвитку:*

- положення про те, що трансформація художньої культури кінця ХХ – початку ХХІ століть більшою мірою залежить від візуальних мистецтв, оскільки домінантними в просторі візуальних мистецтв стають просторові види мистецтва. За всієї актуальності мас-медіа і динамічних видів мистецтв таких, як кінематограф, телебачення, естрада тощо, конкретно просторові види мистецтва наділені культуротворчими засадами і формотворчим імпульсом, що виражає традиції створення нових форм у ХХ ст.;

- докази, що провідними напрямками проектування стають проекти, орієнтовані на універсум антроповимірних реалій культуротворчості, оскільки головним чинником формотворення виступає дизайн як генеративний напрям, орієнтований на формування естетичного середовища. Дизайн виходить поза межі суто предметних речовинних артефактів, містить у собі архітектуру і весь мегакомплекс, пов'язаний із мас-медіа, візуальною сферою. Отож, виразно простежується певне розширення

дизайну як проектної реальності й охоплення дизайнерською діяльністю всіх інших артефактів культури;

- обґрунтування, що новітні технології дизайну в контексті візуального повороту орієнтовані на віртуальність, оскільки проектні реалії прогнозування та моделювання екомайбутнього пов'язані з генетичним алгоритмом, а також зондуванням лабораторії природного універсуму. Аналогове проектування трансформується у бік більшої «довіри» до системогенезу в природі, що свідчить про екологічні пріоритети проектного процесу.

**Теоретичне та практичне значення** роботи полягає в тому, що в дослідженні здійснена методологія комплексного системного аналізу візуальних видів мистецтв у контексті художньої культури, а також аналіз розвитку художньої культури, в якому домінують виступають візуальні види мистецтва, зокрема просторові види мистецтва такі, як дизайн, архітектура, реклама і мода. Моду можна також певною мірою вважати просторовим видом мистецтва, оскільки вона пов'язана з речовинністю, з одягом і презентує колекцію як певний флеш-імідж, модель, бренд.

Художня діяльність у контексті візуальних просторових мистецтв охарактеризована як проектний, конструктивно-будівний і функційний комплекс. Визначено формотворчий потенціал художньої діяльності як проектування, деконструкція і генетичний алгоритм. У культурологічному вимірі охарактеризовано стильовий симбіоз культури кінця XIX – початку XX століть як перехід від еkleктики до модерну, а також авангардні, модерністські презентації дизайну, моди, архітектури у європейському просторі культури.

Охарактеризовано антропо-екологічний вимір розвитку візуальних мистецтв у контексті сучасних арт-технологій, зокрема в інформаційно-комунікативному полі реклами як певному міфодизайні в контексті розвитку

дигітальних технологій, пов'язаних з цифровим розвитком візуалізації інформації.

Надано розгорнутий аналіз дизайну як інтерактивного чинника розвитку новітніх видів мистецтв, зокрема в контексті постмодерних образних трансформацій, технологій синтезу мистецтв, а також віртуалізації й інтегративних тенденцій дизайнерської діяльності як цілісності проектного процесу.

Матеріали дослідження можуть бути використані для читання лекцій із культурології, історії мистецтв, естетики, а також теорії та історії візуальних мистецтв. Можуть бути джерелом для трансформації сучасних курсів із проблем дизайну, візуальних мистецтв та художньої культури в цілому.

**Особистий внесок здобувача.** Дисертація є оригінальною роботою, висновки і положення наукової новизни автор одержав самостійно. Робота презентує системний підхід до визначення проектної діяльності, зокрема дизайну, моди, реклами в контексті еволюції розвитку візуальних мистецтв та художньої культури в цілому. Кандидатську дисертацію на тему «Сучасні імідж-технології у вимірах естетичного аналізу» захищено 23 жовтня 2007 р. в спеціалізованій вченій раді Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля. Матеріали кандидатської дисертації у тексті докторської дисертації не використовувалися.

**Апробація результатів дослідження.** Ключові результати дисертаційної роботи було апробовано на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях: Міжнародних симпозиумах Міжнародної академії іміджелогії (Москва, Мінськ, Берлін, Прага 2010 –2014 рр.); на Міжнародній конференції «Stan i rozwój bilateralnej współpracy gospodarczej Polski i Ukrainy – 2015» (Варшава, листопад 2015); Міжнародній конференції «Простір гуманітарної комунікації» (Львів-Краків, жовтень 2011); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Людина у просторі сучасної культури. Дизайн в контексті культурних практик сучасності (мода, реклама, шоу-

бізнес, естрада, туристична діяльність)» (Київ, листопад, 2015); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Людина. Культура. Дизайн Проблеми розвитку дизайну в сучасній українській культурі» (Київ, березень, 2014); «Культура XXI століття: стан, проблеми, перспективи» (Київ, листопад 2012); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Молодь. Освіта. Наука. Духовність» (Київ, квітень, 2011–2015pp.); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Масово-комунікаційні процеси в сучасному світі» (Київ, грудень, 2011–2015pp.).

Основні положення і результати дисертаційної роботи було обговорено на методичних семінарах і на засіданнях кафедри менеджменту туризму Відкритого міжнародного університету розвитку людини «Україна» та кафедри дизайну і реклами Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. Окремі положення та висновки знайшли своє відображення у доповідях на наукових конференціях професорсько-викладацького складу, докторантів та аспірантів Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова та Відкритого міжнародного університету розвитку людини «Україна» (Київ, 2011– 2015 pp.).

**Публікації.** Результати дослідження висвітлено у 36 наукових публікаціях, зокрема 21 стаття у фахових виданнях, 6 з яких розміщено в міжнародних фахових виданнях, а також у чотирьох монографіях.

**Структура дисертації.** Структура дисертаційної роботи обумовлена логікою роботи, що відповідає меті та відображає послідовність у розв'язанні поставлених завдань. Дисертація складається із вступу, чотирьох розділів, 24 підрозділів, висновків і списку використаних джерел. Загальний обсяг дисертації становить 408 сторінок, із них 380 сторінок основного тексту, список використаних джерел містить 336 найменувань і охоплює 28 сторінок.



## РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

### 1.1 Історіографія проблеми

Проблема мистецького праксису в цілому як певного світу художнього творіння у ХХ столітті вже була поставлена в контексті тих інновацій і тих синтетичних процесів, що відбувалися в стилі модерн. Саме модерн стає тим рефлектуючим стилем, де людина визначається як боголюдина, за Миколою Бердяєвим [42]. М. Бердяєв вважає, що мета творчості – не шедеври, не твори, а потреба створити нову землю, нове небо. Увесь цей складний перетин символічних, філософських образів так чи інакше був зосереджений у контексті художнього праксису, відбивався в образі культури модерну.

Художній праксис початку ХХ століття не можна відірвати від його інерційної фази, як сказав би Л. Гумільов, яка існувала як настанова культуротворення ХІХ століття. Інколи вважають, що стиль модерн – це десятиліття перед Першою світовою війною, але є дослідники (Ю.Габермас), які намагаються реконструювати стиль модерн як «модерн» в цілому [84]. Ця тотожність стилю модерн і модерну в цілому, яку важливо з'ясувати, говорить про те, що стиль модерн як завершення класики не міг бути таким короткостроковим [193]. Можна сказати інакше: модерн у широкому розумінні як культура нового часу, де розум ставиться на п'єдестал, і стиль модерн ототожнюються в дуже складній ситуації так званого «завершення класики». Це завершення відбулося у своєрідному стилістичному вимірі, який прийнято називати стилем модерн. Він має свої достатньо відомі ознаки, іконографію, своє визначення, яке належить мистецтвознавцям, але нас цікавить саме те, що в контексті мистецтва і творчості стилю модерн виникає образ мистецького праксису як образ сучасного дизайну ХХ століття. Відбувається певне повернення до космологізму, який був втрачений уже в класицизмі.

Варто зазначити, що розподіл рефлексії на філософську і мистецтвознавчу в контексті стилю модерн є достатньо умовним. Так У. Морріс, талановитий художник, мистецтвознавець і філософ, був автором творів, які несли в собі філософські, космологічні обрії світу, а також писав цікаві філософські твори. М. Бердяєв писав свої філософські твори як певний витвір мистецтва, що завжди викликає стурбованість і естетичне піднесення. Така ж творчість В. Кандинського [157]. Його праці мають символіко-філософський характер, тексти не меншою мірою є філософією, бо вона утворює певний мистецько-філософський всесвіт. Цей синтез був окреслений як рефлексія із середини практики. Це були митці, які тяжіли до синтетичного бачення, порушили проблему цілісності мистецтва і культури в цілому в експліцитному вигляді, що формулювалася як проблема мистецтва.

Ріхард Вагнер називає цей витвір *Gesamtkunstwerk*, у стилі модерн цей витвір намагався бути синтетичним поєднанням видів мистецтв та певним космологічним образом світу. Р. Вагнер пише: «Художній витвір має бути образом універсального життя. Окремі герої, що зображуються в мистецтві, своїми вчинками і своєю логікою, виправданою смертю відображають целеспрямованість усього світоустрою і зливаються з ним» [62, с. 26].

Це 1850 рік. Це досить рано. Це витвір мистецтва майбутнього. Але ми можемо сказати, що це ХХ ст. Будь-який феномен культури хронологічно не «розпочинається» за астрономічним календарем. Можна сказати, що твір розпочинається раніше, розпочинається саме із цих синтетичних передбачень, з цих могутніх катаклізмів, що виникають як ідея революції, образу новітнього світу, космосу, що палав у музиці разом із слухачами у Олександра Скрибіна.

Р. Вагнер високо підносить дух музики. «Так, музика створила те, чого не могли здійснити два останніх мистецтва, що відокремилися. Кожне з двох мистецтв функціонувало у своїй безплідній самотності за допомогою

егоїстичних запозичень. І жодне з них не могло залишитись самим собою і об'єднати все. Музика, що залишилась сама собою, виходячи за межі своєї первинної стихії, знайшла в собі сили для могутнього самопожертвування. Володіючи собою, піднявшись над собою, вона протягнула рятівну руку іншим мистецтвам, вона показала, що може бути серцем, що поєднує голову та інші частини тіла. Не позбавлений значення і той факт, що саме музика в сучасному світі дістала таке широке розповсюдження в суспільному житті» [62,с. 191].

Як бачимо, музика тут є синтетичним мистецтвом, що протиставляється танку, співу та поезії. Але таке піднесення музики було не просто метафорою, а було певним міфом, який надихався космологізмом стародавньої міфології. «Кільце Нібелунгів» – це витвір Р. Вагнера, який стає образом *Gesamtkunstwerk*, образом мистецтва, що несе в собі образ космологічного, загального життя.

«Танок, музика і поезія – так називаються три найстаріших сестри, які об'єднуються в танок скрізь, де тільки створюються умови для виникнення мистецтва. Їх не можна від'єднати одну від одної, не знищивши хору; у цьому хорі, який і є само мистецтво, вони об'єднались фізично і духовно. З такою дивовижною силою і взаємною схильністю до любові, що кожна з них, відірвана від сестер, приречена існувати самотньо; якщо в цьому потрійному союзі вони самі створили собі високі закони, то тепер кожна з них повинна підкорятися зовнішнім механічним правилам» [62, с. 164-165].

Р. Вагнер намагається говорити про види мистецтв, про те мистецтво, яке є синтетичною домінантою доби. Він вважає, що таким мистецтвом стає опера як симбіоз, який на той час здавався найбільш синтетичним.

Цікаво, що загальна ідея мистецтва майбутнього у Вагнера не зводилася до неповноти окремих видів мистецтв і потреби об'єднати їх в одне ціле. Навпаки, він бачив одне загальне мистецтво – музику. Музика

ставала більше, ніж світ, ставала світом, і саме в музиці розшукувалися й існували інші мистецькі обрії. Подібним чином мислили й інші теоретики, практики. У. Морріс вважав, що таким мистецтвом є не музика, а декоративно-прикладне мистецтво, дизайн, як ми зараз говоримо [227]. Можна сказати, що Г. Земпер, який передував рефлексії У. Морріса, підштовхував до саме такого бачення мистецтва побуту як мистецтва середовища, як до мистецтва життя [144]. Приблизно так утворював свої концепти і О. Скрябін, який вважав, що музика, або кольорова музика, світломузика – це той самий загальний обрій, який вписується в життя, а життя саме стає музикою.

Архітектурна парадигма була представлена іменами О. Вагнера, Й. Ольбріха, багато ідей щодо архітектурного бачення світу як симбіозу можна побачити у молодого М. Гоголя, який говорить про мистецтво єднання різних стилів у просторі [109]. Усі ці ідеї є ідеями мистецького праксису, але практика розуміється не як дія, не як технологія, а як витвір. Проте цей витвір не є завершений, здійсненою реальністю, а, навпаки, це реальність, відкрита для іншого простору і часу. Тобто, витвір мистецтва як праксис розчиняється, стає середовищем, креативним витокком, спонукою для іншої творчості. Тут саме час говорити про культуротворчість як мистецький витвір, мистецький праксис, певну дизайнерську модель буття.

У. Морріс є фахівцем з книжкової графіки, робить чудові ескізи для шпалер, із середини художнього праксису бачить філософами і міфологами краси, мистецтва і добробуту. І недаремно в його праці «Мистецтво і краса землі» він говорить, що ми знаходимо з-поміж населення, яке присвятило себе ремеслу, працю, яку можна назвати найдавнішим умінням людства. «І от серед цього працелюбного населення, що виробляє такі важливі для нашого домашнього господарства предмети, я звертаюся до школи мистецтв, до одного з угруповань, яке виникає по всій країні в той час, коли відчувається якийсь негаразд з двома витокками, необхідними для

виробництва того, що може бути названо витвором промислового мистецтва. Я маю на увазі утилітарний і художній виток» [236, с. 127].

Можна відразу сказати, що синтез, який намагався відтворити У. Морріс, був ідеалізованою пісню романтичного зразка. Практика митця-дизайнера була реконструктивною, була поверненням до образу минулого. Праксис у дизайні розумівся як реанімація, реконструкція міфу. Усе це стає романтичною настановою стилю модерн. Тривалий час, починаючи із середини ХІХ століття і до Першої Світової війни, ця настанова фактично домінувала. Ми не можемо сказати, що стиль модерн вписується в десять років ХХ століття, не є нашою проблемою й визначення його хронологічних меж, але ми приєднуємося до тих дослідників, які вважають, що полістилізм існував як певна еклектика [192]. Розмаїття різних стилів: нововоруський, нововізантійський, новоготичний, неоренесанс тощо є частиною великого модерну, того модерну, що завершував велике мистецтво, пов'язане з класикою. «Якщо ви приймаєте мистецтво, це означає, що воно повинно стати частиною вашого життя і всіх людей, частиною повсякденного побуту, – вважає У. Морріс [336, с.137].

У. Морріс досить цікаво визначив альтернативу машини і мистецтва. Він упевнений, що машина потрібна, на відміну від Д. Р'юскіна, але він говорить, що машина може все, крім мистецтва. Це прекрасні слова і це слова саме художника. Машинізм у мистецтві, ті технології, які зараз роз'їдають «рукоремесло» мистецтва, висувають людину за межі художнього праксису. Це передбачалось у стилі модерн. Саме стиль модерн був тією реальністю мистецтва, де відбувалась антиципація майбутніх технологій.

«І все ж таки, що буде потім? – запитує У. Морріс. – Ми знайдемо достатньо мучеників, рабів, які створять усі необхідні машини і запустять їх у хід. Але чи зможемо ми тоді звільнитися від будь-якої праці, що стала для нас суцям прокляттям? І що буде з нашим сумлінням (я розпочав з припущення, що у всіх нас є сумління), коли ми дійдемо до думки, що

зробили все, що могли, а нас все ще будуть просити жебраки. Я запитую, що ми будемо робити тоді?» [236, с. 139].

Соціалутопізм і художня гармонія разом створили дивний витвір, який пізніше стане буквальною тотожністю мистецтва і життя як соціальної системи, але зараз це поки що філософські роздуми і поки що регенерація і реконструкція середньовічного ремесла. Близький за своїм пафосом до життєбудування мистецтва У. Морріса та Р. Вагнера був Г. Земпер. Він пише «Кожна людина, яка бере в руки перо, якщо вона художник, має подумати спокійно, глибоко і тверезо зважити свої сили і добряче зрозуміти перед тим, як взятися за написання нових творів з питань мистецтва, кількість яких невпинно зростає. Цілком зрозуміле твердження, що ми так багаті працями з мистецтва і дуже бідні витворами мистецтва, що мають право так називатися у повному розумінні цього слова» [144, с. 92].

Ми бачимо дуже серйозні вимоги до мистецтва, яке справді стає тим життєбудуванням, що формує світ як мистецький витвір. Говорячи про символіку в архітектурі, одязі, текстильному мистецтві, прикрасах, Г. Земпер стверджує, що ця символіка залежить від космологічних уявлень і традицій народу. «Архітектура є, – пише автор, – у повному розумінні мистецтвом творчих винаходів, оскільки в природі для архітектурних форм немає готових зразків. Архітектурні форми є результатом вільної творчості розуму і фантазій» [144, с. 163]. Г. Земпер помирає в 1876 році. Уся його творчість належить ХІХ століттю. Але ми можемо сказати, що він, як і У. Моріс, як і Р. Вагнер, передбачав розвиток мистецтва ХХ століття. Майстри-теоретики модерну передбачали те мистецтво життєбудування і той праксис, що можна вважати мистецько-життєтворчим, розуміти мистецький твір як певну органічну реальність.

Якщо говорити вже про саме ХХ століття, про те, як у ньому розбудовувалися концептуальні ідеї візуальних мистецтв, то, звичайно, є сенс говорити про таких мистецтвознавців і художників, як А. Гільдебранд і

В. Фаворський. А. Гільдебранд – скульптор, але не позбавлений хисту теоретичної рефлексії, він пише книгу «Проблеми художньої форми» [106]. Її перекладає В. Фаворський. У цій праці на основі психологічного бачення образу описані певні закономірності формотворення. Усе те, що розробляли попередні митці як загальний витвір мистецтва, набуває більш технологічних ознак і пов'язується з органікою сприйняття та людського тіла.

Якщо Г. Вольфлін належить до класичної гілки мистецтвознавства та його праці є рефлексією над практикою, то А. Гільдебранд як митець намагається бачити світ із середини практики. Це досить своєрідний симбіоз, фактично саме в його працях була окреслена вся проблематика дизайнерського синтезу, поставлена як імпліцитна теорія єднання сприйняття та речі, твору, простору, середовища. Він говорить про синтез, але не мистецтв, як Р. Вагнер, а синтез зображувальності або зоровості. Тобто, йдеться про психологічні аналогії, що відтворюються в процесі сприйняття художнього твору [106].

А. Гільдебранд говорить про «уявлення рушійні» та «уявлення зорові». Тобто розгортається дилема рушійного на дотик сприйняття світу і зоровості як оптичності, яка додає можливості «дальнього образу», тобто образу, який сприймається на певній відстані. Проте це досить є актуальним для сучасного «гаптичного» сприйняття віртуальної реальності та оптики «симулякрів» [48]. Це, зазвичай, натуралізм, ототожнення видовища, зорового поля та поля сприйняття і самої картини, або предмета сприйняття. Але не в цьому справа. Науковий симбіоз картини бачення та візуальної оптики відбувається як глибинний механізм праці свідомості. Свідомість, як відомо, працює з предметами, а не з образами.

Створюється таке враження, що свідомість більш зосереджена у світі, ніж усі ті засоби, створені людиною, які є опосередкованими – і комп'ютер, і вся інша індустрія зображуваного світу. Це було нормою тих часів. Книга була написана наприкінці XIX століття. У Росію вона приходить у перекладі

В. Фаворського у 1914 році, але вона несе в собі висхідні і цікаві ідеї, які були апробовані у ВХУТЕМАСі та Московському поліграфічному інституті на графічному факультеті [303].

Gesamtkunstwerk зосереджується всередині людини. Саме мистецький праксис розглядається як образний синтез, як синтез «дальнього» образу, що сприймається на відстані, і образу «рушійного». Зараз, коли виникає проблема гаптичних констеляцій сприйняття, коли гаптичне сприйняття фактично є охопленням зором предмета, сама ідея такого образного синтезу або занурення у свідомість, в якій відбувається єднання образу і предмета як певний образний монтаж є дуже цікавою і своєрідною. А. Гільдебранд пише, що весь наш досвід про пластичну форму об'єкта був отриманий спочатку шляхом дотику, будь-то дотик рукою, чи оком. «Дотичне сприйняття призводить до відповідності форми рушійної і уявлень про певний рух, інакше кажучи, комплекс певних уявлень про рух називається пластичним уявленням» [106, с. 23].

Ми бачимо цікаву генеалогію, що фактично повторює дослідження образного сприйняття або психологію сприйняття, яку описує І.М. Сеченов. Тобто, І.М. Сеченов говорить про те, що «темне м'язове почуття» є тим внутрішнім глибинним регулятивом, який контролює дистантрецепцію. Більше того, зорові почуття, або дистантрецепція, навчилися бачити у сприйнятті на дотик, у сенсорній моториці, яка виникає як дотична моторика охоплення світу «Якщо ми тепер уявимо дві крайні точки бачення глядача, то отримаємо два роди чистої зорової діяльності. Око у спокійному стані сприймає картину, яка виражає тримірне тільки у відзнаках на площині, в якій поруч існує однорозмірне. Напроти, рушійна здібність ока дає можливість безпосередньо охоплювати тримірне з близької точки зору і пізнати форму через пізнавальність сприйняття у часі»? – пише А. Гільдебранд [106, с. 23].



Таким чином, свідомість входить у контекст розгляду формотворення і стає однією із визначних фундаментальних категорій у В. Фаворського [308]. Композиційність як єднання усіх точок бачення, пов'язується у В. Фаворського з часовістю. Він чітко розводить рушійний образ і образ зоровий, образ оптичний і намагається між ними знайти якісь кореляти. Які ж це кореляти? Кореляти – це проміжні образи, де існує перехід від часового розгортання проєктивного сприйняття та предметів до оптичного охоплення на відстані всієї картини і, навпаки, роздрібнення цієї картини в часі [308]. Як бачимо, це психологічне розгортання потім стає тими прописами, які стають цікавим образом формотворення в ХХ столітті. Що таке футуризм як явище? Це є рушійний образ, в якому знаходиться четвертий вимір простору, в якому предмет розбивається в просторі на його проєкції і сприймається як рушійна матеріальна сила. Фактично, усе це окреслив і описав вже А. Гільдебранд, тому можна вважати, що сама руйнація, деструкція класичного мистецтва відбулася вже в рамках рефлексії суто класичної модерново окресленої, хоча цей психологізм не помічався і не вважався саме психологізмом.

Як скульптор А. Гільдебранд надає перевагу «формі буття», або формі, яка виникає як сприйняття на дотик. Вона є генеалогічно первинною. Саме в Давньому Єгипті виникла формотворча картина світу. Але важливо те, що він (А. Гільдебранд) тяжіє до синтезу. Мистецький витвір, праксис переноситься в середину людини і вже у свідомості митця набуває ознак образної цілісності. Це дуже важливо. Практика – це не просто зовнішній факт відтворення речі, а образна конфігурація синтезу образу і предмета.

А. Гільдебранд подає таку кратку формулу розуміння витвору мистецтва: «Так, мистецький витвір є завершена в самій собі реальна діяльність, яка є цілісним впливом, що протистоїть своєю самодостатністю природі. У художньому витворі форма буття існує лише як реальність впливу. Художній витвір відображує природу як відношення між рушійними

уявленнями і зоровими уявленнями, звільняє людину від плінного і мінливого» [106, с. 33].

Тут ми бачимо своєрідну міфологему, де художній витвір розглядається як самодостатня реальність, яка поєднує в собі форму буття, тобто субстанційно наявний протообраз та форму впливу, в якій закладена мета – ентелехія, за Арістотелем. Це єднання природи, субстанції, форми буття з культурницьким проєктивізмом впливу і створює ту реальність, яка є дієвою, а не мінливою і непередбаченою. Ця ідея є близькою до концепцій Ле Корбюзьє, Т. Мальдонадо, В. Гропіуса. [118; 196].

Ці констеляції переходять потім у форму суто мистецької реконструкції просторових та часових відношень твору. А. Гільдебранд і В. Фаворський розглядають рельєф як артефакт формотворення, намагаються накласти на рельєф своєрідні перетини, відтворити своєрідне горизонтальне зчитування інформації як розрізання глибини простору. Це стає тією механікою оптичних релевацій, що уможливлює зчитування простору як глибини творення.

Це дуже давня традиція, вона походить ще від Мікеланджело, який клав скульптуру у ванну, заливав водою, а потім мірою стікання води перетворював модель на камінь. Так вникала цілісна кругла форма. Але головне не те, як відтворюється форма, головним є не сам механізм глибинотворення. Головною є проблема тілесних трансгресій, проблема кореляції форми і тіла, її пластики, яка дихотомічно подвоюється і разом з'являється як рушійна цілісність. Ця динаміка міфологізується, здійснюється за допомогою біноккулярного апарату.

Цей наївний психологізм подолали уже М. Волков та інші теоретики [77]. Річ у тім, що всі ці всі реконструкції спонукають до сприйняття образного синтезу, симбіозу предмета і образу, який говорить про одухотворення каменю, предмета, речі. Отже, імпліцитно всі проблеми дизайну вже були окреслені як феномен свідомості на межі століть.

В. Фаворський у своїх лекціях з теорії композиції, створених на початку ХХ століття, говорив, що дотик, яким ми сприймаємо об'єм, зір, яким ми сприймаємо простір, не може бути виокремленим. «Людина зорова може і забути, як вона охоплює простір руками, ногами тощо, або, хоча і пам'ятає про можливість руху, пам'ятає про це досить абстрактно поза своїм фізичним дотиком або сприйняттям світу» [308, с. 141]. Цікаво, що В. Фаворський персоніфікує акти сприйняття світу в культурологічному вимірі, вводить поняття «людини зорової» і «людини дотичної». Генеалогічно «дотична» людина є більш раннім культурним феноменом і відповідає архаїчним цивілізаціям, «людина зорова» належить вже до нового часу [308].

Усі ці цікаві психологічні реалії потім інтерпретує в контексті тілесних адекватій сприйняття у феноменологічній психології М. Мерло-Понті [226]. Але те, що В. Фаворський намагається розвести суб'єкта зорового (візуал) і суб'єкта, який сприймає світ на дотик (кінестетик) – це дуже важливо. Дотична реальність належить Єгипту, дотично-зорова образність – Греції, зорово-дотична – Візантії, а от суто зорова реальність належить Відродженню з його прямою перспективою [308]. Такі аберації, або проєкції психологічних концептів світу культури і зосередження в мистецькому творі, говорять про культурологічну матрицю або культурологічні адекватії, які намагаються побачити в художньому творі дослідники як певну психологічну цілісність культури.

Цікаво, що саме в контексті мистецької рефлексії 20-х років В. Фаворський цей дотичний образ або рушійну динаміку образотворення називає «конструкцією» на відміну від «композиції», яку він пов'язує з оптичною динамікою або узагальненням на певній відстані [308]. Можна сказати, що він має на увазі і відстань суто культурологічну, рефлексивну. Таке бачення, звичайно, належить тому часові і говорить про мистецький праксис як рефлексивну реальність, про його цілокупність. А. Гільдебранд,

В. Фаворський та інші митці постають не лише як художники, які рефлектують над своєю практичною діяльністю, а й як мистецтвознавці, як філософи. Тобто ця синтетичність свідчить про синтетичність мистецького праксису, який несе в собі рефлексію, певне осмислення дії, і певні уявлення цілісності як мети, ентелехії речей, що закладена у формі.

В'ячеслав Іванов говорить про форму «зиздушую – (рос.)» і форму «созижденную – (рос.)», (ми не перекладаємо ці поняття, бо вони мають походження з давньоруської мови і досить близькі до української мови). Цей тезаурус є досить евристичним для теорії дизайну. Форма «зиздушая» – це певний продукувальний механізм, а форма «созижденная» – це вже результат формотворчості [147]. Як бачимо, сам формотворчий імпульс переноситься у форму. Цей спосіб об'єктивації творчості, мислення творчості виключно в предметних реаліях фактично був притаманним і стилю модерн, і авангарду. Але нам цікаво з'ясувати контекст формотворчості як мистецький праксис. Цей мистецький праксис належить часові, а цей час говорить про синтез рефлексії, синтез творчості і самої технології, що створюється як послідовність дії, послідовність створення мистецького цілого.

Цікаво навести план або програму лекційного курсу В. Фаворського, де він експлікує свою концепцію саме в тому аспекті, який окреслив А. Гільдебранд та згодом В. Фаворський:

- «1. Загальне визначення мистецтва і відношення його до інших мистецтв. Просторовість, зображуваність та видовищність. Методи сприйняття і форма. Рушійні і зорові сприйняття. Протилежність того й іншого типу та тяжіння їх один до одного.
2. Конструкція і композиція. Рушійні уявлення і зорові уявлення, предмет і простір, вчування і абстракція. Протилежність, полярність і тяжіння один до одного цих уявлень.
3. Типи зображувальних поверхонь. Засоби зображення і матеріально-побутова форма поверхні.

4. Графічна форма. Форма різних ліній. Криві і прямі. Кінці лінії, перетини і паралельні лінії. Вертикаль, горизонталь і діагональ.
5. Кольорова форма. Колір локальний (профільний), колір об'ємний і колір просторовий. Форма кольорової плями, уведення в орнамент, в основи орнаменталістики.
6. Рушійна поверхня та її засоби: рушійність, безкінечність, плавність і двомірність. Різні види подібних поверхонь.
7. Рушійно-зорова зображувальна поверхня та її засоби. Визначення зоровості. Поверхня і уявлення глибини. Види рушійно-зорової поверхні.
8. Зорове зображення поверхні та її засоби. Зоровий центр, обмеженість, сферичність, види зорових поверхонь.
9. Загальний огляд конструктивних і композиційних методів.
10. Тематика зображуваних поверхонь» [308, с. 201].

Курс композиції як певна теорія графічного дизайну розгортається як репрезентація можливостей формотворення в контексті образного синтезу. Фактично, мистецький праксис формується як зображувальність, рушійність, як дизайн площини, як графічно-формальна наскрізна структурність, яка надає можливість побачити цілісність твору в контексті формотворчих та композиційних завдань.

Особливо цікавим є доробок В'ячеслава Іванова, де метр поезії і водночас витончений містик в алітераціях філософсько-літературної прози створює певні есе, начебто утворюючи мистецький витвір. Це реальність не проста, виникає як піднесення, як злет. Важливо зрозуміти, що це певна міфологема новітнього мистецтва, яка стає міфологемою життя. «Сходження – символ дару. Чудовий, неспадний з висоти дароносець небесної вологи: таким з-поміж античних мармурів з'являється нам Діоніс. Широкою рукою піднімає він плескатий келих, – це бог вологи, який несе дощ...» [ 147, с. 824].

Ми бачимо вертикаль, яка належить середньовіччю, але ця вертикаль модернізується, вона є імпліцитною, несе в собі горизонт нової чуттєвості, яка прийшла після Ніцше в поетичну символічну спадщину. Адже – це Діоніс вже інший, Діоніс ХХ століття. Без цієї чуттєвості не можна уявити праць Л. Бакста, П. Пуаре, К. Діора, Ів-Сен Лорана, Баленсіагі, Лагерфельда, Валентино та ін.

В. Іванов говорить, що форма «зиздущая» є енергія, яка проникає скрізь, через всі межі і виливається назовні. Ми сприймаємо в цьому опусі не лише маніфестацію «созижденной» форми. Мистецтво є спілкуванням форми «зиздущей» через посередництво форми «созижденной».

А. Білий – філософ, поет, людина, яка перед Першою Світовою війною опинилася біля будівництва Гетеанума, де Р. Штайнер збирав антропософське коло, захоплювався новітніми ідеями. Ця новітність була пов'язана зі стилем модерн. Але вона несла в собі руйнівну енергію авангарду. Руйнівна енергія була спровокована драматизмом дихотомії аполлонівського і діонісійського витоків, за Ніцше, навіть, ідея світового життя, світової волі Шопенгауера теж несла в собі цю драму [34].

Цікаво, що А. Білий побачив якраз те, до чого символізм спонукав, пробуджував, закликав до певної музики душі. «Символізм пробуджує музику душі. Коли світ прийде в нашу душу, тоді вона зазвучить. Коли душа стане світом, вона буде поза світом. Якщо можна відійти на відстань, якщо можлива магія, ми знаємо, що бачимо її. Те, що музичне звучання душі підсилюється – от у чому магія. Чарує душу музична побудова. У музиці є чари, музика – вікно, через яке вливаються в нас чарівні промені вічності і бризкає магія» [34, с. 245].

Мистецька рефлексія, що існувала як певний мистецький витвір, не завершилася з модерном, а в більш деструктивному варіанті розпочинає активно заявляти про себе в авангарді. Авангард діє поруч з мистецтвом модерну, оскільки це зовсім інші виміри буття твору. Тут ми бачимо

«четвертий вимір» часу, руйнівну драматургію, коли світ розгортається, містика зникає і виникає конструктивно-будівна, наскрізна драматургія світобудування, яку починають будувати начебто з нічого. Виникає тоталогія дизайну як певний мистецький універсум.

Креативність твору як виникнення світу з ніщо стає актуальною. Цим ніщо є Евклідова геометрія, прості і ясні форми. Але не все так просто, як здається спочатку. Можна сказати простіше, що експліцитна естетика мистецького праксису дизайну формується як певна деструктивна стратегія формотворення і водночас новітній синтез. Синтетична (символічна) стратегія завершує своє існування в стилі модерн, а деструктивна стратегія розпочинається в авангарді і вибухає новим синтетизмом (неосимволізмом), який утворює абсолютно новий світ, що сприймають спочатку як культуру, що заперечує всю попередню культуру [192].

Можна зазначити, що поняття «мистецька практика» або «дизайн» у мистецтві як у створенні самого «тіла» твору, праксису у давньогрецькому визначенні, корелює з поняттями «прагматика» – орієнтацією на певний тип конкретної діяльності, діла. Праксис – це готовність до діяльності, активність, заснована на вмінні розпочинати активну діяльність. Практика пов'язується з поняттям «поезис» (поетика) – процес діяльності, у результаті якого відбувається «дещо». Отже, поетика як спосіб діяльності є одним з головних чинників мистецького творіння. Усі диференційні теорії дизайну так чи інакше позначають цю мить, але вона є найголовнішою у конституюванні самого поняття «дизайн» [190].

Можна сказати, що мистецька практика (дизайн у широкому розумінні) постає як поетика, але не як сума правил, норм чи типологія мистецьких засобів, а як спонука, дія, як сам спосіб діяльності. Тобто, ми починаємо бачити, що мистецька практика в її цілісності, як поетична цілісність є рефлексія над результатом, корелює з поняттям «культуротворчість», що розуміється як своєрідна обробка природи.

Деструктивний поезис легко побачити в ранніх маніфестах футуризму. Якщо взяти маніфест десяти, який виникає в 1910 р. в Мілані (автори: У. Боччоні, К. Карра, Л. Руссоло, Д. Балла, Д. Северіні), то це виникнення абсолютно іншої реальності, яку ми сприймаємо як повне ніщівіння. Але це не зовсім так. Прочитуємо цей досить цікавий документ:

- «1. Зруйнувати культ минулого – захопленість античним, академічним формалізмом.
2. Повністю анігілювати всі види імітацій.
3. Розвивати всі спроби оригінальності, навіть те, що інколи є грубими та подразливими.
4. Носити гордо і мужньо звання божевільного, яким намагаються змусити замовчати новаторів.
5. Вважати художню критику непотрібною і шкідливою.
6. Повстати проти тиранії слів «гармонія», «гарний смак» та інших безпринципних висловів, які можуть бути використані з метою руйнування витворів Рембрандта, Гойї, Родена.
7. Очистити усе поле чистого мистецтва від тем і предметів, які використовувалися в минулому.
8. Підтримувати і прославляти наш сьогоdnішній світ, що рухається проти безкінечно піднесених і трансформованих завоювань науки.

Мертвий повинен бути похованим у глибинах надр землі. Передбачення майбутнього має бути звільненим від мумій. Посуньтеся для молодості, сили і відваги « [Цит. за: 3, с. 168-169].

Цей епатажний поезис начебто виголошує урочисту програму, але за нею стоїть програма самоствердження, програма ствердження новітніх авангардних, футуристичних реалій. Важливо зазначити, що усі ці маніфести не треба сприймати як певну ідеологію або певну практику чистого руйнування. Це рефлексія із середини практики, із середини мистецтва, яке народжує новітнє мистецтво. І це новаторство шукало собі форму. Форма



лапідарних заперечувань була тим адекватним рефлексивним контекстом, який свідчить про те, що це не анархізм, не чисте руйнування, а є спосіб самоствердження.

Гарний він чи поганий – він так відбувся, надає можливість поезису, новітній мистецькій практиці, в якій йдеться про те, що ідея модернізму існувала як заперечення попередньої культури. «Дух людський в полоні», – пише М. Бердяєв. – Полон цей я називаю світом, світовою даністю, необхідністю. «Світ цей» не є космос, він є некосмічним станом розбещеності і ворожнечі, атомізацією і розпадом живих монад космічної ієрархії. Істинний шлях є рухом духовного звільнення від «світу», звільнення духу людського від полону необхідності. Істинний шлях не є шляхом вправо або вліво площиною «світу», але є рухом вгору або вглиб позасвітової далі. . . « [42, с. 17].

Ми не можемо сказати, що М. Бердяєв менш деструктивний, або менш кардинальний у своїх рішеннях. Це філософський анархізм, більш того, модернізм, який бере з Каббали та із якихось містичних прозрінь новітні ейдоси, створює як синтез, так і деструкцію. Ця деструкція відбувається як модернізм у філософії і мистецтві. Сам трактат «Смисл творчості» є митецьким витвором за своїм духом і за своїми інтенціями, спонукає до творчості. Це є якась нова Біблія нового людства. Але це людство ще не прийшло і невідомо, коли прийде. Заповіт Святого Духа – це певний «космічний» дизайн, філософський і мистецький праксис. Якщо з рефлексивного поля дизайну викреслити ці універсалістські ідеї, дизайн буде звичайною програмою Баухаузу.

Рефлексія стилю модерн вже є некласичною рефлексією за своїм духом, за своїми намаганнями. Класичною вона могла залишатися тоді, коли існували норми і правила, які можна було пов'язувати з класицизмом, або навіть з еклектикою. Уже еклектика є вільним комбінуванням класичних образів, але модерн переутворює класику, він є її завершенням. Це є певна

деструкція і синтез разом. Моменти організму, віталізму, теургізму, перенесення центру ваги творчості на людину створили новий вимір мистецтва, який вже є некласичним [193]. Ця некласичність набуває гостро означених рис в авангардному мистецтві.

Ми спеціально присвяtimo розбору авангардного мистецтва, рефлексії, особливо К. Малевичу, Кандінському, окремі розділи. Зараз варто зазначити, що вони привнесли поруч з М. Бердяєвим, футуризмом та іншими світоутворювальними настановами, свій особливий хист, свою особливу програму, свою особливу образну концепцію, яка стає Всесвітом, стає новим космосом. Космос Малевича – це особливий космос. Космос Кандінського – це хаос у вигляді космосу, це стихія, яка має вигляд гарно темперованого «клавіру», створеного в межах певної іконографії твору, певного праксису. Цих митців та оригінальних дослідників пов'язують з протодизайном [190].

Одним із модерністів філософсько-релігійного ренесансу, а також цікавим мистецтвознавцем був П. Флоренський. Його праці також є своєрідним мистецьким праксисом некласичного типу, в яких подано абсолютно нетрадиційні інтерпретації мистецтва, описано досить нетрадиційний, своєрідний синтетичний образ монументального за своїм характером зразка. Такі праці як «Стовп і ствердження істини», «Іконостас», «Аналіз просторовості і часу в художньо-зображувальних творах» подають велику панораму тих конфігурацій світотворення мистецтва, в яких рухався П. Флоренський [311; 312]. Остання праця буквально є іконографічно-технологічним аналізом художнього твору, що розглядається в контексті некласичної феноменології. Цікаво, що П. Флоренський певною мірою продовжує традицію, яка походить від А. Гільдебранда і всієї психологічної школи, оскільки позбавляється психологічного натуралізму.

Натуралізм, що походить від Греції, набуває у Флоренського своєї образної інтерпретації. Тобто вся ця механіка або динаміка рушійного або

зорового образу у Флоренського синтезуються на інших засадах – не на психологічних, а символіко-філософських. Цікаво, що рушійність образу у Флоренського визначається як «часовість». Час стає однією з головних інтерпретант динаміки формотворення, динаміки витвору мистецького твору. «Безперервно плинний однорідний час не здібний створити ритм. Останній має передумовою пульсацію, згущення і розрядження, уповільнення і прискорення, рухи і зупинки. Таким чином, зображувальні засоби, які створюють ритм, повинні мати в собі деяку розчленованість, що одними своїми елементами зосереджують увагу і око, іншими ж, проміжними, просувають один елемент до іншого. Інакше кажучи, лініями, що створюють основну схему зображувального твору, потрібно з'єднати елементи спокою і динаміки, що весь час змінюють один одного» [312, с. 232-233]. Цей текст сприймається як фрагмент дизайнерського трактату.

Закономірно постає і таке питання: коли ж виникає постнекласичний тип рефлексії? Можна сказати, що він виникає всередині мистецького праксису набагато раніше, ніж у так звані роки постмодерну. Ми говоримо «так звані» тому, що є безліч трактувань модерну і постмодерну. Західне трактування намагається протиставити постмодерн модерну в широкому розумінні, це філософська концепція Ю. Габермаса.

Більш розгалуженою концепцією постмодерну є намагання західних учених описати постмодерн у контексті стильових ознак, реконструювати його в певний діалог, як поліфонію стильових трансформацій. Але можна стверджувати, що постнекласичний образ мислення як мистецька рефлексія виникає всередині практики ще в царині авангардного мистецтва.

Можна вважати, що той же Ле Корбюзьє вже був провокатором постнекласичного типу мислення та мистецтва. Чому саме так? Радикальний утопізм, радикальна мистецька космологія, яка виникає як антираціоналізм, як певна авангардна і разом з тим вже маргінальна реальність говорить про те, що ця архітектура утворюється як певна символологія і певна естетика.

Що таке, наприклад, капела Роншан? Це своєрідний образ світу, який не є запереченням архітектурної класики, який ми звикли бачити в традиційних авангардних будовах, а є вже постнекласичний модернізм, який замість заперечення привносить гармонію.

Ця гармонія стає новим космологізмом. Цей космологізм суто індивідуальний, суто особистісний, демонструє образ мислення, що приходиться як сакральний образ великого традиційного, непохитного образу. Якщо ми розглянемо концепти гармонізації середовища Ле Корбюзьє, той же Модулар, то легко побачимо один із зразків постнекласичної гармонії. Чому вона постнекласична? Тому, що не просто заперечує класику, не просто утворює низку пропорційних систем, яких було багато (уже митці доби Відродження створили свою особистісну пропорційну систему, яка належала кожному окремому художнику чи архітектору), ні, тут відбувається спроба здійснити синтез на засадах, що відрізняються від класики, відрізняються від того космологізму, який ми знаємо у Платона. Платонові тіла приходять в архітектуру не лише з творчістю Ле Корбюзьє. Вони в модернізмі стають буквально демоном-спокусником, але Ле Корбюзьє цю реальність протоелементів уявив як антроповимірну гармонійну систему. Тут немає платонівського космологізму, бо є неокосмос антропоморфної метрики як ємкий образ-інструмент – Модулар [196].

Таким чином, можна прийти до досить нетривіальних висновків. Уся культура XX століття, яка зараз вбачається вже на відстані певного часу, розглядається як певний художній витвір, як одне мистецьке творіння. Якщо дивитись на просторові і часові межі цього творіння, то звичайно, вони не вписуються в хронологічний час і простір, який належить століттю. На це звертав увагу ще П. Флоренський та інші дослідники [313]. Час цей зсувається набагато глибше, його можна фіксувати трактатами Г. Земпера, Р. Вагнера, тобто ідеалістично-романтичною лінією, пов'язаною зі стилем

модерн. І цей час певним чином пересувається у XXI століття як інерційна фаза, тому що й XX століття як митецький витвір продовжує існувати.

Це досить неортодоксальна і неординарна просторова і часова єдність (хронотоп), що спонукає до розуміння праксису і розуміння рефлексії не як безперервної низки стилів, змін, що вміщуються у певні рамки, а як певну антиципацію, передбачення, як ретроспекцію, як певну неориторику, певний неокласицизм, що декілька разів повертається в часі і просторі XX століття. Спочатку неокласицизм з'являється в стилі модерн, потім у рамках тоталітарних культур, потім виникає постмодерний класицизм. Тобто це досить цікава реальність стилів без своїх хронологічних рамок, і які є конституативними ознаками або парадигмами культуротворчості, які цікаво розкривають себе в контексті художньої, філософської, мистецтвознавчої рефлексії, що є рефлексією із середини мистецького праксису. Дизайн у цьому контексті збагачується культурними вимірами доби.

Час і простір мистецького твору, який ми пов'язуємо з одним великим століттям, що так складно і драматично трансформувала культура, має свої інтенсивні і екстенсивні виміри [194]. Екстенсивні виміри йдуть вглиб XIX століття і переходять у XXI століття, а інтенсивні виміри зосереджуються на кожній особистості, на кожному окремому митці, який відразу ж відтворює цілісність світу і як філософ, і як митець.

І, мабуть, епілог постнекласичної рефлексії відбувається в архітектурній рефлексії, яка свідчить про те, що архітектура, найближче до землі мистецтво, прогнозує себе і проектує себе зовсім по-іншому, ніж раніше. Такі нетривіальні теоретики, як П. Ейзенман, Р. Вентурі фактично створили нову добу архітектурного праксису. Вони створили її в проекті, створили як рефлексивну реальність. Рефлексія архітекторів – це своєрідна рефлексія. Вона є рефлексією із середини практики і вже є рефлексією над практикою, тому що архітектор більшою мірою залежить, з одного боку, від праксису, від гравітації, а, з іншого боку, він намагається кожен дим, кожен

витвір побачити як універсум, або мультиверсум. Р. Вентурі створив своєрідні міфологеми «качки», «гарно декорованого сараю», міфологеми архитипно занурені в підсвідоме, що розгортається в культурі як певне шоу [69].

П. Ейзенман більше відомий як теоретик деконструкції, що зосереджена в авангардній архітектурі. Те що, не вдалося Е. Лисицькому, те що не вдалося К. Малевичу, вдається П. Ейзенману, але в ігровій модельній ситуації, зовсім в іншому контексті, зовсім в інших реаліях. Відбувається діалог культури одного століття, діалог творчості, діалог всередині одного великого витвору, який називається витвором мистецтва, мистецтва культури ХХ століття. Цей діалог існує як полілог, бо можна почути багато голосів, адже ніхто нікого не чує. Ті, хто пішов, не можуть вже чути, а ті, хто є зараз, уже не чують тих, хто говорить поруч. Цей полілог відбувається як строката тканина різних дискурсів, а ці дискурси утворюють своєрідний праксис, поезис, дизайн у широкому розумінні цього слова.

Це цікавий контекст, який має опосередковану реальність спів-буття Буття, за М. Бахтінім, різних способів бачення мистецького твору в межах художньої культури ХХ століття. Цей контекст спонукає до того, щоб бачити різномасштабне ціле дизайну в контексті культури під різними кутами зору, бачити його як праксис, як цілокупність рефлексії, творіння і витвору мистецтва.

Ю. Габермас запропонував певну ідеальну модель культурної комунікації: «Кожен, здатний до мови суб'єкт, може брати участь у дискурсі. Кожен може проблематизувати будь-яке твердження. Кожен може брати участь у дискусії з будь-яким твердженням. Кожен може висловлювати свої погляди, бажання, потреби. Ніхто з тих, хто бере участь у дискурсі, не має зазнавати як внутрішніх, так і зовнішніх перешкод у вигляді умовленого відносинами панування примусу...» [84, с.33].

А.Ульяновський, надихаючись працями з комунікології, утворив неологізм «міфодизайн», видав книгу, що стала бестселером, «Міфодизайн реклами» [304].

Проблемам міжкультурних глобалізаційних зв'язків у ХХ столітті присвячено багато праць. Укажемо лише на дослідження Д. Мартена, Ж.-Л. Мецжера, Ф. П'єра [223].

Мультикультуралізм та мультисценізм художньої діяльності стає антропологічною проблематикою, порушується у дослідженнях Б. Маркова, Х. Кафтанджієв у дослідженні «Гармонія в рекламній комунікації» реконструює рекламний образ у простір риторичної матриці [162].

Дослідження Ханни Арендт, Н. Лумана, П. Рікера порушують проблеми суб'єкта дискурсу, що презентуються як відчужені спонуки до дії, сконцентровані в реаліях візуальної культури в цілому [11; 213; 275].

Представники неомарксизму, зокрема Ф. Джеймісон, у праці «Постмодернізм або логіка культури пізнього капіталізму» подає широку панораму культурних практик, зокрема, архітектури і дизайну [132]. Проте неомарксизм був би неможливим без автентичного марксизму в його діяльнісному вимірі культури в дослідженнях Г. Щедровицького та ін. [324].

Семіотичні конотації презентації культури роблять візуальні дослідження своєрідним епіцентром історії образів, що формується як історія навколо нас. К. Дженкс, П. Поллок, Ф.Джеймісон є прихильниками теорії візуальності, яка формується парадигмічно як соціальний арт-феномен [133;260; 132].

## **1.2 Художня та проектна діяльності у контексті розвитку візуальних арт-практик**

Візуальні арт-практики – це новітня номінація, якою охоплюється складний симбіоз дизайну, архітектури, моди, мас-медіа, шоу-бізнесу, реклами. Осмислити цю реальність варто культурологічно в її генезисі. Тут

важливо відмітити пріоритет просторових видів мистецтв (архітектури та дизайну) і пріоритет європейської парадигми обміну (порівняйте у Ж. Бодрійяра дихотомію «символічного обміну» і «смерті»), посилаючись на автентичні марксистські розвідки системно-діяльнісної теорії 70-80 рр.

Сам пацифізм єднання етики благоговіння перед життям А. Швейцера, що дозволялася у партійних коридорах, з абстрактною етикою, практично орієнтованою на реалії всього живого, яке під загрозою, є універсалізмом етики протестантського зразка. Є один загальний субстрат – життя – який потребує благоговіння. Певною мірою цей етичний імператив став поштовхом для створення цілого консенсусу або цілого набору різних етик. Виникає комунікативна етика або етика комунікативних суспільств, яка теж сповнена тими ж добрими побажаннями не допустити знищення духовності в контексті агресії комунікацій [322]. Виникають моделі планетарної етики, що вже є відвертою нісенітницею і відвертою сумішшю різних релігійних і проторелігійних тенденцій. Усі ці аберації моральної свідомості заангажовані однією ідеєю – екологічною, де екологія набуває планетарних ознак і вже детермінує будь-яку діяльність людини.

Імпліцитно екологічною є й естетика марксистського періоду, де ойкумена як метаекологічний ідеальний конструкт виносилася у майбутнє. Втім горизонтом тотальності цієї імпліцитної «екології культури» (культура була онтологізованим феноменом опредмечування та розпредмечування ідеальних феноменів) стає категорія «життя» на тому рівні бачення проблем, де субстратом всього сутнього виступає життя, яке у Швейцера здійснює свої постулати благоговіння, хоча він і не визначає їх як етичні або екологічні. Як відомо, це світ без Абсолюту, Бога. Ідея нерівноважних систем І. Пригожина, ідея первинності хаосу, ідея зростання ентропії, зростання складності і процесів деструктивного характеру в контексті великих некерованих систем спричиняє до виникнення нової картини бачення світу, де екологічна проблематика говорить сама за себе [266].



Людина в непередбаченому, драматичному, стахастичному світі стає іншою, її світ втрачає риси ойкосу, оселі. Ця людина вже живе культурою споживання, культурою безкінечної мімікрії і адаптації. Тут екологічна катастрофа більш реальна, ніж у просторі природи, хоча в ній вона зазначена дуже і дуже актуально.

Е. Морен, розглядаючи великі системи в контексті, окресленому Пригожиним, говорить про принцип рекурсії, тобто про той глибинний механізм, який дає можливість зворотного впливу на утворення невизначеності і хаосу, що продукує людська діяльність. Виникає проблема регенерації або реорганізації. Так чи інакше, – це екологічна проблема і ретроактивний рекурсивний процес повертає системі ті якості, які виникають зі зростанням ентропії. Світ без рекурсії, тобто повернення на самого продуцента, а також на самі ресурси середовища, в якому відбувається продукування або будь-яка діяльність, призводить до самознищення, діяльність закінчується деградацією [235].

Е. Морен пише: «Всесвіт, що був названий «анімістичним», був населений геніями і духами, які розумілися в антропо-зооморфному плані, зокрема людські єства в ньому розумілися в космоморфному вимірі, тобто були викроєні із самої тканини всесвіту. Цей «чарівний» чаклунський образ визначає міфологічну наявність генеративності, одухотворених істот та істот, що одухотворюють, існування яких створювало в просторі всесвіту гармонію і надавала можливість уявити комунікативний зв'язок між сферою природи (ф'юзис), сферою життя і антропосоціальною сферою, зв'язки рухаються по колу: антропоморфізм, зооморфізм, космоморфізм.

Фізика Заходу не лише позбавила його чар, але і спустошила його. Більше немає духів, немає свідомості, немає душ, немає душі взагалі, більше немає богів і, в крайньому випадку, є один Бог, але десь в іншому місці. Більше немає істот, більше немає нічого реального за винятком живих істот, які, зрозуміло, перебувають у фізичному всесвіті, бо належать до інших сфер.

Фізичне, по суті справи, може бути визначене власним образом – це те, що немає життя. Природа була повернута поетам. Ф'юзис, а разом з ним і космос, був повернутий грекам» [235, с. 418]

Київський філософ В. Кізіма зазначає: «Тотальність культури починається з тотальності думки культурного суб'єкта, яка, у свою чергу, вкорінена в тотальності людського буття у світі. Практичне проникнення в цю онтологію тотальності обов'язково веде нас до ідеї тотології» [71, с.19] «Структури, елементи, системи, інші генерологічні утворення не дані самі по собі як дещо повністю відокремлене. Вони формуються й існують у контексті розгортання, пов'язаної з ними тотальності, як її моменти і результати. І тому вони завжди співвідносяться з іншими компонентами тотальності. Їх кореляція проявляється по-різному і може характеризуватися різними термінами: збалансованістю, скоординованістю, організованістю, співмірністю, синхронністю тощо» [163, с. 48].

Так, «Порядок денний на XXI століття» – це документ, який містить концепцію так званого «усталеного розвитку», який фактично є прихованим глобалізаторством, що вуалює за екологічною проблематикою проблему споживання. Ця суто західного типу ідеологія прогресу є рецидивом модернізму в контексті сьогоденної постмодерної реальності. Вона є відверто експансіоністською, бо будь-яка сталість або гармонійність розвитку певною мірою є утопічною. Можна вважати, що «Порядок денний на XXI століття» – це певна мрія про гармонію, але суто американського чи західноєвропейського зразка, яка має бути здійснена за допомогою інтервенції сучасних технологій і має прищепити ці технології тим країнам, які ще не стали на шлях глобалізаторського розвитку.

Е. Морен констатує: «Навколишнє середовище, звісно, не втрачає свого характеру для спів-організаторів, які збільшують свою спів-організаційну роль для живого ества. Як ми бачимо, навколишнє середовище стає екосистемою, тобто спонтанною машиною породження, у результаті

взаємовпливів взаємодій між живими єствами в одній і тій же «ніші», постає чимось набагато більшим, ніж запас їжі, крім того, набагато більшим, ніж джерело негентропії, з якого єство бере свою організацію, складність, інформацію; це один із вимірів життя, такий же фундаментальний, як і індивідуальність, суспільство, цикл регенерацій.

Таким чином, стає явною ключова ідея: навколишнє середовище постійно є визначним для всіх існуючих організмів, що годуються з нього, воно постійно сприяє їх організації. Таким чином, єство і організація постійно є еко-залежними. Через те, що парадокс, властивий екологічній взаємозалежності полягає в тому, що в цій залежності визначається автономія цих сутностей.

Такі єства можуть будувати і підтримувати своє існування, свою автономність, свою індивідуальність, свою самобутність лише в екологічному відношенні, тобто залежно від навколишнього середовища, через залежність від нього. Звідси витікає альфа-ідея для будь-якого екологізованого мислення: незалежність живого єства потребує його залежності від навколишнього середовища» [235, с. 242-243].

Зрештою, Е. Морен висуває такі постулати існування великих систем:

«1. Має місце толерантність організації щодо випадковості і безладу. Безперервно ззовні або і зсередини виникають збудження, які інколи мають величезну амплітуду, такі, як буревії або сонячні вибухи, що стираються через флуктації, асциляції, варіації.

2. Організація обов'язково продукує елементи безладу як свій побічний продукт, будь-яка робота, будь-яка трансформація, тобто будь-яка активність і організація в якій все є активним, спричиняє виникнення побічного продукту – зношування, деградації, які змінюють її компоненти, взаємозв'язки між компонентами, економію системи, і тим самим реорганізаційна активність веде до свого побічного продукту – ланцюжкової дезорганізації.

3. Безлад виникає над регуляцією. Регуляція постійно зберігає відхилення, які постійно з'являються. Це означає, що під відхиленням, яке завжди виникає, знову назріває безлад; тут є достатніми випадки зупинення, випадкового спів-буття, часового застою і заперечення зворотного зв'язку, щоб процес пішов у протилежний бік завдяки засобам антагонізмів, розгортання процесів, що призводить до збільшення нерівності і нестабільності, аж до дезорганізації.

4. Реорганізація підживлюється дезорганізацією. Постійна реорганізація, борючись проти постійної дезорганізації, обов'язково має передумовою цю дезорганізацію як умову існування і об'єкт для тренінгу. Варто постійно розуміти, що дезорганізація повинна бути зрозумілою як те, що заперечує доповнення активної організації, а постійне відродження безладу – це елемент, який весь час виникає в організаційних структурах упорядкування. Центральною ідеєю постійної реорганізації є центральне місце постійної дезорганізації, яке активно включає безлад у будь-який порядок і який потрібно весь час мати на увазі» [235, с. 256]

Ці висновки мають екологічний характер, свідчать про те, що процеси організації, дезорганізації, розпаду, деградації та ніщовіння природи, культури, людини завжди були постійним супутником того космосу, який будувала людина. Людина перебільшує свої амбіції і певною мірою намагається зруйнувати порядок природи. Про це говорить не лише Е.Морен, це є найважливішою проблемою сьогодення, коли сама природність буття, природність життя, природність існування повинна стати засадою культуротворення.

А. Печчеї – організатор Римського клубу пише, що глобальна імперія людини підкорила собі всесвіт, і вже всесвіт стає іншим. «Протягом мого життя хід людської історії раптом змінився. Сутність цих змін полягає в тому, що за будь-які десять років завершився той період, який продовжувався багато тисячоліть, період повільного розвитку людства, настала нова

динамічна епоха. Буквально приголомшені подіями, які свідчать про ці зміни, ми в цей час запитуємо себе, – що ж несе нам цей новий вік, чи стане він зірковим часом людства або занурить його в глибину жахів і зла? І, як мені здається, всі ці зміни в сутності торкаються змін становища самої людини на землі. Якщо раніше вона була не більш, ніж одним із багатьох живих видів на планеті, то тепер людина перетворилася на необмежену імперію» [254, с.35].

Фактично родова цілісність людини стає тим мистецьким витвором, тим романтичним горизонтом, який імпліцитно перетворює механіку діяльнісного підходу або механіку вживляння абстракції в контекст мистецтва і культури на певну мистецьку спадщину, яка теж є негативним мистецтвом або негативним поезисом, негативною поезією [287]. Якщо так можна висловитися, – негативною поетикою, яка певною мірою свідчить про своєрідний підхід схематизації та емблематизації дійсності. Цей час дав можливість вже на відстані сьогодення побачити результати такого підходу як певну універсалізацію і певну технологізацію мистецтва та мистецького витвору.

На жаль, абстракція «всезагальна праця» переростає в загальну міру культури. Це вже не є суто марксове визначення, а пізня універсалізація марксових положень до певної культуровимірної матриці, в яку вкладалася вся реальність, яку описували як феномен культури, цивілізації, людської діяльності. Загальна праця стає субстанцією культури. Цей неосубстанціалізм є архаїзмом, архаїзмом догматичного зразка, який не помічався, який надавав упевненість в тому, що праця як така є мірою культури. І ця міра, яка розглядалася як «жива діяльність», можлива діяльність, здійснена діяльність, що розгорталася в процесуальну низку, часову і просторову єдність, що потім проектували на мистецтво, культуру, людину. Можна знаходити і грецькі визначення практики, але вони не є інформативними, бо

вони редуковані до саме товарного обміну, який не помічався, а вважається імпліцитно висхідним.

Цікаво, що Маркс ніколи не намагався піднести політекономічні категорії до осмислення всієї культури і людства в цілому. Але це зробили за нього і зробили настільки вдало, що ця редукція не була помічена.

Ці ознаки характерні для політекономії, але вони прямо вживлювалися в культуру, у мистецький праксис. Усе це призводить до тієї вульгарної соціологізації, що відбувалася в 30-ті роки, у Радянському Союзі. Увесь пафос буття окремого індивіда, як і саме і намагання універсалізувати цього окремого робітника до тієї людини, суб'єкта, який здатен нести в собі родовий потенціал праці, здатен репрезентувати в собі родовий потенціал взагалі, зазвичай, є гуманним пафосом. Але він є занадто абстрактною схемою, в якій нищиться і культура, і мистецтво.

Проте можна вважати, що сама технологічна структурність, будемо говорити, внутрішньо-діяльнісна характеристика праці, якщо її не розуміти як праксис в цілому, не універсалізувати до родових ознак, є досить слушною, цікавою і потрібною для характеристики праці в контексті дизайну, у контексті мас-медіа, реклами, які несуть у собі техногенні настанови, не є суто творчими за своїм імпульсом і походженням. Усі ці розробки не застаріли, більш того, вони є актуальними й зараз.

Можна констатувати, що саме діяльнісна модель естетики стає імпліцитною теорією дизайну як засади художньої діяльності візуальних видів мистецтв у цілому. Йдеться про суб'єктність (естетичну свідомість), носія суб'єктності, про універсальність, про дуже багато тих категорій, які ми не побачимо і не почуємо в сучасних соціологічних, зокрема неомарксистських концепціях культури та мистецтва.

### 1.3 Формотворчий потенціал художньої діяльності як чинник розвитку візуальної культури

Йдеться про певний напрямок феноменологічної естетики та формальної школи, які були поєднані і які протистояли марксистському тиску універсалізації праксису мистецтва до загальних надлюдських категорій. Річ у тому, що ті автори, які розробляли саме «формальні» образні конфігурації мистецького праксису, більшою мірою належали до літературно-лінгвістичного кола. Це В. Шкловський, Б. Ехенбаум, Р. Якобсон [327]. Вони належали до того кола філософствування, до якого ми залуцаємо О. Лосева та інших дослідників [209]. Здається, екуменістичні «єднання» релігій теж можна розуміти як певний психоделічний дизайн, тобто суто формальний синтез. Нас цікавить зіткнення предметного «формального» підходу і тієї феноменології художньої форми, яку витворив О. Лосєв.

Формальний аналіз був розповсюджений у 20-ті роки ХХ століття як одна із висхідних і предметно об'єктивованих реалій бачення мистецького твору. Ще Л. Виготський в його «Психології мистецтва» говорить про те, що головне вивчати не сам процес, а твір, бо вже у творі можна розгорнуто побачити всю процесуальність почуттєвої реальності і реконструювати її [82].

Більше того, він розглядає твір як певну комбінаторику, як «знищення формою змісту», де під формою він розуміє формальне єднання, компонування, структурування елементів твору, а під змістом розуміє банальну інформацію або передачу цієї інформації [82]. Уся ця предметна, об'єктивована реальність, яку так не любив М. Бердяєв, у 20-ті роки була звичайним дослідницьким шляхом вбачання мистецького праксису, але феноменологія О. Лосева відрізняється від структурної формальної школи, вона все більше тяжіє до християнських інтуїцій, до ісихазму, до молитви, твору як протообразу, де є висхідні протоструктури, які не піддаються

жодному аналізу, оскільки їх можна лише передбачати як взірці, як прописи ікони. Це цікаві реалії, вони поєднані в баченні культури, мистецтва і теж становлять один цікавий образ, який формується саме у 20-ті роки.

Виголошена В. Шкловським теза «мистецтво як прийом» фактично відкривала простір для розуміння мистецтва як певної сугестії, певної поетики тобто створення життя засобами мистецтва. Прийом – це не засіб. Це більше, ніж засоби, більше, ніж все те, що пов'язане з категорією «діяльність», яка веде до мети. Прийом – це спосіб життя як зсунутий, деформований простір. Саме впевненість в тому, що можна шляхом деформації досягти поетичного ефекту, потім залишається надовго і стає засадою поетичної школи неориторики або неолінгвістичних міркувань щодо тексту як метацілісності культури. Фактично можна сказати, що виголошується кантівський трансценденталізм, тобто прийом як спосіб праці, як поезис, що зосереджується у кантівському здійсненні можливого на засадах певних реалій формотворчості.

Найкращий образ «формальної» школи подає нам Л. Виготський в його аналізі новели Буніна «Легке дихання», де він блискуче показує, що сама по собі банальна інформація, яка там зосереджена – провінція, життя Олі Мещерської, її розбещення, а потім жахливе вбивство, а поруч життя класної дами, яка живе штучним намріяним життям, життя директора і весь цей всесвіт провінції – спонукає до бачення життя в жахливих, темних і трагічних тонах. Але чомусь після прочитання цієї праці у нас не залишається саме такого почуття, навпаки, залишається якесь «легке дихання», лишається піднесеність, залишається те, що він називає «катарсис». Як відомо, катарсис – категорія, яку описував ще Арістотель, але тут катарсис стає генеративною емоцією. Це не та емотивна сфера, яка є рухом до результату – афекту, або сфера самоздійснення результативності дії марксистської концепції, а це є зрив почуттів, передбачення і піднесення чуттєвості саме там, де її ніхто не очікує.



Цей неочікуваний ефект, і водночас ретельна праця над створенням цього ефекту, створення афекту катарсису як очищення почуттів, очищення життя, що є своєрідним поезисом, який свідчить про мистецтво, витвір мистецтва як поезику як дію, яка вживлюється в саме життя шляхом його очищення. Шляхом надання йому «легкого дихання» – працює інтепретація Л. Виготського.

Поруч з працями Л. Виготського варто згадати Р. Якобсона. Його поезика – це вже більш філологічні студії, які демонструють поезис у контексті поетичних розробок. Він захоплювався футуристами: В. Хлебниковим, В. Маяковським. Це майстер, який створює обрії мистецького витвору в контексті поезики не як штучні засоби створення, не як композиційні прийоми, а як поезису, справи мистецької діяльності як такої. «Поезика, що розглядає поетичні твори крізь призму мови і вивчає домінуючу в поезії функцію за її визначенням, є відправним пунктом у тлумаченні поетичних текстів, що зрозуміло, але не виключає можливості їх тлумачення з фактологічного, психологічного або психоаналітичного, а також семіологічного боків. Однак фахівці із цих дисциплін не повинні забувати, що всі функції витвору підпорядковані домінуючій функції, яку дослідник повинен виводити, у першу чергу, виходячи з того, що перед ним поетична тканина поетичного тексту» [327, с. 81].

«Поезія, – пише Р. Якобсон, – підкреслює конститутивні елементи на всіх рівнях мови – починаючи з функцій розрізнення і закінчуючи композицією тексту в цілому. Зв'язок між означуваним та означальним, що здійснюється на всіх рівнях мови, набуває особливого значення у віршованому тексті, де внутрішній характер поетичної функції досягає свого апогею. Говорячи словами Бодлера, ми бачимо скрізь складну і неподільну єдність, де все значиме взаємопов'язане, зворотнє, пронизане співвідношеннями, і де постійно взаємодія звука і смислу встановлюється між співвідношеннями або параномастичних або анаграматичних

фігуронативних явищ» [327, с. 81]. Такий гімн поетиці свідчить про те, що поетика стає пояснювальним механізмом, і цей механізм є певним способом тлумачення мистецтва як Всесвіту мистецтва.

Велимир Хлебников як пророк, як людина, яка прокреслювала обрії поетичних світів у просторі земної кулі, сам був першим «керівником земної кулі», яким він себе вважав. В. Хлебников намагався жити лише однією поезією, долати всі межі несродності світу. Він чимось нагадує Г. Сковороду. Так, В. Хлебников докладав надзвичайно багато зусиль, щоб шляхом порівняння слів однієї мови або цілого кола мов знайти загальні значення окремих звуків мови. Вірячи, що кожний приголосний звук ховає за собою певний образ і є ім'ям, він як чаклун створював неологізми, створював власну мову, що була характерною для поезису початку ХХ століття.

Така, будемо говорити, без меж поезія, без меж поетика, звичайно, корелювала з теоріями катарсису, корелювала з катарсичністю як загальною метою мистецтва. Так, праця «Геній і творчість» О. Грузенберга містить повний аналіз катарсису, що розглядається під різними психологічними «кутами». Це катарсис як певна реанімація, катарсис як певна анестезія, катарсис як певне занурення у світ можливого і неможливого. О. Грузенберг намагався структурувати катарсис, бо це йому вдається і не вдається [120]. Більш ранній поштовх до аналізу катарсису як до очищувальної стихії у Л. Виготського набуває тут більшої структурності, але він втрачає свою очищувальну силу. Характеризуючи катарсис, О. Грузенберг пише, що цей своєрідний стан художника і до сьогодні залишається поза увагою психологів, характеризується найближчим чином такими ознаками: «1. Як депресивний стан або переживання гнітючості творчих задумів і антиципації образів, фантазії, які намагаються переслідувати уяву художника з нездоланною силою, подібно до нав'язливих ідей фікс».

2. Як неповторна потреба художника відокремитись, звільнитись, очиститись від процесів творчості, від творчої фантазії, що переслідує його ідеї та образи.

3. Як непередбачений стан або бажання художника об'єктувати в образах творчої фантазії закладені в ньому потенційні здібності енергії духу.

4. Як потреба художника знайти самозабуття в процесі творчості від гнітючості особистих негараздів і депресивних переживань» [120, с.105].

Анестезувальна дія процесу катарсису визначається послідовно, таким чином, у трьох напрямках співвідношення до трьох відгалужень цього своєрідного явища внутрішнього світу художника: «1. Катарсис як анестезія естетичних емоцій – естетична анестезія. 2. Катарсис як анестезія вольових імпульсів – вольова анестезія. 3. Катарсис як анестезія моральних депресивних емоцій художника – моральна анестезія» [120, с.105].

Таким чином, ми бачимо досить розгорнуту низку розуміння катарсису як втечу художника від переслідування думками, ідеями, образами та настановами. Це трохи відрізняється від катарсису Л.Виготського, який розуміє постфактум як дію, як вплив, як сугестію самого мистецького твору. О. Грузенберг більше психологізує, більше заглядає в середину псюхе або психологію художнього праксису, тоді як Л. Виготський, будучи сам психологом, намагається більше об'єктувати і об'єктивовано побачити психологічний еквівалент твору.

Одним із своєрідних інтерпретаторів мистецького праксису, який створив досить своєрідну теорію в кіно і літературі, був Ю. Тинянов. Розпочавши з досить простих літературознавчих праць, він став визнаним метром як мистецтвознавець. Його інтерпретації і зараз цікаві тим, наскільки вони прозоро вихоплюють системно структуровані компоненти цілісності мистецького праксису. Однією із головних означальних стрибкового характеру фільму є диференційованість кадрів, їх існування як єдності. Кадри як єдність рівновправ'я, де довгий кадр змінюється кадром дуже

коротким, а короткий кадр не заважає бачити його самостійність щодо іншого кадру – усі ці поняття є доволі синтетичними і характерними для поетики формальної школи 20-х років.

«Ритм – це взаємодія естетичних моментів з їх метричним розгортанням у фільмі в його русі. Ракурси і освітлення мають своє значення не лише в зміні кадрів, шматків, що маркують зміни, але й як виділення шматків, як їх кульмінація. Це повинно бути враховано в організації особливих ракурсів, ракурсів особливих освітлень. Вони повинні бути не випадковими, не гарними і красивими самі по собі, а у конкретному разі, виходячи з їх взаємовпливу з метричним ходом фільму і з мірою монтажу. Це освітлення, що виділяє метричні окремі шматки і відіграє не зовсім ту роль, що ракурс в освітленні, виділяє метричні відношення слабо окреслених елементів» [303, с. 339].

Це досить вузька і досить професійна і разом досить універсальна школа формального підходу до мистецтва, де такі категорії, як поетика в давньогрецькому розумінні (поезис) розуміється як певний симбіоз образного руху кадру, і в цьому симбіозі почуттів творчості і дії головну роль відіграє катарсис.

«Як дитина намагається, стає вовком через життя разом з хижаками, – пише Ж. Бодрійяр, – так і ми самі поступово стаємо функційними. Ми переживаємо час речей. Я хочу сказати, що ми живемо в їх ритмі та відповідно до їх безперервної послідовності. Сьогодні ми бачимо, як вони народжуються, розвиваються та вмирають, тоді як в усіх минулих цивілізаціях речі, інструменти довговічні елементи жили довше, ніж покоління людей» [47, с.].

Проте найбільш універсальну номінацію поетики у вербальному дискурсі здійснив Г. Шпет. Він говорить про слово як всесвіт, говорить про слово як певну єдність людського світу. Слово може виконувати функцію будь-якого іншого знака, а будь-який знак може виконувати функцію слова.

За визначенням У. Еко в праці «Введення в семіологію» слово виконує функцію будь-якого почуттєвого сприйняття, будь-якої просторової та часової форми.

Якими б не були різноманітними диспозиції слова, специфічне визначення його включає відношення до смислу. Проте весь контекст герменевтики, шпетівської феноменології говорить про те, що смисл не потрібно розглядати в буквальному розумінні. Це не семіологія, це зовсім інші знакові констеляції, це феноменологія, семіологія, де слово універсалізується і субстанціюється.

Це вже близько до апофатичної дескрипції, до визначення цілісності через заперечення, до благоговіння перед цілим, перед тим, що наперед задано, перед тим, що є божественним Абсолютом. Це поки що не естетика сакрального, але це християнські інтуїції, які є засадничими в книзі «Діалектика художньої форми» О. Лосева, написаній теж у 20-ті роки. Феноменологія Лосева апофатична, діалектична і теургічна, вона є синтетичною і моністичною водночас. З одного боку, – це синтез, бо він працює в межах трансформативної естетики, тобто намагається трансформувати феноменологічну теорію, додати до неї діалектику, а також наблизити діалектику до фактуальності, речовинності буття, або до самоданості реального світу [208].

Але за цим ховається те, що Лосев називає «первообраз» або протообраз. Це те, що є самоданість світу, це є самодостатність мистецького твору або естетичної реальності, яка не потребує жодної зовнішньої апеляції ані до якого сенсу, ані до якої культури, ані до почуттів. Вона самодостатня як цінність, як цілісність, як реальність. У цьому весь сенс розуміння Лосєвим мистецької реальності як мистецького праксису. Чому його можна назвати праксисом, а не просто естетичною теорією? Тому, що це досить своєрідна концепція, де дослідник намагається реконструюватися динаміку творчості, це рефлексивна, творча, поетична реальність, бо тут відтворюється

поезис, створення твору. Оскільки ця діяльність є самодостатньою художньою формою, яка розгортається як ейдос [208]. Якщо теза Е. Гуссерля – повернення до речей – пов’язана із самодостатністю речі, світу, сприймалася не буквально, не натурально, а, навпаки, в рамках епохи, редуції, очищення від почуттів, де конституативним елементом ставала ноєма як певний корелят ейдосу ( ноєма – це повністю чистий знак, який конститує свідомістю реальність), то О. Лосєву така процедура здавалася недостатньою.

О. Лосєв вважав, що єстетична феноменологія, є чуттєве схоплення світу, є акт, який нагадує божественний акт креації, але він не несе в собі процесу, процесуальності як виникнення нового. О. Лосєв створює концепт, який він називає тетрактидою, де діалектична треада (теза, антитеза, синтез) доповнюється фактом. Тобто виникає діалектична феноменологія або певний паліатив, який є синтезом, що справді не можна охарактеризувати в рамках монізму гегелівського типу. Монізм конституювання в рамках гусерлівської феноменології можна описати також і як єстетику. Ця єстетика більшою мірою є апофатичною, виникає як апофатична дескрипція, бо описати саму самоданість на межі процесуальності означає потрапити в безкінечність потоку зчитування інформації.

Це реальність, яка нагадує середньовічний етос, середньовічну зануреність у глибини сакрального, але сакральне тут ховається за межами самоданості і за межами світу тетрактиди [208]. Феноменологія є конституюванням реальності свідомістю, бо феноменологія тієї чи іншої множини речей є конструюванням загального ейдосу, куди ці речі входять як частини. Діалектика є конструюванням ейдосу та його ейдетичних зв’язків з іншими ейдосами, так що цей ейдос зводиться до більш загального ейдосу [208]. Так, Лосєв починає головні свої визначення з формування діалектичної феноменології або діалектики художньої форми. Становлення, процес, дія, виникнення єстетичного поняття, що діалектично перетворюється на своє

інобуття, потребує факту, який відбувся, наявності, яка несе в собі становлення.

Лосєв вдається до прямих майже схоластичних визначень, які мають усі ознаки дисциплінованої термінації думки. «Теза-висловлювання є форма сутності за своїм фактом і буттям, який нічим не відрізняється від самої сутності, це єдиний факт сутності. Вираження не відокремлюється від сутності, тому є сама сутність. . . Антитеза-висловлювання як форма сутності є відмінною від сутності, оскільки має передумови дещо інші, що є окрім сутності те, у чому воно проявляється. Синтез – виражена форма сутності є тією сутністю, яка перебуває у процесі становлення і перетворюється на інше, яка формується своїми смисловими енергіями, вона є потенцією і запорукою будь-якого функціонування сутності» [208, с. 53 – 54].

Тобто ми бачимо, що художня форма наділяється потенціями становлення, вона не від чого не залежить, і разом вона є самодостатньою, артикульованою, завершеною першоцінністю або першообразом. Саме звернення до першообразу не є таким простим, це є метафізична засада, це та європейська метафізика, яка пройшла і через кантівський трансценденталізм, і через неокантівські студії Е. Гуссерля, і тут вона знову з'являється як першовиток, як конституційна або конструктивна вісь, яка говорить про те, що першообраз, тобто монізм є висхідним засадничим принципом самоданості як становлення, як самоздійснення реальності, плінного, мінливого світу факту.

Форма у Лосєва не є самотньою, порожньою оболонкою, як вона існувала в архітектурних теоріях, а це є символічна, енергійна, напружена реальність, яка вміщує і відштовхує від себе особистість, яка має свою долю, яка апелює до факту, залежить і не залежить від образу або першообразу, яка несе в собі першореальність, першообраз і потребує і не потребує форми. Ця гармонія розгорнутої діалектики душі стає дуже

широким полем для розуміння мистецького праксису. Усе це Лосєв визначає як діалектику художньої форми і все це приваблює тим, що це форма як мистецький праксис, яка занурена у твір як зосередження естезису, зосередження мистецьких алітерацій, мистецьких спонук, катарсиу і поезису.

Тобто поетика художньої форми не є простим структуруванням, не є створенням або формотворенням як таким, а є символічною, енергійною реальністю, складним космосом людських доль, ейдосів, ці ейдоси є космологічними, апелюють до першовитоків, глибинних інтуїцій християнської культури. Це імпліцитна естетика в глибині своєї реальності несе абсолют, він не формулюється як сакральне, але ховається за відзнаками наявного світу, що втрачаються, навіть губляться в діалектизованому, надмірно діалектизованому процесі інобуття форми.

Проте ХХ століття характеризується тим, що воно розхитало рамки сакрального, розхитало рамки іконографії і зосередило сакральне у світському, більш того, відбулася десакралізація певного церковного устрою образності. Усе це ми бачимо особливо в католицьких архітектурних конструкціях, церквах. Це абсолютно новітні, абсолютно формалістичні витвори, що не мають нічого спільного з традицією.

Чомусь зараз мистецтво тоталітаризму сприймається як цілком нормальне явище, соцарт або соцреалізм стають ностальгічною реальністю. Але у ті часи виникала спокуса і виникав опір, якщо не ідеологічному тиску, то тиску антидуховності, і вся гра, уся можливість бути людиною у вузькому коридорі діяльнісного підходу, який був окреслений нами в рамках талановитих учених тієї доби, так чи інакше опосередковано привносило поняття абсолюту – будь-то рід, людина, будь-то Бог, який пізніше з'являється у творах марксистських учених.

Проте перипетії, проблеми сакрального як неповторного, абсолютного, що вноситься в буття людини традиційним або нетрадиційним



шляхом через витвір мистецтва, будь-то ікона, будь-то картина, будь-то скульптура, будь-то шматок землі, є досить цікавою проблемою в розумінні мистецького витвору. Майже всі, хто торкався цієї теми, говорили про святість існування людини на землі. Екуменістичний формалізм – це остання формально інновація «єднання» в Дусі. За своїми намаганнями він близький до неформальної сакральності В. Хлебникова чи П. Філонова, В. Єрмілова.

#### **1.4 Аксіологічні та діалогічні концепції художньої культури**

У контексті міркувань візуальних мистецтв як складової художньої культури постає проблема цінностей культури взагалі, усього того, що вже є здійсненим і не здійсненим у часі і просторі, що стає актуальним часом і простором культуротворчості. Проблема цінностей була репрезентована посткантіанською естетикою і взагалі всім рухом посткантіанської філософії. Проте лише пізніше аксіологія стає розгалуженою самодостатньою сферою рефлексії, що імпліцитно повертає свій погляд на мистецький витвір.

Мистецтво стає одним із вимірів буттєвих цінностей, онтології співбуття людини і світу, людини і всесвіту, людини і абсолюту. Але аксіологія, яку так не долюблював і не дооцінював М. Гайдеггер, стає драматичним перетином різних ідей, які по-різному трансформувалися в контекстах мистецьких, філософських та естетичних проєктів.

Важливо відмітити, що саме Кант одним із перших заснував аксіологічний підхід. Тобто його категоричний імператив, здатність до судження, яка розумілася як трансцендентальний суб'єкт і всі кантівські трансценденталії потім входять в колообіг філософського міркування посткантіанської філософії цінностей. Один із патріархів посткантіанства Г.Гадамер засвідчує, що саме Лотце одним із перших переосмислив досвід категоричного імперативу Канта як аксіологічну етику і естетику [88, с. 17]. Тобто практичний розум і розум естетичний або здатність до судження стають засадничими для того, щоб зрозуміти саме судження в аксіологічному

контексті. Цікаво, що аксіологія мала передумовою категоричний імператив Канта, який не підлягав ніяким предметним, матеріальним або якимось іншим зовнішнім впливам, а був суто формальним визначенням необхідності загального, яке є передумовою пізнання, здатності до судження і практичного розуму.

Варто зазначити, що неокантіанці ще більше формалізували Канта. Вони вважали, що формальний принцип позбавляє сам досвід будь-якого змісту, тоді, як у Канта вимога формальної всезагальності категоричного імперативу не була безсвідомою. Тобто, якщо Кант говорив про красу, яка не має в собі мети, не має в собі визначення, то це зовсім не говорить про те, що це є повна краса. Але посткантіантська естетика та етика абсолютизувала цей формалізм. Досить цікаво, що сам формалізм, який був фактично ознакою ХХ ст., саме в посткантіантській традиції набуває своїх аксіологічних ознак. Важливо також зазначити, що філософія цінностей сформувалася на базі новоєвропейської метафізики, а саме метафізики кантіанського напрямку і вона стала явним суб'єктивним виміром буття в цінностях. Потім це мислення в цінностях розмежовується, особливо в рамках марксистської естетики, на цінність і оцінку. Тобто суб'єктивізація і об'єктивізація набувають своїх конфігурацій як дихотомії, але сама неокантіантська школа цього не здійснювала.

Проте важливо також зрозуміти, що цінності є більше результатом культуротворчості, ніж засада. Вони самі потребують адекватності та розуміння в культурному полі своїх адекватностей, а феноменологія культури перетворюється на аксіологію тоді, коли цінність розгортається разом як суб'єктивна і об'єктивна реальність. Ось тут і виникає той перегук з марксистською філософією, із суб'єктивним і об'єктивним простором, який стає досить простим, досить структурним для розуміння ціннісно-оцінних адекватностей культури. Проти цього категорично виступає М. Гайдеггер, який пише, що цінність – це не є поверхнева ознака культури, а, навпаки,

глибинна, фундаментальна реальність, яку не можна визначити не із самої середини суб'єкта, не ззовні. Цінність є дар тут-існування (Dasein), яке не підлягає ніяким суб'єктивним або об'єктивним адекватностям [317].

Тобто, говорячи мовою діяльній репрезентації мистецького праксису, цінність не є оцінкою з багатьма її складовими діяльностями. Вона існує поза діяльністю, над діяльністю, але вона не є елементом праксису як такого. Цей обертон філософствування виникає пізніше, але до нього треба ще дожити і побачити, як він стає буквально протилежним всьому тому напрямку, який виникає в межах посткантіанської і феноменологічної традиції. Феноменологія цінностей проблематизує, як даються людині ці цінності. Так, М. Гартман свідчить про те, що цінності даються апіорі, як вважав раніше Кант. Тобто це є і не є феномен нашої свідомості. Що можна сказати всупереч цій тезі?

Дихотомію цінності та оцінки не можна заперечувати без відповідної аргументації, вона не є абсолютно деструктивною, уся проблема в тому, як розуміти свідомість, що конституює реальність, і розуміти буття, як існування завдяки свідомості. Якщо М. Гайдеггер розумів буття досить широко і вся онтологія цінностей у нього формулювалася в контексті цього широкого розуміння буття, то буття у М. Гартмана залишалося в межах кантіанської традиції [90]. Є досвід, діяльність і є новоевропейська метафізика як феномен пост-діяльності. Тобто буття зосереджено в діяльності, буття не може позбутися цього діяльничого аспекту, хоча воно і не визначається саме так, як ми його пізніше побачимо в марксистській філософії.

Зрозуміло, що будь-яке розуміння цінності, самого нормативного статусу реальності, як і теоретичних постулатів, залежить від того принципу апіорності, який ще був сформульований Кантом. Апіоризм, заданість взагалі дуже близькі до тоталітаризму. Ще один крок і тотальність, тоталітаризм як «прийом» стають принципом конструювання дійсності.

Цікаво, що принцип апріорності корелював з тією ж кантівською дефініцією речі в собі. Цінності абсолютні як онтологічна даність, зосереджені самі в собі, не визначаються нічим іншим, крім самих себе, вони самі по собі абсолютні і самодостатні. Ця самодостатність утворює своєрідну онтологію цінності, яка корелює з естетикою і етикою, тому етика і естетика в контексті посткантіанської традиції, а пізніше вже в контексті марксистської традиції, особливо це можемо побачити у Л. Столовича, зберігає пафос аксіологічного підходу, є неповторною і своєрідною як певний трансцензус, певне переходження межі, де межею є суб'єктна та об'єктна реальність, та сама діяльність, хоча вона діяльністю і не називається [299].

Цінність не виникає ні з речей або з реальних відношень, ні із суб'єктів. Ані реалізм, ані суб'єктивізм не притаманні їх способу буття. Тобто вважається, що цінності є опосередкованим моментом, який пов'язує людину зі світом, з речами, з предметами, з усім тим, що є її речовим світом. Більш того, речове опосередкування є ціннісним опосередкуванням, де ціннісне опосередкування передує речовому опосередкуванню. Цей аспект дуже нагадує кантівський апріоризм, він є досить цікавий як констатація втілення цінності в життя. Це нам нагадує асоціонізм, нагадує емпатію, «втілення почуттів», увесь той психологічний контекст, якого намагався позбутися Е. Гуссерль, але тут в аксіологічному тлумаченні все є наявним. Цінності не лише не залежать від цінності речей, добробуту, але і позитивно їх обумовлюють, бо саме завдяки цінностям речі в широкому розумінні, реальні справи і ситуації мають характер блага, тобто мають абсолютну цінність.

Можна перекласти цю тезу мовою Канта – цінності настільки важливі, що мають відношення до тих чи інших справ, наскільки ці умови можливі як благо. М. Гартман пише, що матерія є лише сутнісним утворенням, яке має ціннісний характер. Моральна цінність довіри не є лише сама довіра, остання є лише матерія, специфічне абсолютне, загальне, що

характеризує стосунки між двома особистостями [90]. Тобто вся проблема полягає в тому, наскільки людина зосереджена в предметному світі, наскільки цінності розхитують чи, навпаки, роблять цей предметний світ самодостатнім, близьким до людини.

Естетична насолода є більш високою, ніж матеріальне щастя гармонійного особистого спілкування. В «Естетиці» М. Гартман пише: «Зрештою, необхідно зазначити, що багато жанрів, незалежно від їх естетичного забарвлення, трапляються і в житті» [90, с.433].

Проте «Естетика» Гартмана більшою мірою належить феноменологічній традиції. Цікавим тут є опис нерелективних компонентів естетизму, який він пов'язує з естетичним сприйняттям. Естетичне сприйняття є одним із цікавих моментів. Однак річ у тому, що ця позбавленість рефлексії і разом цілісність досить цікаво інтерпретується іншими теоретиками, які називають її прямо містикією та інтуїцією. Ці «містки» між свідомим і несвідомим, реальністю і твором охоплюються поняттями цінності, але цінність настільки анонімна, настільки належить смаку, що ми у певний момент мусимо розмежувати цінність і оцінку.

М. Гартману цілком належить феноменологічна традиція характеристики музичного твору і взагалі твору як такого. Він говорить про шари в архітектурі, навіть про шари в музиці. Щоб аналізувати музику, необхідно орієнтуватися у внутрішньому шарі музики, бо від ступенів музичної єдності залежить можливість надання музиці позамузичного змісту [90].

Дихотомія внутрішнього і зовнішнього є доволі розповсюдженою, як у феноменології Канта, так і феноменології Гуссерля, вона легко переходить у контекст марксистської естетики, починає розбиватися на цінність і оцінку і структуруватися як суб'єктна та об'єктна даність. І вже в суб'єктно-об'єктній опозиції вона розгорнута як гра, комбінація внутрішнього і

зовнішнього, презентується у рефлексії над праксисом мистецтва, культури і творчості як такої.

Критику аксіологічного напрямку М. Гайдеггером краще за все почути в його полеміці з Е. Кассіером, яка відбулася в горах, де вчений платонізм Кассієра, який зводився до досить простої констатації, що жити варто тому, що людина залишає після себе слова, витвори мистецтва, цінності культури тощо, які потім «розпредмечуються» згідно з тією ж самою марксистською термінологією і викликають почуття інших людей, набули у Гайдеггера гострого заперечення [317].

М. Гайдеггер вважав, що не варто жити в такому об'єктивованому світі. Саме «темрява світу», апеляція до темряви, саме заглиблення в ніщо, небуття, яке завжди є, яке поруч з тобою, яке саме й є мистецтвом, культурою, якщо її не розуміти банально і примітивно, побуджує до переоцінки всіх цінностей, за Ф. Ніцше.

Потім ці обертони зростають і саме ніщовіння як онтологічна передумова стають більш виразними, але найголовнішим є те, що Гайдеггер є співцем не світлого дня, а темної ночі, не цінностей як яскравих, виразних і, більш того, повноцінних якостей, а, навпаки, неясних темних силуетів і хмар, які оточують людину все життя, і завдяки яким це життя має цінність свого існування [317]. Цікаво, що однією з визначних номінацій буттєвості або естезису життя стає жах. Саме жах, за визначенням М. Гайдеггера, у буденному житті не прокидається [317].

Філософ вважає, що для того, щоб він став сенсом, щоб він набув для людини межової реальності, значення трансцензусу, людина повинна сама прокинутися, а для цього вона повинна зануритися в глибини метафізики, яка у Гайдеггера розуміється не традиційною, більше говорить не про буття, а про ніщо. Про зло, про виклик добру, про витвір як «просвіт» в темряві, який і є витвором мистецтва як справжнім творінням людини. М. Гайдеггер вдається до міфології, до певного хтонізму, якщо

використати термін О. Лосева. На землі і в землі засновує людина в її історичному здійсненні своє буття, свій крок до надцінності і свій світ. Творіння розбудовує цей світ і створює землю. Становлення світу варто розуміти у буквальному значенні слова як креацію.

Творіння, слово, розкриті простори буття утримуються землею, творіння дозволяє землі бути землею [317]. Ці слова зараз звучать як вигук, як слова істини, коли архітектура, яка ближче всього до землі, зрадила цій істині і перетворюється на комерційний жах, архітектуру розваг. М.Гайдеггер один із тих, хто говорить про творіння як глибинний організм, хтонізм, що маркує належність людини до планети Земля. Це одна із надзвичайних аксіологічних фундаментальних ознак, яку зараз мають зрозуміти сучасні екологи та аксіологи, але ці істини ніяк не доходять саме в цьому планетарному обрії до мистецького бомонду, до мистецького світогляду.

«Творіння існує як співставлення землі, воно розташовує себе позаду, у внутрішності землі. Оскільки це самозамикання землі, це образна і нерухома зануреність її, самозамкнутість землі розгортається невичерпнутою повнотою простих способів і простих образів. Зрозуміло, що скульптор використовує камінь так само, як використовує його і камінщик, але, використовуючи камінь, він не використовує камінь до кінця, не знищує камінь до кінця без залишку, певною мірою це буває лиш інколи, коли творіння не вдалось скульптору. Художник також використовує фарбу, але використовує так, що фарба не втрачається, а, навпаки, вперше починає світитися. Звичайно, і поет використовує слова, бо використовує їх не так, як звичайно говорять і пишуть люди, які розмовляють звичайною мовою, оскільки використовує слово таким чином, начебто вперше слово стає словом.

У творінні немає і сліду речовинності, вона не побутує у творінні і, навіть, залишається сумнівною, втім лише сутнісне визначення виробу

схоплюється в його діяльності, позначеної словами «речовинність» і «матеріал», у всьому тому, з чого творіння створюється само собою», – відмічає М. Гайдеггер [317, с.80]. Можна продовжувати цитувати Гайдеггера, але вже зрозуміло, що це нова міфологія, нова містика, нова аксіологія. Але аксіологія не посткантіанського зразка, а екзистенційного, новоміфологічного. Так, можна сказати, що це феноменологія явлення дива, дива просвіту в темряві, феноменологія переживання. Тобто естетичний аспект вже порушує проблему – на чому засновані розуміння і вищі характеристики різниці між цінностями, і чи можливо взагалі зрозуміти всезагальну ієрархію цінностей? Чи існують автономні цінності? Як можна позначити так звані об’єктивні цінності?

М. Гайдеггер стверджує, що після тридцятирічного періоду, який пройшов після відомих теоретичних дискусій, мало, що змінилося в теоретичному горизонті аксіології. Головним він вважає, що відбувається натуралізація цінностей, підміна сутності цінності їх явленням в об’єктивному визначенні, суб’єктивних констатаціях або структурах світу. Цінності ототожнюються з речами або з їх знаками. Таким чином, аксіоматика цінності є плутанина між цінністю та оцінкою. Можна сказати, що ніхто не подолав бар’єра цієї плутанини, ніхто не зміг розібратися, у чому ж полягає значення об’єктивного та суб’єктивного контексту цінностей. Можна сказати й інакше, що сама ця парадигміка є штучною, вона задовольняє лише вузький вимір або горизонт рефлексії діяльнісного чи активістського підходу. Цінність як жах, цінність як ніщо, як всесвіт, цінність як життя в її естетичних вимірах не підлягає жодним рефлексивним ознакам чи конфігураціям [317].

Але сам підхід до цінності завдяки його апріоризму, завдяки його конститутивним ознакам був дуже продуктивним, підштовхнув до розуміння витвору мистецтва як апріорного, за Кантом, трансцендентального



буття. Дизайн, як і художня культура в цілому, дістали нові інтенції та нові визначення цінності як реальності речовинного світу.

Ми підійшли до певного рубікону міркувань щодо мистецького витвору, дизайну як мистецького праксису в цілому, де рефлексія пов'язана експліцитними формами вираження. Так, рефлексія із середини мистецького праксису стикається з рефлексією над мистецьким праксисом, більш того, виникає проблема поєднання внутрішнього і зовнішнього. Це ми вже бачили в контексті міркувань щодо мистецького твору у М. Гайдеггера. Виникає проблема не просто співвідношень внутрішнього і зовнішнього, а й моментів іманентних закономірності існування мистецького творіння та зовнішніх – етичних, естетичних, соціальних, культурних тощо. Уся ця реальність набула досить цікавої конфігурації в рамках естетичних та культурологічних імплікацій, які визначаються як «діалог» та «полілог».

Діалог – це виникнення двох голосів, їх перегукування, луна, різномовна реальність, яка говорить про те, що один голос чує інший, а полілог – це багатоголоса тканина, поліфонія, де існує більше, ніж два голоси. Тобто дихотомія ціннісно означеної естетичної свідомості перетворюється на плюралізм постмодерного виду. Якимось непомітно діалог переростає в полілог, більше того, діалогіка, за В. Біблером, стає полілогікою, або алогічним становленням творчості, яке втрачає будь-які риси логосу [45].

В. Біблер фактично міфологізував діалог і уявляв його як певну онтологію інтерпретативних можливостей застосування множинності логік, де «Я» і «Ти» є не просто носіями голосів, а носіями онтологічних можливостей естетичного та культурного буття людини у світі [45]. Трансцендентальний запал або вибух філософії, що продовжувався з неокантіанською естетикою, та весь трансценденталізм у феноменологічному розумінні згасали в комунікативно-диспозитивних трансформаціях смисловизначення людини у контексті діалогічних концепцій. Можна

сказати, що діалогічна філософія сформулювалася як антитеза трансценденталізму. Але сутність полягає в тому, що трансценденталізм із самого початку ніс в собі моністичну свідомість, моністичного трансцендентального суб'єкта, замість якого приходить множинність, подвоєння суб'єктів, приходить все те, що потім визначають словом «діалог».

С. Неретіна, яка характеризує діалогічну концепцію М. Бубера, пише: «Діалог розуміється їм не як гносеологічна або феноменологічна реальність, для нього це онтологічна реальність, в якій виникає, існує і розгортається теоретико-пізнавальна сутність питань. Визначенням цієї онтологічної реальності є зустріч. Спільне буття спрямоване один на одного виникає як існування лише під час взаємодії. Онтологічне визначення філософії М. Бубером пов'язане з релігійними витоками його філософських ідей» [243, с. 233]. Зрозуміло, що М. Бубер не міг звести діалог до чистої комунікації, він як прихильник хасидської релігійної доктрини виходить з того, що людина може ставитися до іншої людини тоді, коли у неї вже є досвід спілкування з Богом [58]. Тобто Бог є посередником стосунків «Я» і «Ти». Це не прямо висловлюється, але ця глибинна інтуїція імпліцитно існує як вихідна фундаментальна ознака його онтології, а фактично теології, теоцентризму. Проте теоцентризму неординарного, непередбачуваного, неіконографічного, що існує як розгорнута тканина імплікацій, трансформації діалогу. Розуміємо ми цей діалог чи не розуміємо як єдність, але імпліцитно за ним існує певне «Ми», яке відрізняється від «Я» і «Ти», що єднаються прадистанціюванням.

Дистанціювання виникає як самовизначення, як певне структурування «Я» у порівнянні з «Іншим», але це порівняння з іншим переходить через межу теоцентризму [58]. Тобто ми бачимо своєрідну концепцію, її не можна назвати теологією культури, чи теологією діалогу, але сам теологічний аспект має тут велике значення.

Головне, що він є достатньо маргінальний, достатньо нетрадиційний, належить не якійсь універсалістській релігії на кшталт християнства чи мусульманства, він належить хасидизму, іудаїстській традиції, яка свідчить про єдність, а ця єдність є не визначеною для всіх, не є відомою для широкого кола соціуму. Людське буття складається в діалогічних стосунках, які тією ж мірою є монологічними (краще сказати – монадо логічними, за Лейбницем), оскільки цей монологізм прихований, як і неологізм. Діалог і монолог долаються прадистанціонуванням, а таке відношення загального та особливого відбувається як розгорнута тканина, де можна почути голоси, почути стосунки «Я» і «Ти» [58]. Бубер знаходить проміжну субстанцію між «Я» і «Ти» – це трансцендентна реальність, це вічна межа, вічний перехід, це спів-буття Буття через дефіс, де сам дефіс говорить про межову реалію ніщовіння самоті.

Основа «фундаментальної онтології» Бубера є буття діалогу, яке редуковане до монологу, діалогу, який розуміється як єдина можливість бути – антропологічна, культурна тощо. Його книга «Я і ти» – це своєрідний памфлет, своєрідна реальність розшуку цієї онтології. М. Бубер стверджує: «Світ для людини складається з двох частин, що співвідносяться з подвоєністю висхідних слів, які вона може виголосити.

Головні слова суть не одиничні слова, а словесні пари. Одне головне слово це спів'єднання Я-Ти.

Друге головне слово – це єднання Я-Воно; при чому важливо, не змінюючи їх відносин, головних слів, замінити в ньому Воно на Він або Вона. Тим самим подвійним є й Я людини. Бо Я вихідного слова Я-Ти відрізняється від вихідного слова Я-Воно.

Висхідні слова не позначають дещо, що існує поза їх світом, але, будучи виголошеними, вони покладають існування. Висхідні слова виходять з єства людини.

Якщо сказано Ти, то разом з цим сказано й Я як спів'єдність Я-Ти» [58, с.16].

Утім це певна містифікація, певна гра-підстановка, де світ маркується займенниками «Я» і «Ти», утворюючи своєрідний світ необхідності «Я» та «Іншого», необхідності в Іншому. Усе це набуває ознак діалогу, який імпліцитно існує як багатоголоса тканина дискусу, тобто спонук до спілкування, спонук до того, щоб людина не була самотньою. Проте М. Бубер визначив, що філософія виникла із самотності, але діалог – це не самотність, монолог – це також не самотність, це є виголошення істини в колі інших, а інші існують поруч.

Мабуть, онтологізовані та універсалізовані займенники «Я» і «Ти» й є тією експліцитно-імпліцитною естетикою мистецького твору або людського творіння взагалі, де діалог, спілкування як стосунки «Я» і «Ти» є творчість, є творіння. Творіння спільного буття, онтологія співтворчості або культуротворчості. Розуміючи все це як діалог, як безкінечну тканину розмов, співскладеність дискурсів, де розмови не є просто говорінням, а онтологічною словесною тканиною самоздійснення в Слові або створення Словом світу, автор утворює своєрідний поезис, своєрідну поетику самоздійснення людини як людини новоєвропейського зразка, людини Нового часу.

Х. Аренд, один із самобутніх філософів ХХ століття, засвідчує, характеризуючи діалогізм межових цінностей культуротворчості, що любов є випалена порожнеча, випалена земля між «Я» і «Ти». Ця випалена порожнеча, ця земля, цей попіл у ХХ столітті набуває онтологічних ознак творчого самоздійснення людини, і майже не один філософ не пройшов мимо цього образу. Усі шукають його по-різному: і М. Бахтін, і Ю. Кристева, і В. Біблер, – усі звертаються до твору. Твір описується на різних обрях: на обрях діалогіки у Біблера, на обрях роману у М. Бахтіна, де роман як велика книга дорівнює всьому світу, як всесвіту у М. Бубера.

М. Бубер запитує: «Який же досвід отримує людина від «Ти»?»

- Ніякого. Бо Ти не відкривається у досвіді.
- Що ж тоді людина пізнає про Ти?
- Лише все. Бо вона нічого не може пізнати від нього окремо» [58, с. 21].

«Літературоцентризм» як логоцентризм, характерний взагалі для християнської культури, стає одним із домінантних образів розбудови світобудівних конструкцій. «Якщо М. Бердяєв і П. Флоренський, – пише С. Неретіна, йшли від загального, то Бахтін із самого початку зосередився на особливому» [243, с.248]. «Культура для Бахтіна онтологічна, здійснюється в глибинах свідомості суб'єкта культури, є засадничим принципом для його постійного внутрішнього самозмінення і вираження себе у витворах-об'єктах. Без творчого акту, без викиду назовні творчої енергії вона існувати не може, «збагачує спів-буття буття» [243, с.248]. Проте таке спів-буття як витвір культури, його форма є суто естетичним феноменом. Отже, якщо М. Бубер етизує діалог, то М. Бахтін – естетизує.

С. Неретіна прекрасно показує, що і діалогізм М. Бубера, і діалогізм М. Бахтіна є онтологічними імплікаціями визначення самого діалогу як мистецького витвору. Будемо казати інакше, – діалог вбирає в себе рефлексію, вбирає в себе живу дію спілкування, приховує текст, який існує за кадром, але письмо, як пізніше скаже Ж. Дерріда, є глибинною протосубстанцією цього діалогу, бо діалог визначає суб'єктів існування або співіснування як «Я» і «ТИ» або «Я» і «Воно», за М. Бубером.

С. Неретіна підкреслює: «Бахтінський діалог є, як він писав, не засіб, не самоціль, він має силу і значення всезагальності іманентно присутньої людської свідомості, в яких би формах вона не виявлялась; він відбиває цілісність особистісної позиції, яка виражається одночасно в єдиному просторі тексту, звідси і виникає поняття хронотопу. Бути – означає спілкуватися діалогічно. Коли діалог закінчується – усе закінчується. Тому

діалог у сутності не може і не повинен закінчитися» [243, с.253]. Ця буквальність констатації безкінечного діалогу говорить про безкінечність життя, безкінечність буття. Речовинність дизайну, як і хтонізм архітектури, візуальні патерни медіа теж є діалог, є безкінечне буття Я-Ти. Потрібно ще і ще раз перечитувати М. Бубера, щоб зрозуміти цю людиновимірну ознаку культури.

«Тільки поєднуючись з життям іншого, – пише М. Бахтін, я заглиблююся в його безмежність і лише нумерично її подвоюю, якщо нас двоє, то з точки зору дійсної продуктивності спів-буття важливо не те, що крім мене є ще одна особа, по суті така ж людина як я (дві людини), а те, що інша для мене людини, і в цьому сенсі її просте існування в моєму житті не є нашим злиттям в одне єство, і не є нумерологічним повторенням мого життя, але сутнісне збагачення спів-буття, бо моє життя переживається ним у новій формі, у новій ціннісній категорії – як життя іншої людини, яке ціннісно інакше розфарбовано й інакше сприймається, по-іншому виправдане, ніж її власне життя. Продуктивність спів-буття не в злитті всіх разом, але в напруженому розумінні позазнаходження і неможливості злиття, в існуванні привілеї свого єдиного місця, поза місцем усіх інших людей» [28, с. 78-79].

М. Бахтін продукує досить цікаву міфологему або концепт позазнаходження іншого. Уся його метафора зміни місць, більше того, метафоричне вилучення іншого із контексту місця «Я» і позазнаходження Іншого є близьким до концепту прадистанціювання М. Бубера, але не дорівнює йому. Позазнаходження іншого – це певний рефлексивний двійник, той, хто сподівається на зустріч, але не є сама зустріч, той, хто сподівається на можливість цієї зустрічі, але не впевнений, що вона відбудеться. Можна сказати, що естетика Бахтіна більш катастрофічна, у ній нема того релігійного топосу або тієї хасидистської монадності і монологічності, яка закладена як єдність «Я» і «Ти» у Бубера. Вона є драматичною,

карнавальною, надзвичайно амбівалентною, якщо використовувати провідні концепти термінології М. Бахтіна.

У ній більше відчувається голос Іншого і позазнаходження Іншого, де є можливість почути голос на більшій чи меншій відстані. Існує луна подвоєння голосів, поліфонія, виникає музика як трагедія, як смерть, яка теж у Бахтіна вбачається досить своєрідно, – смерть належить іншому, тільки Інший може її побачити і милувати «Я». «Я» вже не бачить своєї смерті. Усі ці начебто екзистенційні обертони є суто естетичними. Це суто мистецький підхід, коли митець є аранжувальником своєї смерті, як Казимир Малевич, наприклад, запроектував власний похорон у супрематичній труні. Проте цей аранжувальник утворює видиво смерті в естетичному трактаті, не віддає її на відкуп Іншого, бо очима іншого намагається побачити свій власний відхід зі світу.

Ця проекція естезису в його межових ознаках (межею тут стає смерть) говорить дуже багато, свідчить про цінність естетичного як цінність витвору, стосунків «Я» і «Ти», цінність витвору як «проміжку» між «Я» і «Ти», цінність речі, цінність слова. «Цінність буття якісно визначеної особистості притаманна лише іншому. Тільки з ним можлива для мене радість зустрічі, перебування з ним, гіркота розлучення, скорботи втрати, у часі я можу з ним зустрітися і в часі ж розстатися, тільки він може бути і не бути для мене. Я завжди із собою, не може бути життя для мене без мене», – констатує М. Бахтін [28, с.93]. Можна сказати, що Бахтін піднімає Іншого на п'єдестал, коли будь-яке «Я» визначається як певна проекція Іншого. Це одна із гуманістичних вершин транспозитивної естетики, де витвір розуміється як перетин, як рух, як динаміка, як зустріч, як онтологія спів-буття буття [28].

В. Біблер ніби виходить із поля онтології теоцентризму Бубера та естетичної онтології Бахтіна, його діалогічна теорія діалектизується, але це гносеологія, яка розглядається як плюральність діалогік, що мають свою

модальність, мають свою певну онтологію. Онтологію множинності логічних інтерпретацій. Це вже наближається до постмодерну, але це зовсім не постмодерн. Біблер дає визначення діалогіки, яка у нього стає своєрідним виміром культури. «Діалогіка – це логіка діалогу двох або більше логік. Наявна передумова, що загальне є множинним і кожна із логік активізує одну із можливостей, безкінечних можливості бути. Діалектика ж має передумовою розвиток однієї такої логіки, самототожності. Саме діалектика передбачає, що ця єдина можливість самототожності логіки несе характер безкінечного саморозвитку – саме вона замкнута в безкінечності руху і розвитку. Діалогіка є загальна логіка і єдність логік, які не збігаються одна з одною, виходять за межі іншої логіки, іншої загальної культури, діалектика передбачає розвиток єдиної логіки в атрибутивних категорійних визначеннях з відсуненням висхідного предметного поняття і самого руху логіки, коли початок логіки розуміється як аксіома, а саме логічне мислення будується атрибутивним категорійним шляхом», – інтерпретують шлях визначення діалогіки В.Біблером С.Неретіна та О.Огурцов, які намагаються реконструювати досить неординарний шлях Біблера, цей шлях був досить популярним, оскільки зараз десь згасає в просторі постмодерної рефлексії [45, с. 255].

В.Біблер перейшов від витвору до логічного конструкту твору як можливості його інтерпретацій. Діалогос загострив потребу зустрічі, потребу спілкування, потребу в Іншому, загострив саме інобуття речі, слова як наявність, що потребує свого суб'єкта самоздійснення.

### **1.5 Знак і образ у контексті художньої культури ХХ – ХХІ століть**

Семіологія вже безпосередньо торкається мистецьких технологій дигітального простору – брендингу, культивації іміджу, флеш-іміджів, реклами тощо. Проте важливо позначити ті методологічні зрушення, що відбулися. Семіологічний поворот спричинив появу структуралізму,



постструктуралізму, реанімації риторики (неориторика) та поезики як засобів естетичної герменевтики в мистецтві.

Якщо йдеться про знаковий контекст мистецтва, то мова йде про адекватності атомарності, елементаризму, а пізніше – фрактальності та сингулярності. Так, розшукуються предметні або почуттєві, раціональні еквіваленти, пов'язані з якимись атамарними складовими мистецького твору. Проте знак стає найближчою конфігурацією, яка у ХХ столітті здійснила певні реальні трансформації інформації в розумінні мистецтва. Семіологічний рух, який розпочинається з лекцій, а потім вже роздрукованих праць Фердінанда де Соссюра та опрацьований різними семіотичними школами, уже давно не здається революційним і таким універсалістським, як це було спочатку. Саме текст, а текст це є витвір, або фрагмент цілісності стає тим предметом інтерпретації, що постає засадничим, фундаментальним для розуміння цілісності культури.

Семіологія формується у двох вимірах, перший – романтичний та універсалістський, який походить від Фердінанда де Соссюра, він ще має ознаки асоціоністської психології, де знак розуміється досить широко – як єдність означуваного та означального, а фактично єдність розуму і почуття, де почуттєві ознаки характеризують означальне, а означуване притаманне саме раціональному топосу знака. Ця дихотомія почуття і розуму не є новою, але вона набуває нових конфігурацій. Знак як єдність означуваного та означального фактично стає носієм єдності раціонального і чуттєвого. Адже, якщо це так, то це універсальна конструкція, бінарна дихотомічна конфігурація, яку можна спроектувати в будь-яке поле і завдяки якій можна інтерпретувати будь-що. Ця широта інтерпретації приваблювала дуже багатьох. Фердінад де Соссюр спочатку мріяв про величезний проект семіології, який би описував у колі знакових систем дуже багато явищ людського буття, але доля склалася так, що семіологія дуже швидко знайшла свої горизонти та свої внутрішні орієнтири у лінгвістиці.

Французька школа семіології вже була лінгвістично маркованою, фактично мова стає тим горизонтом, в який вписується семіологічний рух структуралістської, а потім уже пост-структуралістської поетики та естетики. Але американська семіотика є більш широкою парадигмою, там говорять про зоосеміотику, антропосеміотику тощо [138]. У межах естетичної та культурологічної рефлексії Радянського Союзу виникає свій своєрідний поштовх семіотичних досліджень, де семіотика інтерпретується достатньо структурно. Так, з одного боку, культура інтерпретується як єдність мов: предметних, зображувальних та інших, а з іншого боку, семіологія або семіотика як наука про знакові системи вписується в цей набір мов. Тобто мова стає горизонтом семіотичних узагальнень. Але це не просто вербальна мова, а мова культури.

Фактично школа, яку заснував у тартуських анналах Ю. Лотман, була фундатором саме такої культурологічної, семіологічної моделі [211]. Це досить важливо для того, щоб побачити самі семіотичні конфігурації інтерпретації художньої діяльності як інтерпретації мистецького праксису. Текст – це досить універсальна номінація. Усім зрозуміло, що текст у газеті, текст шедевру і текст того ж самого постмодерного письменника і філософа Умберто Еко – однаковою мірою є текст, але текст різний. Текст тоді є витвором і мистецьким твором, коли поруч із ним стоїть автор.

Французька школа семіології свідчить про «смерть автора», особливо на цьому наполягає Ролан Барт, тоді як школа, пов'язана з діалогікою, яка походить від В. Біблера, пов'язана з діалогом, навпаки, наполягає на тому, що про смерть суб'єктів дискурсу, смерть автора не варто навіть і говорити. У чому ж тут проблема? Проблема в тій об'єктивації, яку так не любляв М. Бердяєв. Саме текст в об'єктивованому вигляді, у вигляді повного об'єктивного анігелювання суб'єктності стає предметом вивчення у французькій семіологічній школі [21]. Це дає певні підстави стверджувати, що виникає новітня структуралістська та семіологічна міфологія («міфології»

Р. Барта), певна семіологічна структура, де текст, як би він не намагався позбутися авторських інтенцій, етосу, все одно несе в собі те, що в нього вкладене, – правила гри, правила поведінки, риторику дискурсу. Оскільки всі риторики намагаються позбутися авторських інтенцій.

Цікаво, що самі по собі семіологічні адекватії мистецького твору, не настільки різні, як ми вважаємо, усі вони пов'язані з елементаризмом, з розчленуванням на означальне і означуване, усі вони дають можливість більш об'єктного, а не суб'єктного аналізу твору. Є більш диференційні, більш орієнтовані на специфікацію семіотичні або семіологічні системи, або більш універсалістські, більш орієнтовані на міфологему, на певну міфологію дискурсу, яку можна інтерпретувати як певну семіологію. Уводячи поняття граматики в колообіг семіологічних міркувань як широкої, а не лише шкільної структури речення, Фердінанд де Соссюр починає з логоцентризму. Витоком граматики є фонетика, потім фіксуються графематика, морфологія, синтагматика, синтаксис, що презентують граматику в статичній та динамічній [296].

Це й дає можливість пізніше відокремити поняття «граматика» й перетворити її на породжувальну граматику, за Хомським, на граматологію, за Ж. Дерріда. Проте автоматизована граMATИКА, за Юрієм Лотманом, і поетична граMATИКА, якщо так можна визначитись, поетика, яка вступає в протиріччя з банальною комунікацією, стають досить своєрідними антагоністичними вимірами тексту, тексту як витвору мистецтва. Фердінанд де Соссюр намагався універсалізувати семіологію, описати широкий проект Семіології, тобто знакових систем в їх концептуально-світоглядній ролі, але цей проект був не здійсненим. Важко сказати чому, може це залежало від розуміння універсалізму як принципу культури й творчості ХХ століття, може й тому, що мова розглядалася суто як продукувальний механізм, а знак лише як штучний витвір, який належав цьому механізму і був достатньо незалежним від нього.

«У будь-яку епоху, – пише Фердінанд де Соссюр, – як би далеко ми не заглиблювалися в минуле, мова завжди виступає як наслідування попередньої доби, акт, за яким у певний момент імена були присвоєні речам, згідно з яким було укладено договір між поняттям і акустичним образом, – такий акт, хоча його і можна уявити, ніколи не був констатований. Думку, що так могло бути, підказує нам дуже гостре почуття непередбаченості знака» [296,с.72]. Тобто знак розуміється відокремленим від мови, від мовлення. Це свідчить про те, що знак універсалізується і певною мірою виноситься поза контекст мови і мовного контексту.

Якщо говорити про певний епіцентр формотворчої граматики Фердінанда де Соссюра, то саме таким епіцентром є синтагматика, учення про просторові відносини складових слова або речення. Отже, сама просторова рознесеність є однією із глибинних, про це говорить і Р. Якобсон, який наполягає на тому, що метонімія є більш глибинною, ніж метафора [327]. Синтагматика як просторова єдність структур у реченні або структур дискурсу, як можна сказати вже більш сучасною мовою, є одним із цікавих інтерпретативних механізмів художнього витвору. Теорія дизайну та архітектури, зокрема поодиноких випадків, ще не засвоїла це певною мірою. Існує лише досвід граматичного тлумачення твору в моді, архітектурі як синтагматичної єдності, зокрема це праці Ю.Легенького [194].

Фердінанд де Соссюр порушує актуальне питання динамічної лінгвістики, він пише: «У той самий час, як синхронічна лінгвістика знає лише одну перспективу, перспективу суб'єктів-мовців, а саме тому один метод, діакронна лінгвістика одночасно має проєктивну перспективу, яка відтворюється заплинністю часу і ретроспективну перспективу, спрямовану в минуле. Перша перспектива діакронічної лінгвістики відповідає дійсному розвитку подій, цією перспективою ми у разі необхідності користуємося під час написання будь-якого розділу історичної лінгвістики, під час визначення будь-якого пункту в історії мови. Метод при цьому виникає виключно як

контроль над розташуванням джерел, але в будь-яких випадках цей метод діахронічної лінгвістики здається недостатнім і неможливим для здійснення» [296, с. 206].

Тобто ми бачимо, що це поки що зародки діахронії, того динамічного граматичного процесу інтерпретації твору, який пізніше буквально стає демоном постмодерної рефлексії. Фердинанд де Соссюр порушив питання, але його універсалізм дуже швидко зникає. Виникає інший універсалізм, у Ролана Барта він переходить у межі риторики, у межі нео-міфології. Неоміфологія Барта досить цікава тим, що явища наявні у просторі культури розглядаються як своєрідний сучасний міф [24]. Будь-то реклама, комікс, архітектура, література, усе це певною мірою є міф. Але міф рефлексивний, міф осмислений. Рефлексія над первинною мовою відбувається як образне структурування, знак, як єдність означуваного та означального. Знак переходить в іншу мову, в іншу систему, яка розбудовується над першою мовою, але він втрачає риси константи і стає саме тим означальним, яке модифікується. Більше того, означуване вторинної мови називається у Ролана Барта «концептом» [21].

Рефлексивність міфології не викликає ніяких сумнівів, ця рефлексивність пов'язана з тим, що концепт є принципом конотації, складною гострою настановою, яка корелює з первинною мовою, анігелює її, бере із цієї мови лише те, що потрібно і використовує її як знаряддя для вторинної мови. Якщо у Ю. Лотмана вторинні моделювальні системи були загальною номінацією бачення мови як такої, то у Р. Барта дихотомія першої і другої мови як семіологічна система стає буквально алхімічним засобом перетворення будь-якого первинного механізму, або первинної мови, на мову концептів, мову вторинної міфології.

Ця друга міфологія, яку пов'язують з політ-технологіями, імідж-технологіями, рекламними технологіями, психоделічним дизайном, тобто з певним маніпулюванням свідомістю, не є міфологією як такою, але вона є

рефлексивною міфологією, яка саме тому і є міфологією, тому що стосується глибинного міфу, міфу-джерела інформації. Р. Барт пише: «Добровільне підпорядкування міфу визначає всю нашу традиційну Літературу. Згідно з прийнятими нормами ця Література є типовою міфологічною системою: у ній є сенс – сенс дискурсу, є означуване, сам той самий дискурс, бо він вже як форма чи письмо, означальне, концепт – «література» і, зрештою, сенс – літературний дискурс» [21, с.102]. Міф реконструюється як знак, як єдність означуваного та означального. Означуване як денотат і означальне як те, що модифікує глибинні інтенції або первинну мову, є тією глибинною дихотомією, яка міфологізується, структурується як Література з великої літери. Тобто тут дуже близько до мистецького витвору, до Слова з великої літери, до всієї християнської традиції, до всієї традиції, яка в семіології французького зразка набуває лінгвістично-мовних ознак, не виходить за межі лінгвістики як теорії натуральної мови.

«Хоча, як важко, – пише Р. Барт, – позбавитися міфу зсередини, бо саме намагання до такого його усунення призводить у свою чергу, до його жертви, зрештою міф завжди чинить опір, який завжди в ньому реалізується. Інколи говорять, що кращою зброєю проти міфу може бути міфологізація його самого, створення штучного міфу, і цей другий міф буде являти собою найреальнішу міфологію. Якщо міф поглинає мову, то чому б не поглинути міф?» [21, с.103]. Так, міф як рефлексивна реальність поглинає первинний міф як натуральне співвідношення «Я» і «Ти», де є любов, де є онтологія, де є величезна спадщина діалогу, про яку говорили М. Бубер, М. Бахтін, В. Біблер.

Міф рефлексивний поглинає міф як такий, більше того, він поглинає образ. Про це мало говорять, але весь дискурс симуляції або віртуальної технології презентації відсутньої реальності говорить про це поглинання великого могутнього першоджерела. «Для того, щоб проковтнути міф, для цього достатньо, – пише Р. Барт, зробити його відправною точкою другої

семіологічної системи, перетворити його на значення, на перший елемент вторинного міфу, література дає нам декілька дивних прикладів таких штучних міфів» [21, с.103]. Розкреслюючи синтагматику просторових відносин твору, Р.Барт створює могутній апарат рефлексивного міфотворення. Барт виказує дуже багато парадоксальних думок, думку про смерть автора, про трагедію як мовлення, як діалог.

Це непрості речі для ХХ століття, це той аксіологічний бар'єр, який в рамках семіології відчужується від внутрішнього і зовнішнього світу і належить суто тексту. Тексту як реальності, яка є начебто нейтральною, в якій начебто помер автор, але вона й є справжньою цінністю. Вона є тим витвором, який говорить про універсальність людських стосунків. Найпростіше, найповніше все це Барт визначає у своєму останньому опусі, присвяченому фотографії «Camera lucida». Факт у фото не є фактом. Фото є божевіллям, за Бартом [22]. Божевілля зупинки часу продовжується до тих пір, поки воно не знаходить справжню матерію свого втілення – фото. Цей твір починається з того, що філософ повертається додому після похорону матери. Переглядаючи фото, він дивується, що майже ніде її не впізнає. Щось заважає: то одяг не дозволяє її ідентифікувати, то сам час, коли він був ще дуже малим, і лише він впізнав матір на фото, де їй було десять-дванадцять років. Він бачить ці очі, які випромінюють доброту, випромінюють той шлях, який вона здійснювала все своє життя, який саме тут, в її дитинстві, так відкрився в цьому обличчі, незахищеному, дитячому, простому.

Фото стає об'єктом символізації, міфологізації і навіть містифікації. Містика присутності, містика втрати, містика зустрічі, містика часу, містика простору розгортається у фото у величезній панорамі образів, де автор запитує сам себе, запитує зображення і не може знайти відповіді. Він запитує: «А що є фото як витвір? Як сам натуралізм у ХХ столітті». І знаходить феноменологічне визначення.

«Інколи стверджують, – пише Р. Барт, що фотографія була створена художниками: вони додали до неї кадрування, створену Альберті перспективу і оптику камери-обскури. Я думаю, що це заслуга хіміків. Бо ноєма стала можливою саме в той день, коли наукове відкриття, відкриття світло-чутливих галоїдних сполук срібла дозволило зафіксувати, віддрукувати світлові промені, що виходять по-різному і відображуються від освітлених об'єктів. Фото є буквально еманациєю референту» [22, с.120-121]. Ми бачимо філософську трактовку фото як еманацию референту, тобто вся стратегема діяльнісного підходу або європейського трансцендентального суб'єкта, який спонукає до вчинку, до дії, за М.Бахтінім, тут усувається неоплатоністською еманациєю. Фото як натуралізм знов зосереджується в давньогрецькій еманациї, як стікання з єдиного за допомогою світла.

Можна сказати, що фото є певним образом мистецького твору ХХ століття. Фото є не просто винаходом, а є одним із механізмів ретроархаїзуючої стратегії і разом – кінематики всесвіту. Фото як кінокадр, фото як ноєма, фото як концентрація часу, фото як натуральне схоплення простору тут і зараз, схоплення того, що було і того, що буде, фото як передбачення в цьому схопленні – це своєрідна стратегія еманациї. З єдиного, за неоплатонічною конструкцією витікає космос, час і простір... Можна говорити і про певний неоплатонізм культури ХХ століття, якому притаманна фотографічна оптика, яка потім стає віртуальною реальністю, перетворюється на дотичність до абсолюту, на «діалог», без будь-якого бажання злету і піднесення.

«Вид – а цим словом я за ненаявністю кращого називаю вираження істини – є достатньо прискіпливе доповнення до ідентичності, яке дається як дар, вільний від будь-якої «означеності»; вид виражає суб'єкта як такого, який не наділяє себе значенням. На істинному фото єство, яке я любив і люблю, не віддалене від себе самого, нарешті воно із собою збігається. Це таємниця збігу, яка схожа на метаморфозу. Усі фото моєї мами, які я



переглянув, були майже схожі на маски, а в останній маска впала, залишилась душа без віку, але не поза часом, оскільки це був вид того, що кожен день її життя я бачив як спів-природне в цьому обличчі», – пише Р. Барт [22, с. 162].

Р. Барт згадує в іншій книжці, що коли він був дитиною, він щодня приходив на автобусну зупинку і чекав на свою маму, яка працювала біля Парижу і приїздила автобусом. І щодня він не міг її дочекатися і засинав на зупинці. Мати приносила його на руках додому. Це він згадує в опусі «Дискурс закоханого». Це дивна міфологія, міфологія кохання, міфологія як ноєма, міфологія як фото, як натуралізм, як зустріч, як діалог. Нарешті – як семіологія.

За маскою семіології приховується величезна традиція культури і величезна гуманітарна місія людини в цьому світі, яка за дихотомією означуваного та означального, первинної і вторинної моделювальної системи вбачає цінність, цілісність та універсальність світу. Мистецтво, текст, творчість як така, автор десь ховаються в цих структурах. Структуралізм проростає постструктуралізмом, а семіологія переростає у феноменологію.

Отже, семіологічні версії мистецького праксису додали до розуміння мистецького твору дуже багато, вони визначили атомарну клітинку твору, вони її інтелективізували, перетворили на інтерпретаційний механізм. Універсалізація знака робить його метазнаком, знак стає символом, міфом. Фактично текст теж є елементом конституювання, елементом, який формується і структурується свідомістю. Це ХХ століття, це доба складних інтроверсій, об'єктивацій, суб'єктивацій, діяльнісного та еманативного підходів.

## **1.6 Деконструкція як методологічна настанова формування постмодерної творчості**

Визначення деконструкції як провідної формотворчої настанови в художній культурі постмодерну пов'язано зі зверненням до рефлексії митців-практиків. Роберт Вентурі, Пітер Ейзейнман намагаються поєднати у власній творчості елементи мистецького праксису і вже міфологічний, філософський та мистецтвознавчий розвиток ідеї демонтажу та новітнього монтажу. Це рефлексія із середини практика, рефлексія над практикою, рефлексія в інше, коли активно визначаються такі реалії, як маргінальність, це рефлексія в себе як медитативна стадія бачення образу [194]. Постмодернізм досягає певної маньєристичної стадії, коли формотворення втрачає риси зовнішнього варіювання, та визначається як інтроверсія культурних кодів. У певному розумінні можна погодитися з тим, що постмодерн не є інновацією культури, а кожна культура мала свою стадію «постмодерну», тобто стадію маньєристичного завершення, коли культура синтезувала, варіювала, завершувала і прощалася з тією цілісністю, яку вона створила раніше.

Можна шукати різні констатації щодо маньєризму як визначення постмодерної рефлексії, але те, що воно є не оригінальною, те, що саме дефіс «пост» характеризує дещо другорядне, вторинне говорить про те, що це є певна постадеквація, інерційна фаза, яка уквітчує, завершує і разом проблематизує все те, що існувало перед цим. Якщо говорити про постмодерну рефлексію, то звичайно тут дуже важко визначити саме хронологічні межі, коли вона стає постмодерною, а не саме авангардною, або навіть вже не належить стилю модерн. Усі ці дефініції «пост», за В.Бичковим, свідчать більше про маньєристичний дискурс, про варіювання як таке.

Одним із фундаторів постмодерної культури, одним із цікавих майстрів театрального мистецтва, а також теоретиків театру, був Антонен Арто. Арто визначився як майстер досить рано, його праці вийшли теж у той період, який ще не пов'язують з постмодерном, але вся його доля винесеного

за межі культури в божевільню, де він створює свій театр «жорстокості», де він був онтологічно і фундаментально зосередженим у своєму концепті жорстокості як дотичного єднання людей в просторі, дає підстави говорити про те, що це один із лідерів, один із майстрів постмодерної естетики [18]. Естетики мистецького твору, естетики яка говорить про те, що витвір, який він називає «подія», «театр» є так звана жорстокість схоплення почуттями простору, з якого не можна вийти, який оточує всіх, як чума розбиває, розриває тіло. Коцепт «тіло» стає певною метафорою, «тілом без органів». Потім цю метафору експлуатує Жіль Дельоз, але чомусь ми забуваємо, що вона належить А. Арто.

А. Арто – один із фундаментальних, можна сказати, красивих майстрів постмодерністської естетики. Усе, що робили після нього, – це вже вторинне і другорядне, позбавлене геніальності, безумства, тієї номи ідеального світу, про яку казав Ролан Барт, що конститує реальність у діапазоні – «це було». Це був театр жорстокості, це «фотореальність» факту, це ті почуття, які вмерли в нас, хоча вони й зараз вирують. Ми не розрізняємо продуцентів видива і реципієнтів, ми вже не існуємо «тут і зараз», бо ми усунуті з часового виміру. Ми належимо якомусь прачасу, тій «жорстокості», яка жорстокістю не є.

Мова Антонена Арто не адекватна, жорстокість – це вплив, сугестія, це тотальність спонук до співіснування в одному видовищному просторі, тоталогія тілесної ідентичності, яка стає почуттєвою реальністю, це той *Gesamkunstwerk*, в якому людина є людиною всесвіту культури. Вона стає амебою, стає якимось маленьким клітинковим механізмом величезної «містерії чуми», яка схопила цей світ і живе в цьому світі. Хвороба тотального захоплення почуттям знищує людину, але ми цього не розуміємо, бо це є самознищення, а не самоздійснення, за Г.Батищевим, за всією діяльністю школою марксистської естетики.

Арто сам себе знищив. Самознищення було долею ХХ століття. І не лише тільки він, згадаємо Гійома Аполлінера, який пішов на Першу Світову війну і не повернувся, згадаємо Брака який починав створювати кубізм з Пікассо, який повернувся з кулею в черепі, сліпий. Згодом ледве ледве повернувся зір, але це вже був зовсім інший Брак, – не митець, а інвалід. Тих, хто нищив себе свідомо, було дуже багато, можна написати велику книгу – психіатричний опис, але мова не про це. Нас не цікавлять ні паталогоанатомічні, ні психологічні визначення постмодернізму, які із Садом, Сорокіним та іншими увійшли в простір як певна межа деструкції, руйнації. Мова йде про інтелектуально витончену деструкцію, яку ми можемо побачити у філософії М. Гайдеггера, в естетиці А. Арто.

Проект тотального мистецького твору А.Арто не вдався, існував лише як проект, як певна проекція хвороби на життя, а життя на хворобу, як певна суміш життя і хвороби, як власна хвороба, як безумство всього світу. Власне безумство і все разом створює все те, що потім у постмодерні прописано «мовою плакату», якщо згадати термінологію Володимира Маяковського. Ми можемо сказати, що Антонен Арто – це провозвісник постмодерну, який переніс саме в постмодерну рефлексію риси завершення класики, високої інтелектуальної витонченості і високого пійтету перед мистецтвом.

Пафос естетики зла та жорстокість є естетичним злом, яке існує поза межами світу, який можна пов'язати із соціумом, пов'язати з виживанням, надією на майбутнє. Це світ без простору, без часу, світ тотальної охопленості почуттям. Постмодерн – це певний розрив класичної гармонії, розпад, але це й певний тоталітаризм, авангардизм, модернізм, це вся та складна драматургія змін, яка врешті-решт стала «пост-культурою», як її визначив В. Бичков. В. Бичков пише – «Пост-культура», хоча культуру не можна ніколи залишити в минулому. Антонен Арто – один з тих, хто був найбільш чутливий до естетики творчості у ХХ столітті як певного

трансцензусу, певної екзистенційної можливості знайти Іншого. Це не діалог, не монолог, це неможливість творити взагалі або можливість творіння як когито суїцид, за А. Глюксманом. Будь-яке істинне почуття в дійсності не можна перекласти на іншу мову, за А. Арто, виразити його – означає зрадити реальності, але перевести його в іншу площину – означає оголити сам дотик до Буття.

Істинне вираження не ховає те, що воно робить видимим. Звідси максималізм безпосереднього (предметного, речовинного, якщо перекласти мовою дизайну) існування в дусі як тотальна дотичність, жорсткість та гаптичне почуття. Проте будь-яке сильне почуття викликає в нас ідею «порожнечі» і мова стає бар'єром цієї порожнечі. От чому істинна краса ніколи не вражає нас безпосередньо, і сонце, що заходить більш прекрасне тому, що воно віднімає у нас світло. Тобто елемент деструкції, руйнації, імпліцитно стає тим засадничим принципом, який конститує постмодерністську поетику. Якщо інколи говорять, що постмодерн не має своїх геніїв, не має шедеврів, це так і не так, бо він має геніїв і надзвичайно цікавих естетиків, але вони визначилися як ті творці, які руйнували культуру. Міфологема «тіла без органів» стає висхідним постулатом естетики Ж. Дельоза, а про первинну номінацію А. Арто забули [128]. Чому? Мабуть тому, що сама творчість А. Арто є більш маргінальним явищем, ніж рефлексія Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі.

Це майже епілог усього театральньо-артистичного авангардно-постмодерного руху, логоцентризму, який так критикує Ж. Дерріда. Це безкінечні розмови, нарації, люди-актори, філософи-актори, які лише розмовляють і не чують одне одного. Це полілог, за Ю. Кристевою, як і всі словесні ігри, які відбуваються в просторі культури, що швидко усуваються зображенням, візуальним іміджем, брендом. Однак не варто забувати досвід А. Арто, він спонукає до великих роздумів, бо зосереджений у витворі мистецтва, мистецькому практиці як такому. А. Арто загострює дихотомію

почуття і рацію, чуттєвість стає зрежисованою, і у своєму максимальному зрежисованому вигляді вона виглядає дотичною даністю одного тіла іншому.

Це начебто з тіла зняли шкіру і оголене м'ясо (згадайте перифраз М. Павича: «Слово стало м'ясом») поїдає цей світ. Це причащення до тіла, до тіла всесвіту стає театром, де «жорстокість» є інтелектуальною абстракцією, а не вульгарним сучасний бандитським пересічним простором вулиці. Очуження, за Б.Брехтом чи В. Шкловськом, у постмодерні посідають одне із головних місць, але вони імпліцитно визначаються як негація, як ніщовіння. Якщо М. Гайдеггер про ніщовіння, негацію говорив відверто, щиро, то тут вони приховані.

Досить своєрідно в постмодерній рефлексії визначають місце мистецького праксису, передусім культурного праксису. Якщо праця Ж.Дельоза і Ф. Гваттарі «Капіталізм і шизофренія» продукує шизоаналіз як принцип бачення цілого культури, то це деструктивна логіка бачення полісутністних реалій, розкиданих по обрїю множинних світів, які майже не з'єднуються в контексті культури, то більш ранні праці, особливо така праця як «Розрізнення та повторення» Ж. Дельоза несе досить конструктивний пафос. Більше того, критичний пафос, він апелює до Канта, Декарта, Лейбница, тут є особливо цікаві думки щодо синтезу чуттєвого та поняттєвого у віртуальній реальності [127].

«Структура – це реальність віртуального. Ми повинні розуміти, що надання елементам зв'язків, які складають структуру, додає їй актуальність, якої вона не має сама по собі», – констатує Ж. Дельоз [127, с.256]. Тут за складним резонансом реальності проглядає все ж таки досить проста конструкція, що віртуальність є частина універсуму. Так, якщо розглядати віртуальну реальність з позиції античних дефініцій як «доблесть», «мужність», «істину», то певною мірою виникає співмірність візуальних інтроверсій реальності й усталених кодів класичних культур. Про це пише М.Носов, але ця ознака віртуальності залишилася тканиною історії [248].

Дельоз гостро порушує проблему єднання актуального та віртуального. Це досить цікавий філософський рефрен. Реальне і нереальне належить одному і тому ж тексту, цей текст є, будемо говорити, еквівотивним (амбівалентним як інтерпретативна реальність), має передумовою двоосмисленість, але це осмислення не є рефлексивним. Воно не належить тій прозорій рефлексії, яку ми бачили в класичній філософії.

Постнекласична філософія постмодерного виміру – це рефлексія, яка стає дифузною, безструктурною, хоча її намагаються структурувати як певну реальність, як міф, за Р. Бартом, як тіло без органів, за А. Арто, як «розрізнення», «повторення» тощо. Усі кантівські апорії або конструкції думки стають ігровою реальністю, яка в постмодерній філософії потроху набуває самодостатньої гри в історію, культуру, людину, увесь той простір, що стає простором актуалізації можливого, того, що може бути здійснено тут і тепер.

«Будь-яке коливання між віртуальним і можливим, порядком, Ідеєю і порядком концепту є губним, оскільки руйнує реальність віртуальну, – пише Ж.Дельоз, – сліди такого коливання можна знайти і у філософії Ляйбниці. Бо кожен раз, коли мова заходить про ідеї, Ляйбниця виявляє їх як віртуальні множинності, які складаються із диференційних зв'язків і особливих точок, що сприймаються мисленням у стані близькому до сну, запаморочення, смерті, амнезії. Проте те, у чому актуалізується ідея, мислиться скоріше як можливе, реалізоване у дійсності. Таке коливання між можливим і віртуальним пояснює, чому Ляйбниця відійшов від досліджень достатньої засади; і тим не менш ніхто так не підтримував ілюзію підкорення достатньої засади тотожному» [129, с.261].

Можна сказати, що занурення в просторовий світ диференційних відзнак простору у Ляйбниці додає дуже багато, напередвизначена гармонія макрокосму та мікрокосму стає матрицею, моделлю постмодерністської реальності. Д. Дельоз пише, що ідея не є реальною, не будучи актуальною,

диференційованою, якщо вона не диференційована, вона не є цілісністю. Так, ми можемо бачити, як складно дається виборювання самого поняття «диференціація».

Диференціація – це виокремлення, ейдос, сама ідея, яка розуміється в класичній номінативності, вона не може бути розчленованою, не може бути членорозподільною цілісністю, бо вона не буде ідеєю. Ми не можемо продовжувати коментар цих достатньо специфічних імплікацій, але вони говорять про те, що ідея в платонівському розумінні, яку прекрасно описав О. Лосєв, який говорив, що ідея води не замерзає і не кипить, а сама вода замерзає і кипить, є відношенням до глибинного метафізичного витoku і разом як ейдос, як розумний вид є смертю концепту, тобто того побутового сенсу речей, який здійснюється тут і зараз у функційному вимірі.

Ж. Дельоз говорить про феномен розрізнення не як протиставлення, а як певну асиметрію або функційну дихотомію рефлексії. Проте, як поєднати наявність речі як іміджу, (ідеї) та її суттєве онтологічне існування? Ж. Дельоз уникає відповіді, він мислить складніше, ніж Ж.Бодрійяр, який вводить концепт «симулякр» як середній термін. Ж. Дельоз залишається прихильником онтологічної та космологічної традиції. Тому виникають такі концепти, як «ризом» (образ світового дерева, яке перетворилося на смітник), «складка» (образ безшовного, гладкозмішаного єднання протилежних субстанцій) [129]. Саме ці концепти стають засадничими для пізньої творчості П. Ейзенмана, С. Хадід, Р. Вентурі. Архітектори і дизайнери постмодерну завжди тяжіли до онтологічних конструкцій, і саме Ж.Дельоз і Ф. Гватарі надали їм метафоричної, філософської форми.

Це достатньо цікава естетика, гра в істину, яка не абсолютизується, як у М. Гайдеггера, не є алетеею, що не не прихована, а є певний «танок» ідеї як відмінювання ідеї, образу, речі, знака, іміджу. Ж. Дельоз стверджує, що розрізнення є неекспліцитною наявністю суцього, а розрізнення експлікується як віртуальна даність. Зрозуміло, що ця естетика



провокує специфічне формотворення, яке непідвладне розуму людини. Отже, ми підійшли до досить цікавих міркувань, що сам феномен нетотожності ідеї, іміджу, знака, предмета, феномен дихотомії, диспозиційності або транспозиційності, якщо ми вже входимо в простір «неевклідової рефлексії», як його визначає В. Табачковський в останній книзі, де він говорить про «полісутнісну людину», – це є постмодерний феномен [300].

Сама реальність є нетотожність, драматургія різних можливостей інтерпретацій як можливостей бути, і лише тільки ми знаходимо мову, лише тільки ми складаємо код інтерпретації, так і «виникає» реальність. Тобто замість метафізичних засад ми отримуємо мовний код або систему можливих адекватій, яка є оперативним простором здійснення трансформації того, що не є наявним. Сама ненааявність реального, її прихованість є одним із цікавих епізодів постмодерної філософії, яка у М. Гайдеггера була негативним явищем. Ж. Дельоз дає буквально технологічне розгортання експліцитності неекспліцитного: простір не існує, не створюється, не розгортається без уявлення лівого і правого, верху і низу, над і під, подібні несиметричні адекватії є наслідком його походження, яке слід шукати в метафізичних глибинах складного буття (пізніше воно позначається як «складка»)[129, с. 280].

«Зв'язок форми і змісту є зв'язком внутрішнього плану, який покладається на внутрішнє об'ємне співвідношення поверхні з тією глибиною, яку вона покриває. Такий синтез глибини, що наділяє об'єкт тінню, але вихоплюючи його із цієї тіні, є свідком далекого минулого, співіснування минулого і теперішнього» [129, с. 280].

Ці слова можна легко вписати в контекст класичної метафізики, вони якраз дають можливість у постмодерному мистецтві побачити цілісність як приховану глибину, як імплікацію цієї глибини, як її трансформацію, як апелювання до метафізичних засад, де з будь-якої зайвої заангажованості та мішурної гри-шоу виникає програмна здійсненість мистецтва. «Виникнення

простору з глибини можливо лише, якщо глибина визначається незалежною від простору. Простір, чий генез ми сприймаємо і намагаємося з'ясувати, є нездійснена реальність, екстенсивна даність або референтний термін усіх екстенсивних дій людини. Навпаки, первинна глибина є дійсний простір у цілому, але як інтенсивна кількісна якість» [129, с.281]. Однак таке рознесення екстенсивної (як наявної) й інтенсивної (як прихованої) метрик простору є його міфологізація, бо воно сподобалося провідним дизайнерам і архітекторам.

Ці констатації дуже близькі до визначення простору у М.Гайдеггера, де простір сприймається як певний іманентний та трансцендентальний вимір буття, як виявлення трансцендентального. Тобто та глибинна порожнеча, що ховається за сприйняттям, за перцепцією. Це фактично є майже кантівський синтез аперцепції, який набуває тут ознак мистецько-психологічного визначення. Чому мистецького? Тому що сама ця рефлексія стає певним витвором мистецтва. Це своєрідна гра у філософію, своєрідне посилення до метафізики і разом виявлення інтенсивної й екстенсивної доміант мислення, глибинної метрики, що є інтенсивною, яка глибоко закладена десь у підсвідомості або в шарах землі, а екстенсивна метрика – це метрика чуттєвого сприйняття і чуттєвого руху обрієм усіх можливих світів, що здійснюються в просторі мистецтва та культури.

Ми закінчуємо коментар мета позиції у філософії Ж.Дельоза, оскільки є сенс навести ще одну цитату про сам феномен індивідуації, який стає засадою плюралізації або множинності суб'єкта культури, або суб'єктів дискурсу, дискурсів, які існують у тексті. «Таким чином, чинники, що є засадами індивідуації, не мають ані форми Я, ані матерії мисленнєвого суб'єкта. Річ у тім, що Я не можна відокремити від форми тотожності, а суб'єкт-мислитель від матерії, яка сформована наслідуванням тотожності» [129, с.312]. У цій цитаті вже сказано про те, що фактично додає експліцитної логіки постмодерній рефлексії. Функціонування на межі – це і є сам феном

індивідуації, де сам індивід як Я, як мисленнєвий суб'єкт не є можливим, а він є можливістю існування межі або конститується межею, визначається в межових ситуаціях, стає об'єктом просторових імплікацій, втрачає свою суб'єктність як діючий, суб'єктний еквівалент тієї дії, того вчинку, який є гарантом спонук до утворення дискурсів культури.

Знов суб'єкт розглядається не лише як діяч, а й як носій потенціалу роду людини. Суб'єкт розглядається не як спонукальна міць дискурсу, а як сама межа, сам феномен межовості, як рефлексія на межі, як виявлення можливостей самої межі за межами тексту, тобто як маргінальний чинник, не цілісний або частковий об'єкт.

Один із цікавих образних і рефлексивних концептів деконструкції створив Жак Дерріда. Проте перед тим, як звернутися безпосередньо до концепції Ж. Дерріда, є сенс описати поняття дискурсу, яке активно вживлюється в контекст рефлексії сьогодення, особливо рефлексії пострадянської культури. Не секрет, що франкомовна школа розглядає культуру як певну цілісність співскладених дискурсів. Дискурс – це не мова, а мовлення, промова, вимовлена реальність, яка артикульована, несе в собі імпульс влади, імпульс сугестії, імпульс суб'єктності як такої, що персоналізує цю мову.

М. Фуко пише: «Я вважаю, що в будь-якому суспільстві відбувається виробництво дискурсу, яке одночасно контролюється, створюється певна його селекція, організує і перерозподіляє мовлення за допомогою певних процедур, фундація яких є потребою нейтралізувати його владні спонуки, що пов'язані з необмеженістю та шкідливим впливом, які потрібно знищити й позбутися непередбачуваності спів-буття, позбутися тієї повноти яка загрожує своєю матеріальністю» [315, с. 51].

Однак заздалегідь можна сказати, що вся боротьба з владністю дискурсу, боротьба саме із суб'єктністю та сугестією є марною, але те, що вона помічається, те, що вона намагається контролювати дискурс влади, а

також те, що визначається як контроль над всевладністю слова, – це дуже симптоматичний факт постмодерної естетики і філософії в цілому. «Дискурс – це не те що, як показав нам психоаналіз, являє та приховує бажання, а також є об'єктом бажання; а також саме дискурс, і цьому нас не перестає вчити історія, – це просто те, що являє собою світ як боротьбу систем та підкорення, а це те, заради чого б'ються, – це влада, якою намагаються завладіти. У нашому суспільстві існує й інший спосіб виключення, це якраз не заперечення, а розподіл і винищення. Я думаю про протиставлення розуму і божевілля», – констатує М. Фуко [315, с. 52]. Тобто ми знову повертаємося до теми божевілля, яку порушив Р. Барт в есе про фото.

Постмодерн оголив сам нерв безумства у людині. Людина, яка не позбавлена божевілля, стає суб'єктом одного із важливих дискурсів постмодерної культури. Оскільки божевілля не може бути конститутивним і не може, за Ж. Дельозом, нести в собі певні глибини, які є метафізичними засадами експліцитної логіки, діалогіки, полілогіки, усіх можливих діалогів і полілогів. Божевілля існує, але як маргінальність, як гра, як гра в божевілля, але не як справжнє божевілля, про яке так ретельно писав М. Фуко у своїх студіях про покарання в середньовіччі, у Новому Часі, про в'язницю як простір культивування божевілля.

Звертаючись до письма як до певного архетипу культури, Ж.Дерріда не уникає можливості, щоб універсалізувати його, більше того, сама графематика писемності деструктується, виявляє «слід» як залишок елементів письма і «слід», який знищується в просторі. Фактично письмо є певною тимчасовістю, є тією темпоральністю, яка свідчить про те, що всі явища культури існують і не існують одночасно. Дотичність до сенсу відбувається тим чином, що «слід» актуалізує себе. У всякому разі, таке заперечення логоцентризму, який є основою християнської культури, призводить до того, що вся культура трансформується як вторинні явища. Ми звикли до того, що Бог створив світ словом. Слово є не просто архетип,

а є той медіум, медіатор, той формотворчий інструмент, який утворює простір. Оскільки слово, яке звучить, слово, яке написано, слово як таке і сама деструкція слова не помічається в просторі граматики Ж. Дерріда, хоча він розбудовує дивовижно великий проект, в якому всі сили кинуті на те, щоб подолати Соссюрівську фонологію.

Певною мірою це так, але письмо не можна абсолютизувати і зводити до нової дихотомії означуваного і означального, якої не уникає Ж. Дерріда. Ми вже відчуваємо, що логоцентризм збігається з історією визначення сенсу буття взагалі як наявного. Наявне, яке певною мірою стає проблемою для постмодерну, є певний проект культури, проект часовості, проект людини як такої. Цей проєктивізм помічає і не помічає Ж. Дерріда. У нього передусім існують загальні архетипи, які розчиняють в собі той світ, який він пов'язує з метафізикою. Усе це є деконструкція. А саме так визначає цю метафору Дерріда.

І, хоча М. Гайдеггер вперше ввів це поняття, саме у Ж. Дерріда воно набуває загального сенсу. Ж. Дерріда пристосував це поняття не просто до деструкції метафізики, не просто до її узагальнення, як це зробив Гайдеггер у своєму контексті фундаментальної онтології, а до перекомбінування, до інтерпретації тектоніки зсунутого простору дискурсу, який можна інтерпретувати досить і досить по-різному. Тому вся рефлексія деконструктивів є певною мімікрією. Так, як ми бачили, «відхилення» у дельозівському просторі рефлексії, а дельозівський простір формується на основі концептуального простору Декарта та Лейбніца, є певною трансформацією метаморфоз логоцентризму і письма як сталого, усталеного дискурсу. Тобто виникає бажана схематика трансформації, що набуває самодостатніх рис у багатьох інших митців, філософів, мистецтвознавців, які експлуатують тему діалогу, полілогу або взагалі говорять про руйнування поезики, як це робить Юлія Крістева.

Ж. Дерріда відзначає, що у добу логосу письмо принижується до ролі посередника між людьми. Заперечуючи Логос та універсалізуючи письмо, він створює головну деконструкцію – фактично демонтаж усієї християнської культури. Він, однак, робить надзвичайно плідну констатацію, яку можна інтерпретувати досить по-різному. «Знак і божество народилося в тому ж самому місці і в тому ж самому часові. Доба знака по суті своїй теологічна, може бути, що вона ніколи і не закінчиться, однак, її історична замкненість вже окреслена» [130, с. 128].

Тобто письмо є розчинений простір, який дається як можливість виходу за межі, простір орнаментальний в широкому розумінні слова. Це й простір гри, в якому відбувається не просто девальвація божества, не просто його десакралізація, а, навпаки, віртуалізація, коли божество стає тим віртуальним простором, за Дельозом, який є актуальним на певний час і знов втрачає свою актуальність в той термін, який ніхто не може передбачити.

Тут ми бачимо цікаву проблему, пов'язану з тим, що всі починають шукати або протомову, або певні великі нарації, дискурси, або протописьмо. Йдеться не про культурно-історичну реконструкцію, а про певний метафізичний імпульс, який підштовхує сучасну культуру до певних самовизначень. Так, вже відверто постулюється семіологія як певна система, яку не можна описати мовою наявності, а до якої можна тільки доторкатися, а «слід» є механізм цього дотику. Це ті імпульси, графематичні виплески екстремального, суб'єктивного і разом об'єктивного писемного руху, який дається людині не феноменологічно і не шляхом уявлення, а підсвідомо.

Філософська, естетична та мистецтвознавча рефлексія ХХ століття в контексті мистецького праксису визначається як експліцитна та імпліцитна реальність осмислення художньої культури у всій її цілісності, як діяльності створення мистецького твору, тієї субстанції, носія образу, що є засадою відтворення цілісності. Будь-то слово, будь-то живописні зображення, реалії дизайну тощо.

## Висновки до першого розділу

Візуальні просторові мистецтва стають інтегративною парадигмою культуротворчості ХХ століття завдяки підвищенню онтологічного драматизму формотворення, стилетворення, знакових імплікацій, аксіологічних вимірів художньої культури.

«Конфлікт онтологій» в дизайні, наприклад, продукує підвищені рефлексивні синтети, що поєднують як діалогічні, аксіологічні, психологічні, так і іманентні розвідки дизайнерів-практиків.

Художня культура ХХ століття як певна цілісність описується як класичний, неklasичний та постнеklasичний її виміри, що мають й відповідні образні адекватії.

Рефлексивне поле навколо візуальних мистецтв є строкатою тканиною, яка інтегрує паннатуралізм психологічних теорій кінця ХІХ століття (А.Гільдебранд), неокласицизм початку ХХ століття (В.Фаворський), модернізм теологічного зразка (П.Флоренський, М. Бердяєв), теорію діяльності (В.Шинкарук, В. Іванов, В. Межуєв), «ділових ігор» (Г.Щедровицький), неомарксизм постмодерністського зразка (Д. Джеймісон) та ін..

Семіологічна та феноменологічна парадигми не втратили актуальності протягом багатьох десятиліть осмислення природи візуального досвіду як онтологічного феномену культури.

Візуальність як дигітальні технології продукування (віртуальні, цифрові) художнього образу надзвичайно плідно визначається в царині просторових видів мистецтв, які мають за собою традиційне поле рефлексії як досвід онтологічного уявлення цінності буття образу у просторових формах архітектури, дизайну, реклами.

## РОЗДІЛ 2 АНТРОПОЛОГІЧНІ ВИМІРИ ДИЗАЙНУ В КУЛЬТУРІ XX – XXI СТОЛІТЬ

### 2.1 Антропо-екологічні виміри художньої діяльності

Екологічний вимір культури вже наприкінці XX – XXI століть стає пріоритетним. Він говорить, демонструє, примушує, нагадує, спонукає і будь-яким іншим чином підштовхує дослідника, митця і будь-якого іншого суб'єкта творчості або виконавчої діяльності, художника чи когось іншого задуматися про те, що буде завтра.

«Ойкос» як грецьке визначення простору, де відбувається життя, має паралельні констеляції в українській культурі. Українська оселя – це теж ойкос, де відбувається справжнє космологічне життя в етнокультурі. Ми, однак, ніяк не можемо позбутися цього етнореконструктивізму. Ніяк не можемо зрозуміти, що етнокультури вже не буде. Проте цілісність як завершений самодостатній організм, як космос переслідує розуміння культури і світу людини протягом уже багатьох тисячоліть, але як би ми не хотіли описувати ту реальність, яку зараз постмодерністи трансформують тими категоріями, якими ми тільки що намагалися експлікувати, все одно мова йде про цілісність. Не дифузно-шизофринальне безкультурне явище, а ціле, яке дозволяє нам уявити, що це є життя.

Цілісність потребує передбачення майбутнього, більше того, заглиблення в минуле, воно утворюється на засадах культурної пам'яті, культурної аури, культурної метафори, алітерації, символології – можна продовжувати безкінечну низку поетики культури, але всі ці культурні алітерації будуть недоречними, якщо ніщевіє природа і людина.

Природа стає тим засадничим, фундаментальним, висхідним організмом, який спонукає до бачення цілого. Саме XX століття, яке пережило страшенні трансформації, занурюючись навіть у XIX століття образних, ідеологічних, культурологічних і взагалі діяльнісно-естетичних



парадигми людини – це століття, що не завершило свого існування як культурний ойкос, підкреслило дуже важливий мотив, який або має бути домінуючим, або імпліцитним як ойкос, як простір, як єдність людини і всесвіту, яка здійснюється на засадах культуротворчості, людинотворчості та людиновимірності.

Мистецтво дає обрій людині, обрій цілісності і обрій надцілісності. Надцілісність і надцілісність корелюють. Що таке надцілісність? Це не просто лад, порядок, завданий із середини, із зовні, а це вся та космологія, яка проживається, задається із середини і стає тим внутрішнім, глибинним, фундаментальним шляхом онтичного існування у свідомості. Втім ми знову перераховуємо ті категорії філософії, які акумулюють у собі досвід надцілісності антропного існування. Цілісність як банальний порядок, заведений лад розчиняє людину у натовпі має бути заміненою іншим виміром, де людина не губиться в натовпі, а утворює себе, як образ самодостатнього універсуму або мультиверсуму, усіх можливих і неможливих світів. Саме вона є епіцентром культури і епіцентром бачення світу як культуротворчої настанови.

Дивно, але саме антропний екологічний вимір говорить про те, що творчість та й взагалі діяльність людини перед обрієм ніщівіння є проблематичною, якщо не непотрібною. Стають проблематичними, втрачають той антропоцентризм, космоцентризм, більше того, геоцентризм, поліцентризм реалії людського існування, навіть різноманітність вже втрачається. Так, саму креативність людського буття можна описати як інвертовану християнську парадигму (креацію в ніщо [192]), як певну цілісність зовсім неординарної людини, а людини, яка живе у світі напружених емоційних, естетичних та інтелектуальних травм.

Цей світ не може звести до полілогу, діалогу чи якогось іншого арт-тезаурусу, він втрачає осмислення як поліфонії логік зустрічі зі світом (В. Біблер). Це світ, який можна назвати лише драмою, а ця драма в контексті

ойкосу людства стає примусовою реальністю. Ця примусовість настільки є очевидною, настільки наявною, що людина забуває про те, що вона може бути творцем, вона із жахом думає про нащадків, про дітей, про онуків. Ця людина, стурбована майбутнім, не є футуристом, не є кубофутуристом, а є архаїстом, який шукає в глибинах традиції порятунк, шукає його в глибинах оселі, ойкосу, тих фундаментальних трансценденталіях, що допоможуть сьогодні, завтра і післязавтра. У культури ХХ століття є досвід розуміння екології культури, є навіть антропологічний досвід екологічного тлумачення людини, але поки що ми не бачимо цілого ХХ століття як екологічного феномену.

На жаль, екологія людини, екологія культури, екологія творчості – це патологія, це хвороба, це вже та анестезія, що несе в собі драму, з якої немає виходу. Непередбаченість проектується постмодерном, культурою, саме тому вона так драматична, але ми можемо сказати інакше – стурбованість взагалі притаманна людині, яка переживає за себе, за інших і намагається зберегти світ, в якому вона живе.

Отже, людина як епіцентр культуротворчості, як та, що творить навколо себе середовище, вже починає з'ясовувати, що середовище стає негативним ландшафтом, негативним за ознаками сьогодення. І тут виникають прикмети обрїю оцінювання створеного людиною. Тобто мистецький праксис стає одним із імперативів, стає одним із образів ціннісного значення самореалізації людини у світі. Мистецтво як таке, що дає волю, дає повноту людських стосунків, що дає повноту образу людини, дає універсум.

Всесвіт твору, безумовно, стає моделлю для культури як такої, для того, щоб з'ясувати людиновимірні аспекти творіння, обрїї людського творіння. Цікаво, що екологія культури як екологія антропологічного зразка виникає досить давно – це парадигма 70-80 рр. ХХ століття. Саме тоді, коли постмодерн починає визначати себе як «нелінійну архітектуру».

Дмитро Сергійович Лихачов був одним із перших, хто порушував це питання і бачив обрїй цілісності культури людини. Звичайно, є надкультурні цінності – теологічні, але в ті часи не варто було порушувати цю проблему. Здавалося б, зв'язок між екологією і моральністю зрозумілий.

Проте, як це не дивно, він потребує свого з'ясування, розкриття. «Людина залишається одна в лісі, полі, вона може накоїти лиха. Єдине, що стримує її, якщо не утримує, – це моральна свідомість почуття відповідальності, совісті. Але і людство в цілому на вищому рівні розвитку також існує сам на сам з природою. Чи не позначає – це те, що тільки від моральності, від людства залежить ставлення людства до навколишнього світу, до природи зокрема. Але сумління однієї людини є тим, що є реальним перед її невизначеністю. Але сумління всього людства як єдиного цілого – це абстракція. Справа сама не така вже і проста», – пише Д. Лихачов [204, с.3].

Важливо з'ясувати, що Лихачов вдається до досить цікавих алюзій. Спочатку він гіпостазує совість всього людства як певний диспозитив, він не говорить – Бог, а говорить абсолют, він називає це моральним оперативом. Приблизно так говорив й І. Кант, приблизно так говорив і Г. Батищев, який говорить про «всезагальну діалектику універсуму», де творчість є творчістю самого універсуму, який самоздійснюється у творчому поштовху. Проте, як можна зрозуміти це? Моральність як така розуміється якраз над світом, а вона говорить більше, ніж про норми, про вимоги. Говорить про те, що оточує нас як певне поле заборон і спонук. Моральність як сумління, сумління всього людства – це досить цікавий і сучасний обертон, який не є застарілим.

Минуло вже майже 25 років з часів цієї публікації, але проблема залишається невирішеною. Так, не може бути окремого сумління і сумління всього людства. Не може бути сумління як такого і сумління, яке було б утилізоване, функційне чи означене у вигляді моральних максим.

Уся проблема сучасної екології полягає в тому, що немає ніякого сумління, – ні одного маленького, ні іншого – великого. Уся проблема в тому, щоб уникнути безсовісних хижацьких знищень (примітивного споживання цінностей, екстенсивного зростання – «цивілізаційного» (за Шпенглером) масиву цінності). Це проблема онтології цінностей, а також проблема онтології мистецьких практик, що створюють життя (дизайн, архітектура тощо). Це проблема споживання мистецтва, мистецтво жертви, мистецтва спокутування гріхів.

Ми цього не помічаємо. Давно написана Біблія, але вона не читається, якщо і читається, то суто догматично, – як ритуал, як канон. Проблема моральності, яка начебто врятує людство, цікавила і Альберта Швейцара. Він намагався побудувати планетарну етику, етику благоговіння перед життям, але ця натуропатія, або натурфілософія етичного зразка певною мірою девальвує саме життя. Життя тією чи іншою мірою – є смерть, що триває від народження, ця діалектика настільки зрозуміла, що не варто її констатувати ще раз. Можна розглядати життя, як щоденне вмирання, а можна розглядати життя, як перегони, як поборення смерті кожного дня. Так, можна розглядати екологічний перетин, що загострює останній момент. Не вмирання, а намагання відсунути, трансформувати і, будемо казати, створити мистецький витвір із самої смерті, більше того смерті всього людства – от у чому сучасна антропологічна проблематика мистецтва.

Це проста проблема, що незвичайно гостро порушує проблему цінності людського існування, роду людини, вона антропологічна за своїм змістом, але будь-який антропологізм стає сухою прісною схемою, якщо не має поруч теоцентризму і зооцентризму, коли існування Бога та існування звіря стають наскрізними складовими існування всього суцього. Людина тією ж мірою є творіння Бога, хоча людина є цивілізованою і культурною. Втім культура не може бути обрієм цілісності людини – лише Бог. Лише природа, саме ті горизонти, які рознесені по вертикалі, які дають

можливість з'ясувати саму цивілізацію, культуру як творчість, як «обробку природи». Як її лагідне добродійне оброблення, на відміну від хижацького знищення муляжами-стимуляторами. Це дає уяву, дає можливість, дає простір для вбачання цілісності. Однак до сих пір цей простір залишається незадіяним. Люди просто вірять в Бога, або просто рубають дерево, яке було насаджене півстоліття тому. І все їм просто, вони не помічають, що в цій простоті існує сама смерть, яка говорить про смерть дерева і про смерть Бога в цій людині. Християнська цивілізація, на відміну від буддизму, загострює персональність, але персоналізм можна порівняти з актуальною смертю буддизму, коли людина робить собі характері, а це один із принципів японської культури, який є традиційним регулятивом морального і алогічного світу: людина свідчить: «я вбиваю в собі Будду».

Це не є самознищення, це не є самогубство. Знищення Бога в собі. Здається, що в європейській культурі Бог був знищений в людині при самому її народженні, скільки б вона його не виборювала, вона цей час намагається виписати у вигляді слова, у вигляді етичних, релігійних, моральних максим. А це є сама екстенсивна метрика європейської цивілізації. Отже, логіка інтеракції вже націлене на Інше. Інше стає обрієм, і саме тут відповідальність теж перекладається на інше. У цьому є досить цікава проблема. Якщо відповідає інше, я можу робити що завгодно, про це багато говорив Ф. Достоєвський, навіть К. Леонт'єв. Це взагалі проблема срібного віку, але вона так і не набула екологічного осмислення. Саме слово «відповідальність» дуже швидко утилізували в радянські часи і перетворили його на статут, якусь машину говоріння і машину піднімання рук. Зараз знову тоталітаризм повертається як естетична настанова.

Але повертається як внутрішній імператив, який наділяє іншого відповідальністю, але сама відповідальність десь губиться між «Я» і «Ти». Екологічна проблема – проблема негачії, проблематика негативного простору, негативного часу, проблематика опису цінностей через негачію,

через певне ніщовіння, через заперечувальні якості. Ця проблематика говорить і про ще один горизонт, ще одну велику людську проблему людської культури та цивілізації, якщо вірити, що є якась нелюдська культура. Нелюдську цивілізацію можна визначити як проблему культивування смерті.

Мистецтво показує широкі обрії цієї проблеми і величезні образи. Франсиско Гойя з його чорними кімнатами – це останній епілог філософських піднесених величезних світів, де у стислому просторі олійної фарби митець малює космогонії існування людини в часі. Сатурн або Хронос, який поїдає своїх дітей, – образ плинності часу. Шабаш відьом, хороводи якихось людей, збитих у темні купи далеких просторів і взагалі – сама смерть, що в темному обрії чорної фарби свідчить про самодостатність чи самоцінність часу. Усе це мистецький горизонт бачення цінності людини на межі, перед межею. Не слід забувати, що «Кімнати Гойї» – це «дизайн» інтер'єру у його межовому екзистенційному вимірі.

Перед катастрофою. Є величезна серія офортів Гойї, сповнена морального і естетичного піднесення людського зла, метафізичного зла, що утворює світ, в якому виникає один образ світу у Світі. Можна присвятити саме цій темі розповідь про проблему образу смерті як культуротворчості, але сенс в іншому. Сенс в тому, що Гойю мало хто бачить. Шостаковича мало хто слухає. Колись один із відомих режисерів кіно сказав, що кінематограф зберігає вже такий величезний скарб шедеврів, якщо кожен день показувати людям їх по одному, то й люди були б людьми. А ми чомусь дивимося мильні опери, примітивні бойовики. Виникнення природно-тваринної цивілізації мас-медіа не можна навіть назвати масовою культурою. Не можна мас-медіа приписати статус якоїсь універсальної культурної реальності. Це не є навіть деградацією культури.

Деградація культури теж оживлює, підносить і дає можливість піднятися культурі і дати їй ще один горизонт і обрій вбачання цілісності і

цінності людини і культурності як такої. Те, що є споживанням та утилітаризмом реді-мейдів (готовий до споживання), сама готовність бути спожитим – це гірше, ніж утилітаризм як такий. Це якраз потребує трансформації. Регенерації і всього того, що Дмитро Сергійович назвав екологією культури. Вона є трансформативною у своїх найпростіших номінаціях і визначеннях. Це певний імператив, що має бути для того, щоб відійти від культури, відійти від самої готовності бути вжитим. Бо всім зрозуміло, що споживаються не речі. А споживаються люди, їх час, споживається все те, чому ми приписуємо культурність і людяність як такі. Дмитро Сергійович Лихачов поєднує поняття «світ» і «культура», а також «світ» і «людина». Це фактично було однією із норм офіційної культурології радянських часів. Але та людина, яка багато пережила, говорить поза рядками досить багато. Найбільшою складністю, відповідністю і драматизмом відрізняється ставлення людини до природи через німоту останньої. Тут не все так просто, як здається.

Мало того, розробка проблеми морального ставлення до живої і мертвої природи навіть не розпочиналася. Тут необхідна ясна і всім зрозуміла філософія екології, з якої і буде формуватися етика екології. Що світ людини – це певне органічне ціле, то ця думка не є новітньою, вона належить майже всьому срібному віку. У ті часи ця думка була досить актуальною, вона і зараз є актуальною. Ми вже говоримо про теургізм, віталізм. Про симбіоз різних практик. Цілісність стає демонстративно неможливою. Але ця цілісність існує в класичній культурі, навіть у посткласичній культурі. Можлива як горизонт. Світ є органічним цілим. Так, одна з важливих філософських книг золотого віку російської культури кінця XIX – початку XX століть М. Лоського має назву «Світ як органічне ціле».

«Зараз, щоб заснувати філософію екології, а нині етику екології, світоглядний бік цієї книги за всього її переконання, на жаль, недостатній.

Необхідне залучення більш широких, головне сучасних даних, які б створили наяву можливість всього існуючого у світі.

Передусім необхідно, на наш погляд, звернути увагу на таке: за існування мільйонів різних видів живого єства, – звірів, птахів, комах, рослин, – людина одне єство, що має мову і розум. Це закликає її до того, що вона повинна говорити і відповідати за все живе у світі, за все єство, за світ рослин, навіть за мертвий світ, у ставленні до якого ми не можемо бути до кінця впевненими, що він «мертвий». Людина не лише морально відповідає за всіх живих, за все мертво, позбавлення осмисленого, розумового і мови (не тільки емоційних закликів), але й морально вона повинна за них говорити, захищати їх права, їх інтереси. Людина – це носій свідомості Всесвіту», – констатує Д. Лихачов [204, с. 3. – 4].

Ці слова є актуальними й зараз, адже Всесвіт як обрій бачення цілісності людини стає іншим, культура стає іншою. І як недивно, але міфологема смерті, смерті культури, у постмодерні зникає, бо там немає смерті, а є лише споживання. Якщо немає смерті, то немає й культури. Саме смерть людства, сумління людства, німа природа, що немає мови, не можна говорити, мертва природа, тобто тотальна смерть (у мертво природу можна внести культуру і людину), якщо її розуміти як евристичну метафору, екологічну метафору для опису і розуміння сучасної культури, дає можливість з'ясувати, наскільки людина є відповідальною і зобов'язаною перед іншою людиною, перед Богом і перед природою в цілому.

Д. Лихачов свідчить досить про прості і навіть банальні речі, але вони є актуальними завжди. «Загинути людство і природа в цілому можуть не лише біологічно разом із знищенням всього живого, але й духовного внаслідок загибелі культури. І тут і там можуть здійснюватися права нерозумного сильного, що створює небезпечну ситуацію.

Таке поєднання бездуховного людства і безкультурної природи цілком можливе з допомогою бездуховної техніки перебудов природи й



культури. Більш того, ми вже ідемо таким шляхом, не помічаючи цього. Людина – частина природи, оскільки відсутність у природі духовного дає можливість нібито самосвідомості Всесвіту. Це не позбавляє сенсу існування не лише людину, але й все суще. Таку обезголовлену природу не буде сенсу зберігати. Так, існує екологія природи з людиною і екологія культури з людиною. Тим більше зрозуміло, що дуже часто природа і культура страждають від загальних причин. Наведемо елементарний приклад: кислі дощі у Санкт-Петербурзі знищують одночасно у Літньому саду і мармурні статуї XVII – XVIII століть, і навколишні дерева. У результаті одне, що ми можемо бачити, може загинути, як повільно гине в Петербурзі Літній сад» [204, с.4]. Ця нота, коли вже людині непотрібно буде зберігати природу, коли людина себе зробить такою, що не буде сенсу зберігати цю людину і цю природу, є достатньо актуального і достатньо трагічною.

Постмодерн як смерть культури, як певний катаклізм, який є, з одного боку, маньєристичним варіюванням, а, з іншого боку, загострює мотиви варіативності сутнього, поліфонічного самоздійснення людини, яку вже не потрібно берегти, свідчить про надзвичайно великі проблеми, про цілий комплекс того зла, що традиційно в християнській культурі називають сатанізмом.

Можна наводити і наводити приклади, але сутність полягає в тому, що сатанізм як такий – це не просто деградаційна стратегія, це не просто занурення людини в природу, це не безум, це не втрачений розум, а це хижацький розум, розум хижака, який поїдає сам себе. Це автоканібалізм, який має свою авторефлексію. Це дизайн споживання як канібалізм у вигляді гарного, красивого, розгорнутого і навіть привабливого світу. Ми цього не помічаємо, але це стародавня практика пожирання людини людиною, поїдання іншого повертається. А гірше за все те, що людина поїдає сама себе.

Екоетика та екоестетика дизайну і художньої культури взагалі повинна будуватися на моральних засадах певної філософії, екології

вивчення цілісності світогляду, світу як вічного і розумного цілого. Це мета людської діяльності переутворення світу. «Однак переутворення варто розуміти не у сенсі зміни його обличчя, а у сенсі виявлення у світі всього того, що є в ньому розумного, що протистоїть нерозумному початку як самовиявленню. Розумний початок як будівний матеріал для прекрасних архітектурних споруд. Розумний початок землі в рослинності, яка на ній росте, розумний початок того, що зростає, може слугувати для перетворення землі на квітучий сад, праобразом якого слугує рай», – відмічає Д. Лихачов [204, с.7].

Цікаво, що новий едем не з'явився жодного разу ні в мистецтві, ні в світобудівних конструкціях філософів, ні в міфологемах, ідеологемах тоталітарних суспільств. Однак панує щось посереднє між пеклом і едемом. Це посереднє називають культурою людини. Це посереднє намагається побачити цю людину, або зовсім її не бачить, або бачить в якійсь іншій ціннісній перспективі – предметній, духовній. Врешті-решт усі світи стають ойкосами, стають просторами життя і смерті. У яких однаково цінні і смерть, і життя, бо вічна смерть і вічне життя ототожнюються, бо вічне життя – це гірше, ніж вічна смерть.

Зміна порядку, устрою, ладу, зростання і вмирання – це і є та органіка, про яку говорять Д. Лихачов і М. Лоський. Це є той теургізм і віталізм, про який багато говорить О. Шпенглер. У Шпенглера він набуває мистецько-сакральної форми, коли сама рефлексія, витвір стає певною мистецькою моделлю культури. Рефлексія та мистецтво є диспозитивом як єднанням непоєднуваного, що можна назвати протоекологічним рухом. Відкривають такі категорії, як «жах». Це не турбота екології, а це жах. Жаж як метафізичне тіло, за М. Гайдеггером, з якого починається буття.

О. Шпенглер пише: «Це той глибинний світовий жах душі, який ніколи не залишає вище людство, або вищої людини. Поети чи художники у його безмежному єднанні і самотності відкривають жах перед чужими

силами, які утворені в чуттєвих явищах, входять у світлий світ, навіть напряду будь-якому, становленню при всій його неповерненості. Усе це повертає людське почуття, визначене в слові, як дещо чуже і вороже з метою відродження вічного та незрозумілого» [323, с. 23].

І це ворожеча, це замовляння перед вічним та незрозумілим – це поштовх, це жах. Це є той стан, що спонукає до дії. Ця дія зараз має назву екології культури, людини. Ця дія теж може бути витвором мистецтва. У різних видах мистецтва, постмодерних інсталяціях саме вона може бути мистецьким витвором. Це сам рух як поштовх, як мистецтво вмирання перед смертю всього людства. Це цікавий образ, який потребує свого осмислення. Ми якось не бачимо «мистецтва вмирання» перед смертю всього людства, але воно є, його бачили увесь час, більше того, воно здійснювалось завжди і лише зараз воно досягає своєї межі. Якщо розглядати цю межу в об'єктивістському контексті, то це є характеристика межі як такої, де земля закінчується і досягає своєї небуттєвості, стає «смертю землі», стає небом.

Де небо закінчується – ми бачимо смерть неба, бачимо землю, якщо раніше говорили про шлюб землі і неба, то зараз ми говоримо про ландшафт, про мертву пустелю можливого світу, який існує в межах неможливості існувати.

Ландшафт як тотальна пластика землі в суб'єктивованому варіанті стає характерною межею, коли описується сама небуттєвість, а ця небуттєвість знаходить свої виміри в людині, суб'єктивному просторі, просторі свідомості. Свідомість намагається все натуралізувати, винести назовні, вбачає світ у натуральних предметних реаліях, але всі реалії належать окремій людині.

«Світовий жах є, без сумніву, найбільш творче із всіх прапочуттів, або передчуттів. Саме йому зобов'язана людина найзрілішими і найглибшими формами і обличчями не лише своєї свідомої внутрішньої життєвої

реальності, але й її відображенням у безкінечних образах зовнішньої культури. Занадто загадкова мелодія, доступна неабиякому слуху, проходить через цей жах, крізь мову кожного справжнього творіння мистецтва, кожної проточуттєвої філософії, кожного значного діяння» [323, с.233]. Ці майже поетичні рядки Шпенглера можна назвати «негативною поезією».

Це занурення в якісь глибини, відчуття стурбованого, жахливого світогляду, який рухає всесвітом. Це екологічна свідомість, за Д.Лихачовим, це та совість, яку він вбачає як совість всього людства, що можна лише постулювати і гіпостазувати, але вона існує як феномен культури. Лихачов пише, що діяльність людини як переутворення природи – це є протообраз, мистецький образ. «Саме слово «техніка» не випадково походить від грецького слова, яке позначає мистецтво. Світ внаслідок діяльності техніки-мистецтва, або мистецтво-техніки повинен стати повністю завершеним та самодостатнім, зберігати все найкраще, що в нього було, що входить в «кристал єдності» [204, с.7].

Ми бачимо останній вигук класичної культури в межах радянської міфологеми. Єдність діяльності, техніка-мистецтво, занурення в золотий вік грецької класики, створення нового едему на землі – радянський міф, який відбувся, і не відбувся. Відбувся як створення концтаборів і не відбувся як створення великої культури, хоча існували великі шедеври, які виникали як опір цим штучним і нештучним міфологемам. Уся естетика зла, уся естетика жаху має той світовий жах, за Шпенглером, який занурений в окрему совість окремої особистості.

І коли ми маємо стільки справжніх, великих духів, коли ми маємо такий величезний досвід існування в умовах неможливого, то розуміємо, як людина може реалізувати свій творчий потенціал в умовах неможливого, створити можливий світі як можливу культуру.

Чи важко обмежити себе в екстенсивних намаганнях подолати іншу людину та іншу культуру, природу в цілому? Усі ці заклики можуть бути безкінечними, але вони набувають різних вимірів у сучасній літературі з проблем екології культури. Як недивно, шедевр О. Шпенглера «Сутінки Європи» є песимістичним образом світобудови, песимістичним мистецьким витвором, тоді, як всі сучасні міфологеми екологічної свідомості є оптимістичними за своїми намаганнями амнезису і анестезії свідомості людини, яка вмирає, або уже вмерла. «Минають не лише народи, мови, раси і культури, – пише О. Шпенглер, – через декілька століть не буде вже ніякої західно-європейської культури, ніяких німців, англійців, французів...» [323, с.329].

Варто інколи поглянути цей трактат, побачити, що його пророцтва не є нігілізм, песимізм входить в життя дуже швидко, чи варто чекати декілька століть. «Техне» за грецьким зразком як вміння, змагання з богами, як майстерність, як вишуканість, як сама діяльність людини вже не зачаровує цю людину.

Д.Лихачов говорить про пам'ять як культурний феномен. Животворяща любов до батьківських могил – одна із засад культури. Саме пам'ять допомагає людству перемогти час, вона накопичує те, що зветься культурою. Це інтонації людини, яка пережила концтабір, яка говорить про безжалісність тих, хто нищить навколо себе творчість, творчих людей, що спонукає до самознищення. Безжалісність є ознакою нашого часу, це не просто агресія, не просто злам – це безжалісність. «Якщо людина втрачає жаль, то вона втрачає конституативні засади моральності», – пише Володимир Соловйов у «Виправданні добра». Якщо вона втрачає сором, то вона втрачає те ж саме. Якщо вона втрачає благовіння перед Богом – вона втрачає і людяність разом з тим, що вона втратила до того [294].

Благовіння перед життям (за Швейцаром) не можна розрізняти, або відокремлювати від благовіння перед божеством (за Соловйовим). Це не

благовіння перед тим, що зветься «світ людини», тим, що зветься «Великий Інший». Сприймання кожного дня як великого іншого, в особі великого іншого, в особі абсолюту, в образах і конфігураціях тотальності як універсальності сущого – це завдання культури. Завдання виховання як спраги до життя, до буття, до всього того, що названо культуротворчістю.

Можна вносити чи виносити за дужки людину, але людина у вигляді всього людства, або у вигляді окремого суб'єкта творчості несе у собі і те, й інше. Ми підходимо до якогось рубікону наших міркувань, коли варто зазначити, що екологічна проблематика цілісності людини, культури, саме ойкосу як оселі, як дому буття в кожному окремому фрагменті несе в собі всю цю цінність буття, всю цілісність людини. Недарма М. Гайдеггер казав про мову як дім буття. Оскільки і будь-яка річ є дім буття, і будь-яка літера є дім буття. Так до безкінечності, бо всі вони приречені до абсолюту.

Усі артефакти самоздійснення людини живуть у великому просторі і у великому часі, який ніколи не може бути малим. Він малий, як одне життя, малий як одна хвиля, мить, але сама ця малість вже говорить про те, що вона є життям людини, життям культури, за нею ховається все те, що ми пов'язуємо з великим і цілісним світом, органічним світом, природним світом, а не штучним, не формальним.

Надія Маньковська, яка присвятила цілий розділ у своїй книжці «Естетика постмодернізму» екоестетиці, пише: «Два полюси постмодерністської культури – екологічна та алгоритмічна естетика – є свідком про намагання створити цілісне духовне середовище, яке поєднує природу, культуру і техніку. Принциповим є те, що до самої культури постмодернізм відноситься як до первинно наданої людині природи, що потребує прийняття і дбайливого ставлення до себе.

Покоління екології стало не лише свідком екологічних війн, екофашизму і екологічного тероризму, але і творцем екологічної дипломатії, політекології, термінової екологічної допомоги, екологічного етикету.

Реальна діяльність, пов'язана з охороною естетизації навколишнього середовища, приваблює значну частину західноєвропейського електорату, що віддає свої голоси за кандидатів, які проходять за позапартійними списками «мисливців і рибалок». Ідеї екологічного ренесансу нашої планети, екологічного екуменізму, який би об'єднував представників усіх релігій світу, в ім'я спасіння природи, тема коеволюції природи і суспільства приваблює будівників екологічного мистецтва (екологічний джаз, кіно, які присвячують свою творчість одній із головних проблем сучасності)» [220, с. 237].

Отже, оптимізм і постмодерний етикет стає розважальним джазом, або кінофільмом, коли сама культура стурбована та нестурбована, стає довірливою, дбайливою і обережною. Хотілося б вірити, що природа має великий запас міцності, як, наприклад, тіло людини, яке надзвичайно перестраховує себе у конструктивних і фізіологоанатомічних здібностях засвоювати світ. Але людина хворіє, старіє і вмирає. О. Шпенглер намагався змодельовати життя культур за принципом циклізму, його твір є занадто екологічним у тому розумінні, що він дбайливо ставиться до попередньої культури і загрожує їй перетворитись на «цивілізацію», тобто механізований комплекс бездуховного продукування.

«Постмодерністська естетика, – пише Н. Маньковська, – чутливо сприйняла зростання протягом трьох останніх десятиліть інтересу до неформальних рухів, до альтернативних стилів життя, у тому числі і діяльності «зелених». Для неї характерною є підвищена екологічна чутливість, яка компенсує технічну ейфорію комп'ютерного мистецтва. У межах естетики постмодернізму органічно співвідноситься алгоритмічна і екологічна гілки, кожна з яких намагається до збереження самостійного статусу, дистанціюючись від класичної філософської естетики. У постмодерністському мистецтві також поєднуються суперурбаністичні, урбаністичні і регіоналістські мотиви, що доповнюють цю тенденцію

виходу за межі західної культури. Характерний для модернізму естетично-еротичний епітет перед «Сходом» змінюється тут інтелектуальним інтересом до діалогу культур за всіма азимутами» [220, с.238]. Ми бачимо знов ту ж саму тему діалогу, полілогу, намагання домовитись із природою, домовитись з Богом, домовитися з іншою людиною, що достатньо важко.

Те, що існує естетика в екологічному вимірі, як і культура в екологічному вимірі, призводить до поєднання зусиль, вони об'єднуються темою жаху, або ніщо, яке ховається за цим жахом, що так ретельно описують М. Гайдеггер або О. Шпенглер. Це або ноосфера, або благовіння перед життям, або щось інше, що поєднує етичні та естетичні інтенції культуротворення. Що пов'язане з естетизацією середовища і усіма тими можливостями втручання в середовище, яке його створює більш гуманним і більш придатним для життя.

В. Г. Макаревич, архітектор, який вивчав феномен «світлової архітектури» як певного середовища її сприйняття людиною, визначає такі пункти:

«1) Горизонтальне членування у разі розсіюваного освітлення хмаристим небом є більш контрастним, ніж вертикальним.

2) Розповсюджена думка, що у разі дифузного освітлення горизонтальне членування для отримання високих контрастів повинно мати великі виноси, що не підтверджується ані результатами експериментів, ані практикою російської архітектури. Найбільш контрастними є полички з виносом 3,7 см. Чи не тому російський карниз – це система поличок з невеликими виносом?

3) У разі дифузного освітлення контраст між деталлю і тлом більшою мірою залежить від характеру поєднання деталей з тлом. Плавне зіткнення встик розмиває світловий контраст, особливо за невеликих виносів. У разі сонячного освітлення характер спів'єднання деталей з тлом найменшим чином впливає на величину світотіньового контрасту.



4) Контраст вертикальних членувань у разі розсіяного освітлення практично мало залежить від величини виносу.

5) За розсіяного освітлення найбільш контрастними є різного роду врізки. Контраст, що створюється врізками залежить від співвідношення глибини і ширини врізки, а також від її дійсних розмірів. Із двох подібних врізок менша завжди є більш контрастною. Вдале знайдення розмірів орнаментальних доріжок псковсько-новгородською архітектурою роблять їх активними в похмурий день. За сонячного освітлення контрасти, що створюються врізками, мало відрізняються від контрастів, які створюються полицками.

6) Усі точки циліндру, що стоїть вертикально за розсіяного освітлення практично є однаково яскравими. Це робить циліндр зорovo плоским. Вертикальні екрани, поставлені ліворуч і праворуч від циліндра створюють на ньому такий розподіл яскравості, який правильно передає форму циліндра (поступове зменшення яскравості від центральної частини циліндра до його краю). Примикання колон в російській архітектурі – приклад використання цього прийому екранів» [124, с.10 – 11].

М. Гусев та В. Макаревич пишуть: «Сучасний архітектор все частіше використовує вбудоване освітлення, яке звичайно проектується водночас з інтер'єрами. У цих рішеннях світла частиною архітектури є світлоносні стелі, цегляні стіни і бетонні стіни замінюються склом, що зовні ввечері виглядають світлоносною поверхнею. Архітектура не освітлюється, а несе в собі світло.

Мірою розвитку електричних джерел світла все більше і більше елементів світлової архітектури (вітрини, рекламні ліхтарі тощо) виносяться на вулиці, площі міста. Використання газорозрядних джерел світла для світлової реклами і зовнішнього освітлення змінює вечірній образ вулиць, площ міст, з'являється більше естетичних або динамічних вогнів. Прогресує щороку техніка штучного освітлення міст, яка

використовується для задоволення потреб транспорту і реклами» [124, с.27].

Отже, освітлення, штучно здійснене демонструвало «примусовий» люмінізм діяльнісного підходу як центральної доктрини радянського дизайну. Так, Г. Щедровицький в лекції «Діяльнісний підхід. Роль соціокультурного самовизначення в становленні людини» відповідав на питання, у чому полягає сутність діяльнісного підходу. «Дуже коротко про те, що було. Я, передусім, намагався розказати про ту ситуацію, що склалася після війни і, з моєї точки зору, була поворотною – як для нашої країни в цілому, так і для мене, зокрема. Я намагався довести думку, що формування концепції Московського металогічного гуртка, тих уявлень, які є в мене і в моїх товаришів багато в чому визначаються соціокультурною ситуацією тих років. І з погляду традиційних уявлень я реалізував соціологічний підхід до аналізу еволюції знання.

На мій погляд, ситуація виглядає досить просто. Я б сказав, що я реалізую тут системно-діяльнісний або системно-мисле-діяльнісний підхід, який потребує організації, соорганізації і синтезу, з одного боку, того, що називається традиційно, соціологічним уявленням, а, з іншого боку, того, що утворює інтимний бік життя кожної людини, його індивідуального розвитку і творчої роботи» [324, с.57].

Світлова архітектура штучного середовища заперечується геопластиком культивованого ландшафту, де діяльність «мудрого садівника» досягає своєї межі. Однією з останніх концепцій екокультури стає поняття «ландшафт». Більше того ландшафт, у його геологічному розумінні стає тією інтерпретацією, що говорить про ландшафтний тип бачення та сприйняття світу. Інколи говорять про пейзажний тип бачення і сприйняття, ототожнюючи ландшафт із пейзажем. Так чи інакше – це природна діяльність, яка вписується у свідомість людини і зберігається в пам'яті культури, що несе в собі природовимірність екології, ойкосу, який так чи

інакше трансформується в просторі. «Ландшафтний тип сприйняття, – пише Н. Маньковська, – особливо є характерним для фотографії, де суб'єктивний погляд на природу як на витвір мистецтва підкреслюється рамкою, ракусом. Вивчення мистецьких ластівок-путівників дозволяє виділити ті загальнодоступні види, що можуть слугувати своєрідними еталонами природи («фінська», «підмосковна» Швейцарія і тому подібне). Роль цих еталонів естетики навколишнього середовища співставляється з роллю класичного мистецтва для філософської естетики» [220, с. 260].

Варто зазначити, що ландшафтний підхід бачення природи як духовного господарства культивувався в старовинних монастирях християнської культури, а сам образ путівника, який з палицею йде через ліс, стає образом паломника, прощі. Святий ліс зустрічає путівників, вони його не торкаються, а ладнають з ним. Це одна із міфологем святості, де зло і добро не просто стикаються, а де існує тотальність добра, а зло існує як рамка для визначення добра.

Проте образ фото стає одним із консультативних жанрів бачення сучасної екологічної проблематики в культурі, стає образом цілісності. Так, рамка, кадр, здібність вписатися у світ великих обривів дає можливість побачити те, що не бачить звичайне око. Фелікс Розумовський в статті «Земля запитує істину» пише, що найкоротший шлях до мети відродження національного пейзажу пролягає через заглиблення вивчення «другої природи», окультуреного історичного ландшафту [272, с. 13].

Учень Ле Корбюзьє, теоретик архітектури міста К. Лінч пише: «Подібно до твору архітектури, місто представляє собою конструкцію просторів, але величезного масштабу, дещо таке, що можна сприймати лише протягом певного часу. Тому проектування міста – це часове мистецтво, хоча в ньому рідко вдається використати саме цю послідовність, яку можна контролювати, і яка характерна для інших часових мистецтв, зокрема музики. У різних ситуаціях, і для різних людей

порядок міста перевертається, перебивається, розсікається, або, взагалі, відкидається. Місто може сприймати за будь-якого освітлення, за будь-якої погоди» [201, с.15].

Саме тут неможливо буде обмежитися пізнанням одних лише природних порядків і ритмів, на чому ми зосереджені завдяки уявленнями і намаганнями екологів. Таке вивчення не є достатнім, воно не охоплює всього спектру проблем природи, не забезпечує глибинного пізнання реальності, таке вивчення є поза історичне, бо не має у собі головного кадастру духовних, соціокультурних і художніх ідей, політичних систем, етичних норм, ідеологічних і політичних категорій, які матеріально втілилися в переутворенні природи [201, с.13].

Так, архітектор М. Бархін говорить про гуманізм і взагалі про проблеми синтезування різних підходів щодо оцінки, аналізу і переструктурування міського середовища. «Проблема синтезування, інтеграції середовища як провідного і узагальнювального принципу, але що спирається на умови достатньо ясно визначеного відрізка часу, є проблема не лише футурологічна, але і та, що належить до більш близьких нам у часовому масштабі охопленні форм міських структур» [25, с.113]. Силует міста як ландшафт, історичне нашарування його генотипів легко простежити у фото, бо фото фіксує не всю реальність буття міста.

«Вивчення історичної ноосфери землі потребує спеціального культурологічного інструментарію та оптики. Проте, як недивно, тут маловірогідною є натуральна фотографія. Тут вона обов'язково дає несправжній просторовий й інший образ побудови пейзажу.

Проте надзвичайно багато показують зображувальні словесні картини природи, включені в старовинних і новітніх пам'ятках культури і мистецтв. Такі картини протягом багатьох століть постійно супроводжують і відображають еволюцію ландшафтного образу», – відмічає Ф. Розумовський [272, с.13]. «Розплющи розумні очі» – ось, що головне для того, щоб

побачити сонце і побачити всіх тих тварин, які існують під сонцем. Якось око перестало бути розумним, люди довіряють іншому розуму, не бачать культурного порядку природи, не хочуть бачити.

К. Лінч фіксує «Образ міста» як динамічну цілісність картосхем сприйняття простору. «Суспільний образ міста створюється накладенням одного на інші множин індивідуальних образів. Однак, не є винятком можливість виникнення низки суспільних образів, кожен з яких опрацьовується значною групою мешканців міста. Такі групові образи необхідні для того, щоб індивід міг успішно функціонувати в межах свого оточення, вступаючи в ефективні контакти з подібними до себе. Будь-який індивідуальний образ є унікальним. Він охоплює певний зміст, який ніколи, або завжди ніколи не передається іншим, але при цьому він більшою чи меншою мірою збігається із загальним суспільним образом, який виникає в різних типах оточення більш- менш з більшою чи меншою обов'язковістю» [201, с.50 – 51].

К.Лінч визначає такі елементи, які є універсальними формотворчими патернами для утворення типів або типологій образів навколишнього середовища: «1. Шляхи – це комунікації, уздовж яких споглядач може переміщатися поступово, періодично або лише потенційно. Їх роль можуть грати вулиці, тротуари, автомагістралі, залізні дороги, канали. Для багатьох це елементи, що формують образ оточення: люди дивляться на місто, рухаючись ним відносно шляхів, які утворюють всі інші елементи середовища» [201, с.51].

Рекреаційні зони дають можливість змінювати візуальний контакт людини і середовища, утворювати певну картосхему пересування людини в місті. «2. Межі, або края, – це ті лінійні елементи оточення, які споглядач не використовує як шляхи і не розглядає їх як такі. Це межі між двома станами, лінійні розриви безперервності: берега, залізничні виїмки, околиці житлових районів, стіни, це, швидше, лінії співвідношення по

горизонталі, ніж координувальні вісі. Такі межі можуть бути легко, або навпаки важко визначеними бар'єрами, що відмежовують один район від іншого. Вони можуть бути також швами, лініями, уздовж яких два райони якимось співвіднесени, пов'язані між собою. Хоча і не настільки сильно, як шляхі, ці елементи оточення слугують для багатьох є організаційною ознакою, згідно з якою, якщо вона охоплює певні зони, подібно до водного фонтана, або до стіни окреслюють місто» [201, с.51].

Однак наше бачення картин міста спроектував архітектор. Його діяльність є парадигмічною. «Діяльнісний підхід, – пише Г. Щедровицький, – заперечує споглядальний науковий підхід і йому протистоїть. І це перше, що я тут стверджую. Потрібно було звернутися декільком людям, яким властиве на інтуїтивному рівні це заперечення науки і неперекладної значимості її законів.

Причому ми повинні розуміти, що в кожному з нас жив розрив між свідомістю і тим, що ми чуємо своїм тілом, оскільки свідомістю ми розуміємо, що наука як така – інститут, її треба розвивати і досить цікаво витончить свій розум, вирішуючи проблеми за рахунок держави. Це цікаво і дуже важливо... Але тіло говорить інше – треба жити, а це означає не тікати, мати свої переконливі настанови, свої імперативи і проводити їх, навіть, коли є загроза і вас свідомо залякують» [324, с.70].

Екологічна проблематика є єдиною ланкою між спогляданням та діяльністю, почуттями та рефлексією, спонукає до єдності – це головне. «Глаголем же убо о солнце и о древе, понеже тварь Его есть; Зиждитель же и Создатель неизглаголем есть» – читаємо у «Повісті про Петра і Февронію». Мабуть, ці слова можна винести епіграфом до будь-якої екологічної розвідки з рефлексії архітектури та дизайну. Вони несуть у собі образ землі, образ ока як дієвого активного сприйняття світу. Ця активність є споглядальною і доброю.

## 2.2 Архітектура, дизайн та мода як культурні практики

Культурно-екологічна детермінація дизайну та архітектури – це рефлексивна даність, яка відбувається у сфері рефлексії архітектури, дизайну і екологічної естетики в цілому. Нас буде цікавити екологія архітектури та дизайну. Чи є щось спільного в цих рефлексивних системах? Чи вони цілком різні? Здається, що спільним є те, що ці три контексти найтісніше пов'язані з буттєвістю, побутом, з тим що називають ойкуменою, оселею буття людини.

Архітектура – це оболонка, в якій відбувається буття людини. Так, Олександр Габричевський, говорячи про те, як можна розуміти архітектуру, таку її дефініцію: «1. Архітектура (від грецького *architecton* – головний будівник) – зодчество в широкому розумінні цього слова, яке означає всі види будівництва як цілеспрямованої діяльності живих сутностей. Так, наприклад, можна говорити не лише про архітектуру людини, а й про архітектуру тварин, про архітектуру світозабудови. Лише у вузькому розумінні архітектура означає особливий вид просторових мистецтв, де створюється будівля, яка є не лише корисною річчю, але і об'єктом споглядання як художній твір, як наявна художня єдність просторових відношень. 2. Особливу естетичну категорію (частіше архітектоніка, архітектонічність, що виражає природу естетичного об'єкта, структуру як конструкцію як результат, або подобу розумної цілеспрямованості побудови» [86, с. 426].

Одяг наближений до людини, а дизайн і мода – це аранжувальники структур архітектури, малих структурних форм одягу, які ми розуміємо як моду, що пов'язано з функціонуванням у соціумі культурного простору. Цікаво звернутися до статті О. Габричевського «Одяг та будинок», де він проводить порівняльний аналіз формотворчих потенцій в одязі та архітектурі. «Наше тіло як форма індивідуації, – пише О.Г. Габричевський, – є вища субстанціальна цінність. Воно є вищим і

останнім критерієм усіх просторових відношень і цілісності системи цінностей, що розкладаються ніби концентричними колами навколо ідеальної органічної одиниці. Кола ці є разом із цим ніби етапами на шляху постійного розширення поля діяльності індивідуума на шляху постійного підкорення колишнього його «не Я». Кожне коло є живою формою, тобто зліпок живого організму на мертвій матерії. Водночас таке коло є межею, яка відокремлює і захищає індивідуум як верховну цінність від вічно текучої, мінливої, непередбачуваної ворожнечі і ще нескореної стихії, і зрештою, й найважливіше, таке коло є ідеальною оболонкою, яка створюється ідеальним, субстанційним ядром» [86,с.404].

Габричевський пише: «Будь-який будинок може бути сприйнятий подвійним чином: зовні, як пластична маса, і зсередини як рушійна просторова форма, що відбиває ізольований від інших просторових, матеріальних цінностей оболонкою. На перший погляд аналогії з одягом недостатньо, особливо у випадку пластичного зовнішнього підходу. Дійсно, прикрашаючи і одягаючи пластичну цінність, ми орієнтуємо чисто службову оболонку до маси людського тіла, до якого ми, власне, і прикладаємо нашу пластичну оцінку. У випадку архітектури пластична данність є як сама оболонка, яка нібито не залежить від її змісту.

Якщо ж побачити в проблемі архітектурної маси ідеально генетичний критерій, як ми це робили щодо одягу, то аналогія здається більш повною. Бо, по-перше, якщо ми покладемо в основу нашого аналізу сам творчий процес обробки будинку зовні, то ми будемо мати перед собою типовий склад художньо-пластичного переживання, і в цьому сенсі зодчество зовні буде видом пластики і, таким чином, схожим на скульптуру, маса буде переживатися не як автономна певна цінність, а буде відноситися до субстанційного ядра як службова оболонка і буде трактуватися не як органічно-антропоморфна, а згідно із специфічними законами, про які вже йшлося» [86,с.416].



О. Габричевський намагається весь світ обставити оболонками, перегородками, ці перегородки починаються на тілі людини і відсуваються від нього. Такий підхід свідчить про архітектоніку простору як «динамічний формотворчий простір». Однак, коли виникає середовище оболонок, єдність просторових мас, пластики, архітектоніки, всього того, що зветься «архітектурою», «будинками» тощо. «Виникає тоді, – пише О. Габричевський, – коли є динамічний формотворчий простір, який залежить від субстанційного ядра» [86,с.416].

Говорячи про пластику як ознаку космологічного цілого завершеного простору, О.Габричевський пише: «Поштовх до виявлення свого пластичного Я і створення аналогічних одиниць шляхом одухотворення і оформлення наданої зовні матерії найтіснішим шляхом пов'язаний не лише з почуттям самозбереження, але з більш тонкими переживаннями, головним чином, еротичними, на ґрунті яких особливо яким стає перехід цінностей пристосування до цінностей автономних» [86, с.412].

О. Габричевський розглядає або «динамічний формотворчий простір» як певну субстанційну реальність, яку характеризує як пластичну та архітектонічну цілісність.

Проте єдність пластичного та архітектонічного як певна композиція не виникає сама по собі, а здійснюється шляхом певних зусиль, шляхом гармонійної діяльності людини. Тобто сам принцип позиціонування, єднання позицій свідчить про глибинну діалектику архітектурного образу.

Так, ще в трактаті Вітрувія «Десять книг про архітектуру» побачимо розгорнуту дефініцію поняття «композиція» в контексті давньоримської будівельної практики: «1. Архітектура складається з побудови, тобто розташування, еврифмії, співмірності, благочинності і розрахунку.

2. Побудовою є правильне співвідношення членів споруди окремо один від одного і також об'єднаних у ціле для досягнення співмірності. Це визначається кількістю. Кількість утворюється з вибору модулів і членів самої споруди і відповідно використання всього витвору на підставі складових або тих частин, з яких складається ціле» [75, с.21].

«Види розташування (композиційної цілісності – Н.Б.) такі: іхнографія, орфографія, скенографія. Іхнографія – належний і послідовний засіб застосування циркуля і лінійки для отримання певних креслень плану на поверхні землі. Орфографія ж є вертикальне зображення фасаду і картина зовнішнього виду майбутнього будинку, що створюється з потрібним визначенням його пропорцій. Одночасно, скенографія є рисунок фасаду і тих частин, що занурюються вглиб шляхом зведення всіх ліній до центру, що намічається циркулем. Усе це починається з роздумів і певного винаходу. Роздум є старання, повна зусиль важка робота, наслідком якої є бажане використання засобів, а винахід є вирішенням питань тематики і саме розумне обґрунтування нового предмета, який відкривається в живій співобразності частин. Такі є визначення видів розташування.

3. Евритмія складається з красивої зовнішності і певним чином поєднаних частин цілого. Вона досягається, коли висота членів споруди знаходиться у співмірності з її широтою, ширина з довжиною і, коли, одним словом, все поєднується у певну співмірність.

4. Так само співмірність є власна гармонія окремих членів самої споруди і відповідно окремих частин і всього цілого одної певної частини, що береться за висхідну» [75, с.22].

Сучасні дослідники архітектурної композиції І.Азізян, І.Добрицина, Г.Лебедева у праці «Теорія композиції як поетика архітектури» пишуть: «У російській мові починаючи з XVIII століття, у

семантиці в понятті «композиція» також відсутні будь-які сліди ознаки протидії частин, які складаються в ціле. Але на відміну від європейських мов, у російській «композиція» співвідноситься виключно з мистецтвом – «музикою та іншими мистецтвами» (Даль), значно підвищується ціннісний ранг цього поняття і, зрештою, розкриваються його зв'язки з побутовою лексикою.

У середині ХХ століття «композиція» стає терміном теорії мистецтвознавства, що вказує на правила побудови художнього твору. Поняття піднімається в ціннісній ієрархії так високо, що втрачає будь-який зв'язок з дією, тобто, у російській мові немає дієслова, яке відповідає процесу створення композиції» [3, с.9].

І. Азіян, І. Добрицина і Г. Лебедева відмічають також, що поетика як метакатегорія усуває категорію «композиція»: «Поетика архітектури сьогодні, як і раніше, розуміється як певна теоретична і технічна дисципліна, яка відображає спосіб здійснення мистецько значимого об'єкта. Однак поетика сьогодні, це не нав'язливий метод, а швидше, більш асоціативна теорія, що вичитується в теоретичному аналізі структур художнього творчого акту.

Значні зміни в поетиці архітектури відбулися в другій половині ХХ століття, і їх зовнішня ненаявність і несталість стають проблемою ретельного аналізу сутності засад поетики. До таких відносяться ті засади поетики, до яких, як відомо, належать, по-перше, ідея, сюжет, тема, або ширше – міф, ідеологія, філософська підстава естетики, програма свіотворення. Другим сутнісно важливим аспектом поетики архітектури (як і будь-якої іншої) є сам тип рефлексії, що утворює мову, створює граматику архітектури. Третьою сутнісно важливою складовою поетики є засоби виразності, у тому числі специфічні засоби архітектурної композиції, умовно говорячи, сама мова, синтаксис, що є похідними від перших двох складових» [3, с.17].

Цікаво, що пошуки естично-екологічних детермінант, а саме вони і відбуваються на теренах рефлексій архітектури, дизайну і моди, пов'язані з декількома напрямками.

Перший напрям – природний, натуральний, як би не здавалось це тавтологічним, але це так і є. Наприклад, архітектура не втрачає свої риси природовимірною об'єкта у класичній, посткласичній, постнекласичній архітектурі, стає нелінійним об'єктом, який вписаний у штучно створений контекст. Так, насипається пагорб землі і до нього добудовується вже архітектурна споруда. Цей пагорб уможливує збереження тепла, допомагає архітектурному об'єкту розчинитися в просторі і певним чином не протиставляти себе ландшафту. Намагання вписати в природний ландшафт архітектуру в екологічному русі стає надзвичайно цікавим рухом розпредмечування архітектури в цілому, якщо так можна сказати, «розархітектуровування» архітектури. Вона втрачає свої стилістичні та ідеологічні риси і стає супернатуральною. Це один із шляхів екологізації архітектурних структур. Архітектура розуміється як мембрана, оболонка, житло, що є будинком для людини, а не будинком для буття.

Якщо архітектура розглядається ширше, як будинок буття, то звичайно, тут актуалізуються інші конотації і констеляції, образні структури, пов'язані з варіюванням архітекторних форм та їх натуралізацією. Цей рух, як відомо, розпочався з творчості архітектора Роберта Вентурі. Чим цікава ця архітектура? Вона є концептуальною, суперактивною, де є екологічна детермінанта, що означена як первинна простота житла. Так, наприклад, концепт Р. Вентурі «добре декорований сарай» є в принципі те, що занурює в протореальність архітектурної творчості [69].

Творчість визначається як простота, як сарай, як схил даху, але за цією простотою виникають досить непрості алюзії, що пов'язані з цим, що

ойкус як моделювання даху, або схилом даху небесної бані, або небесного укриття, стає символічним образом.

Протообраз даху є символом, або гіперсимволом тієї первинної простоти, що маніфестується як входження в протокультурну реальність. Звичайно, усе це непросто, але екологія як вихід за межі культури в природу є ще один шлях творчості, шлях символічний. Таким чином, ми маємо два символічні шляхи. Один шлях є функціонально природним, екуменістичним, де культура стає своєрідним універсумом, майже сакрально природним цілим. Архітектурний образ розчиняється в природі. Інший шлях символічний.

Є ще один шлях, що плідно існує, але не помічається в культурі, це так званий флеш-імідж, тобто збереження тіла, тілесності людини в контексті архітектурних форм. Якщо тіло людини сприймає простір кутами, вузькими коридорами, вузькими напівзатемненими вікнами, просторовими алюзіями, то, зазвичай, це одне тіло, тіло підземелля, тіло Санкт-Петербурга, яке описав у свій час Ф. Достоевський. Якщо тіло сприймає розчинений простір світлоносних струмів, то це тіло, яке існує для радощів буття, це тіло небесного Едему, яке культивується як «вічне життя». Номінація «вічне» береться в лапки (у лапки береться багато чого), це архітектура максимально ергономічна, максимально комфортна, вона робиться із максимально утеплених матеріалів, щоб внутрішнє опалення не травмувало повітря. Повітря залишається природно тим, що утримує температуру тіла, так, ми маємо навколо себе той гомеостаз, про який мріяло не одне покоління архітекторів.

Тобто три чинники, загально-природний, природно-тілесний і символічний, говорять про ту архітектуру, що формується в контексті сучасного екологічного руху. Більше того, архітектуру можна побачити і в одязі, і в дизайні предметного світу. Архітектура в широкому розумінні тлумачиться як забудова, як архітектоніка. Можна сказати, що архітектоніка

як цілісність предметно-просторових відносин є тотальна настанова дизайну і моди. Цілісність людини дає можливість утворити світ у контексті цих трьох детермінант, або чинників, що потім стають спонуками, а потім вже стають ейдосами, іміджами і модними образами природного життя у власному тілі.

Тобто власне тіло розчиняється в середовищі, зливається з природою. Це екологічний рух, він цікавий, але він драматичний у тому, що пориває з традицією архітектури. Пориває з тією стилістикою і з тією опрацьованою архітонікою, що існує в цьому виді мистецтв. Однак він цікавий як антитеза урбанізму, як антитеза штучному, інтенсивному зростанню об'ємів угору або екстенсивному охопленню простору.

Охоплювати вже немає чого і тому башти ростуть вгору, але вони все більше і більше виснажують і людину, і саме навколишнє середовище. Виснажують як непомірний вертикалізм, який підніс людину вгору. Найбільш динамічно складається ситуація екологічного формоутворення в архітектурі. Архітектура в наш час набуває рис нелінійної, більш того, гравітаційно-означеної дифузно зростаючої структури. Ця структура іноді перетворюється на органоподібні конфігурації, такі, як музей Гутенгейма у Більбао, а інколи стає просто своєрідним лабіринтом мембран, плівок, що утворюються як безкінечний трансформативний простір течії

Філософською засадою цих конотацій є концепція співвідношення дискретного та континуального, особливо постмодернінська міфологема «складки», яку опанував Ж. Дельоз. Складка як поєднання перервного та безперервного, як певно нарощування тіла над живим організмом, який ще встигає дати можливість зростання для подвійного подальшого зростання, – це своєрідний двохповерховий простір, в якому відбувається деструкція як певне зростання форм і певна їх деградація водночас.

Ця безкінечна інверсія і разом перспектива дає можливість побачити те саме зростання, той же самий потік життя архітектурних форм, про що йшла мова, але побачити в дизайнерсько-архітектурному вимірі. Якщо

шукати змістовну складову становлення, то вона скоріше перебуває в симбіозах знакових конотацій та біонічних аналогіях. Встановлення еволюційних та інволюційних кореляцій культурогенезу дизайну та архітектури має властивості прямого і зворотного розвитку, подвійної природи формотворчої динаміки.

Еволюція створює новітнє зростання форм. Еволюціювати означає формувати блок просторових артефактів нелінійного простору, що рухається власною лінією із уведенням у гру образних конотацій. Інволюція означає розвиватися і диференціюватися у бік метафізичного занурення в минуле. Світ становлення, світ мінливості є віртуальним і разом з цим реальним.

Тобто, моделі складки, ризоми Ж. Дельоза спонукають до того, щоб бачити простір, де деградаційні та прогресистські інтенції формотворення корелюють в їх певному зіткненні. «Концепція складки, – помічає І. Добрицина, – побудована на ідеї самоорганізуючої динамічної матерії. Квантом самоорганізації є перехід потенціальної енергії становлення співбуття в матерію складки.

Складка – це поетика розриву. Розриви виникають у грі світових енергій, а складка примушує до гармонії, застигає\_як слід розриву, прориви енергії, які здійснюються під час зіткнення різних космічних сил. У топологічній філософії складка обговорюється як злам – розрив. Саме тут мова йде про енергію словесних образів. Тоді, коли один термін б'є по інших, виникає напруження, що залишається в складці» [140, с. 180 – 181].

Знайдений термін дає можливість єднати непоєдане. Це єднання є екологічним, екологічним вже не суто егалітарним феноменом, а як похід у культуру. Похід у філософію, похід у метафізику, похід у топологію, яка дає прориси нелінійності, неевклідової геометрії, за якими ховаються наче б то живі організми архітектури. Архітектура стала майже дизайном. Мембрани, оболонки все менше говорять нам, що це розподіл простору, а все більше спонукають до того, що це простір печери. Простір негативної

архітектури, за О. Габричевським. Це певна ретроархарізація, певний космологізм, коли космос як дім буття є похід в архаїку саме культурного зразка.

І. Добрицина пише, що архітектура є складка, складання – це формальна операція, яка використовується для того, щоб пов'язати різні за своєю сутністю і не відповідні структурні сутності. «Рівнорозривне змішування різнорідного на практичному рівні складання може бути співвіднесенням з різними проектними проблемами, які визначають їх несумісність, бо елементи повинні бути співвіднесені таким чином, щоб вони справляли враження безшовного з'єднання. (Відомо, що П. Ейзенман добився безшовного з'єднання «зигзагу» і «хвилі» в Аронофф-центрі за допомогою складної програми, побудованої на алгоритмах, що виконують з допомогою нелінійних порівнянь). У теорії архітектури відбувається зміщення філософського прочитання експериментально-технічного, тобто операційного прочитання нових понять» [140, с. 182].

Оранжування проектно-мистецького праксису архітектури розбудовується як екосистема. Система, яка породжує себе, яка більш того, розростається, стає модною, яка стає ближче до тіла людини, ніж вона була у всі інші часи. Джеффри Кіпніс у статті «До нової архітектури: концепція складання» визначив певні пріоритети постмодерного формотворення. Наведемо їх.

«1. Д. Кіпніс порівнює різні стратегії внесення нового архітектурного знання. Він вважає, що постмодернізм був прогресивний тому, що зміг побудувати особливу стратегію, що дозволяє «зануриться в їство наявної системи влади з метою підірвати її», для чого використовується жорстока тактика реїтерації (багаторазового повтору), рекомбінації (повторюваних перестановок). Постмодернізм був прогресивним незважаючи на те, що концепція Світу, на яку він спирався, не відзначалася доцільністю. Нігілістична стратегія деконструктивізму зосереджена в тому, що заперечує



програму нового, вона відштовхує новизну як таку. Усі нові інтелектуальні естетичні і соціальні структури генеруються не як раніше – за допомогою принципово нових опозицій, а виключно шляхом постійної дестабілізації вже наявних форм. Проте за певний час цей експеримент за формою сам себе заперечив» [140, с. 183 – 184].

Наведених відомостей достатньо, щоб побачити, як змінюються стратегія формотворення, як вид гомогенно-структурної решітки еволюціонує до гетерогенних систем, тобто систем непередбачених, хаотичних, структурно невірноважених.

Архітектура все більше і більше просувається далі в простір природовимірних реалій свого буття, екологічних концепцій і екологічних детермінант, які стають засобними у її формотворенні. Так, твір Френка Гері «Музей Гуггенхайма у Більбао» не схожа за своєю біонічно-драматичною конфігуративністю з іншою архітектурою. У цьому творі живе біонічно-тектонічний виток, той конструктивізм і водночас той же самий пластичний віталізм, що пов'язують із сучасною екологічною пластикою. Єдине, що вона деструктивна за своїми зовнішніми формами. Оглядаючись навколо, особливо в інтер'єрах, ми бачимо злами, зсуви, ту ж саму складку, про яку говорив Ж. Дельоз. Своєрідно поєднуються архітектура і мода в тих забудовах, що створені для демонстрації моделей (Френк Гері, Гордон Кіплінг «Магазин Ісей Міяке на Манхеттені», Нью-Йорк 2002р. ).

Це жахливе поєднання надмірного пластецизму, що утворюється в інтер'єрі структурами наче б то зламаного даху, уламків з єгипетської культури, колон та інсталяції з одягу, які розміщені в неприродному для людини просторі. Це дає образ хаосу, який можна назвати культурологічним і разом біонічним – це біоніка, яка несе в собі дельозівську міфологему складання різного.

Можна стверджувати, що постмодерна архітектура перекидає змістовно-образну арку в простір еkleктики наприкінці XIX століття.

Є. Кириченко пише: «Красиве тепер (тобто в добу еkleктики – Н.Б.) ототожнюється з багатонасиченим оздоблюванням, неприкрашені побудови зараховуються до рангу некрасивих. Чим ближче до кінця століття, тим очевидніше стає перевага одного єдиного прийому механістичного поєднання декоративних деталей, що з максимальною щільністю насичають відведені для них поверхні стін. Їх перенасиченість і ускладненість породжені намаганням до унікальності кожного будинку, що не поєднується з простою істиною: неповторність створюється не окремим, а загальним задумом, якому і служать частини, що породжує численну кількість «розкішних» будівель-близнюків. Надмірність декору втомлює завдяки надлишку прикрас, перестає сприйматися і своєрідність мотивів, а внаслідок – підсумок, протилежний тому, якого намагалися досягти замовники і творці цієї архітектури – нейтральність, невідмінність стилю споруди. Це був крах ілюзорно-нотектанічної системи, крах і художньої програми. Позитивні можливості архітектурної системи, що шукали засади натхнення в минулому, наприкінці ХІХ століття були повністю вичерпані».

Рівнозначність еkleктики – це монізм системи нового часу, орієнтований у протилежний бік. До сих пір він виражався у стильовій єдності (однородності) форм і композиційної побудови. Заради цього була розроблена складна система взаємопоєднання елементів у ціле. В еkleктиці про принципову рівнозначність стилів форм минулого, рівномірність розподілу акцентів, рівнозначність деталей і осей, рівнозначність кожного будинку в міському ансамблі, множинність форм і один прийом» [165, с.36].

Є. Кириченко протиставляє формотворчий потенціал еkleктики модерну: «Модерн був бунтом індивідуалізму проти загально обов'язкових опріорно визначених канонів і норм, причому не лише

художніх, а також і бунту проти раціоналізму кадемічного нормативізму, тобто бунтом романтичним.

Індивідуалізм модерну спрямований проти шаблону, який стримує розвиток, який перепиняє оновлення суспільства. Традиції і канон як синонім нормативності заперечуються романтичною апологією творчого акту; розумності і раціоналізму у звичному прагматичному розумінні протиставляється вимоги незацікавленого образу краси, яскравості надзвичайності, любові до всього екзотичного. Це заклик до людських і мистецьких ознак, що сповнюють радістю у своєму інтенсивному душевному переживанні, створюються не лише і не стільки стрижкою купонів, підрахунком отриманих доходів. Звідси культ почуття на противагу культу розуму і надмірне вимагання чистого мистецтва» [165, 296].

Еклектика постмодернізму стає не просто зіткненням, а накладанням еклектичного досвіду і модерну, не просто трансформацією, а вrostанням одного в інше. Цей образ несе у собі поетику надмірного, але не піднесеного. Інтер'єри магазину по-різному формуються із різних видів, інколи вони нагадують печеру, інколи штучно створений об'єкт, де начебто за допомогою землетрусу стеля і стіни набули такої хвилюподібної форми гравітаційних нисхідних форм.

Це не космос, і це не земний простір, це щось дивне. Це навіть не пластика, це скоріше всього печера, негативний простір. Негація відбувається як демонстрація безперервного і разом певних конфігурації тих головних предметів, які здаються головними. Це предмети продажу моди, але вони тут постають як випадкові інсталяції, об'єкти, які існують, скоріше, як знакові конфігурації, ніж даність цього простору.

Вдала спадщина в архітектурному проектуванні і водночас у дизайні – це виникнення так званих просторових оболонки, або світів, які дають образ простору з допомогою зіткнення переходів кривих та прямих ліній, що

несе в собі міфологему і драму мінливого динамічного простору. Так, проект Маркоса Новака «Сліди променю» із серії «Світи в прогресії» є перманентна, віртуальна інсталяція, 1995 р. Це архітектонічна вертикальна констеляція об'єктів, що набуває діагональних і абсолютно непередбачених конфігурацій в праці «Гіпероболонка. Інтертекстуальна віртуальна інсталяція», 1998 р. Особливо плинними, травматичними є інсталяції Стефана Перелла («Гіпероболонка. Комп'ютерний експеримент з топологічною архітектурною формою», 1990 р.) Проект опрацьований разом з інститутом електронних методів обшивки конструкцій. Ми бачимо певні проекти, як проєкції різних засобів інсталяції просторів з допомогою кіно, слайдів, комп'ютерних технологій.

Маркас Новак «Форма V4Д» – це віртуальний експеримент єднання тектонічних і біологічних форм. Ці праці переходять в обрій проектно-дизайнерського простору, де існує той же біонізм, та ж дисфункційність. Ми потрапляємо в простір надмірного експресіонізму пластичного зразка, який був актуальним ще на початку доби постмодерну. Цікаво, що постмодерн в архітектурі презентує певну архаїзацію на близьку та на далеку дистанції. Так, на далекій – це звернення до менгірів, до негативної архітектури, а на близькій – це занурення в хаос монументального живопису Латинської Америки. Хочемо ми, чи не хочемо, – це так, це особливо привертає увагу. Проте зіткнення формопластики вважається непередбаченим, але воно говорить про екологічні детермінанти як вихід на перший план живого, безмежного і неструктурованого простору візуальної графіки.

Цікаво, для того, щоб описати гіперповерхню цього неврегульованого простору залучаються принципи математичного аналізу. Усе постає в достатньо конструктивних технолізованих формах. Але за цим стоїть алогізм, потік почуттів, оболонка як зсув форм, неврегульована поверхня, яка дає можливість трансформації та вбачання цілого. «У математиці

поняття гіперповерхні, – пише І. Добрицина, – використовується для позначення звичайної поверхні тривимірного простору на випадок переходу до багатомірності. Можна сказати інакше, – це поверхні в гіперпросторі» [140, с.291].

Уся ця інфраструктура естетики непередбаченого умовно говорить про гармонію, вона говорить про екологічну стурбованість.

Коли ойкос простору людини стає знову печерою (печерою кіберпростору, кібер-реалій, реалій комфортних, але тривожних і драматичних), то верхівкою екотрансформацій простору стає техногенна архітектура, що виникає як трансформативні оболонки. Виникає «печера» з трансформерів – оболонок, яка надбудовується над землею, але вона є образом капсули. Це монада, негативний простір. Так, виникають певні формули архітектури екосистем, що створює негативний простір.

Ми можемо побачити, що архітектура складно еволюціонує від техноцентризму до біоцентризму до формотворчої настанови екосистем, яка постає у вигляді негативної архітектури, але ця негативна архітектура, може бути занурена в землю або піднята над Землею, вона створює певні капсули – монади, стає навіть атракціоном, парком, тим простором, тією виїмкою, яку колись засвоїла культура в далекі часи палеоліту. Але цей простір намагається бути самодостатнім, більше того, надзвичайно людяним і надзвичайно сучасним. Однак ця міфологічна ідея трансформування руйнує традиційний образ культури, наближує до дизайну, до одягу, тканини, мембран, оболонок. Дизайнер вбачає тіло людини як те, що наближається до самих конфігурацій, що розподіляють простір структур.

### 2.3 Комунікативна сфера дизайну в екологічному вимірі

Інформація як концепт, імідж і навіть як симуляція культури ХХ століття протягом багатьох десятиліть трансформувала свій зміст. Це поняття розвивається у напрямку від гіперінтерпретативного сенсу до більш конкретно технологічних ознак комунікацій. Але знову і знову рефлексія, пов'язана з мистецьким праксисом, намагається додати інформації в контекст субстанційних характеристик буття людини. Ми вже говорили про те, що архітектори, особливо в постмодерній, нелінійній архітектурі говорять про простір, час, інформацію як складові сучасного процесу біоенергетики, або синергетики комунікативного простору архітектури.

Це невдала міфологема, невдала філософія, але так чи інакше, проблема екології комунікації дизайну в інформаційному вимірі, або екологія інформаційних систем масової культури в цілому стає занадто агресивною, перенасиченою тим деструктивним пафосом, що не відповідає нормам і стандартам людського існування.

Одразу ж виникає запитання, а де шукати ці норми і стандарти людського існування? Звичайно, що комунікація в Давньому Римі, Давній Греції на основі витонченої риторики, певної ієрархії вербального дискурсу, ієрархії мистецького праксису не відповідає сучасній комунікації, бо вона стає іншою. Якщо не поліфонічною, то поліморфною. Якщо не поліморфною, то хаотичною. Якщо не хаотичною, то нелінійною. Так, ми починаємо плутати всі ці визначення. Це не просте питання, але воно вимагає не штучного пієтету перед інформацією, який спостерігався в 60-ті роки, коли говорили про інформативність, наприклад, апсиди в Софії Київській, і не про сигнали естетичної інформації, як писав колись один із естетиків Філіп'єв, а йдеться про інформацію як певну комунікативну реальність, яка стає субстанційним простором, але простором особливим.

Не можна інформацію відривати від матеріальних носіїв комунікації, вважати, що інформація є суто ідеальною, як інколи здається, але її не можна

зводити цілком до звукових, вербальних, чи зорових ефектів. Це знаковий комплекс: символічний, міфологічний, культурний, більше того, комплекс, який націлений на діалог, полілог. Усе це привносить ще один аспект, який в культурі ХХ століття набуває значних трансформацій і модифікацій. Дія інформаційних комунікацій походить від різних феноменів. Феномен публічності говорить про те, що людина перебуває в стані спілкування з іншими. Сам феномен спілкування як реалізація публічності може здійснюватися на форумі, на площі, приватно, з допомогою мас-медіа, у діалозі різних рівнів. Також тут спостерігається феномен, який прихований за першим і другим шаром комунікації. Це феномен влади. Влади слова, влади коду комунікації як способу єднання людей, способу їх спілкування, ретрансляції комунікацій.

За всім цим, безумовно, існує шар засобів трансформації інформації. Це вся та інфраструктура, яка пов'язана з простором, перетрансляцією вербальної, зображувальної і будь-якої іншої інформації. Якщо йдеться про екологію інформаційних систем, йдеться про те, що сам ойкос, публікум має бути традиційно організмичним і дозволити реалізуватися всім тим реаліям, які вже ми означили як технопопуляції, то комунікацію як спосіб самоздійснення публічності, або публічної людини, не варто переоцінювати. Поруч з публічністю існує і приватність, існує приватна людина, яка занурюється сама в себе, існує у внутрішньому світі.

Два антропних модуси: людина внутрішня і зовнішня складають саму комунікацію, складають той модус аксіологічного виміру, який залежить від світу внутрішньої людини, який теж має бути екологічним, і світу зовнішньої людини, який має нести в собі ойкос. Це не так просто сказати, що є екологія внутрішнього світу. Простіше сказати, що є екологія зовнішнього світу комунікації, який розбито на засоби інформації, трансформації і тому подібне. Але, нас цікавить якраз єднання цих двох

модусів, їх вбачання в контексті публічного і приватного, особистісного, загального, суспільного.

Певною мірою мистецтво спричиняє модель комунікації, яку можна побачити як почуття, яке актуалізується тут і зараз, як почуття, що відсилається на багато часів і століть попереду, як почуття, яке не може бути здійсненим, не знаходить актеарізації в образі, але прокреслюється в просторі можливостей комунікативного топосу спілкування.

Якщо всі експериментально-лабораторні проекти нелінійної архітектури нагадують експериментально-лабораторні роботи 60-их, 70-их років ХХ століття в дизайні і всю конфігурацію так званої «відкритої форми», коли гіпс наливають в мішечок і, натискуючи його руками, шукають біоморфну масу, яку намагаються визначити як максимально вільну форму, то це не звичайне повернення, а певний цикл звернення до витоків протодизайну століття.

Проблема екології в комунікаціях теж апелює до певного архаїзму, апелює до публікуму, до якихось завершених, усталених форм, де екстенсивний зростання комунікативного суспільства, універсалізм планетарної, інформаційної спільноти стає регіональним, стає більш камерним, більш замкненим. Фактично ойкос – це не є весь світ, не є вся планета, хоча ми метафорично і хотіли б його назвати так, сказати що дім людини – це планета Земля, ні. Це є мала оселя, своя батьківщина, своя, наближена до людини земля. І публікум, спілкування тяжіє до регіональних відзнак, які в етнокультурі відзначалися як лад, устрій, традиції, як життя в обмеженому просторі. Ця обмеженість, регіоналізм є надзвичайно цікавими, коли мова йде про саме екологічний, тобто регеноративно-екуміністичний підхід щодо комунікацій. Комунікаційний простір планети, або публічний простір теж надзвичайно гостро рефлектується в контексті різних підходів.

Так К.-О. Апелль намагається в добу тотальної комунікативної ери говорити про певну планетарну етику, яка об'єднує все, стає панацеєю від



усіх бід. «Той, хто буде осмислювати взаємовідношення між наукою і етикою в сучасному індустріальному суспільстві, що охоплює весь світ, буде знаходитися в парадоксальній ситуації. А саме, з одного боку, існує потреба в універсальній, тобто змушувальній усе людське суспільство етиці, що ніколи не було настільки актуальним, як у наш вік єдиної планетарної цивілізації, спотвореної технологічними наслідками науки, а, з іншого боку, філософське завдання раціонального обґрунтування всезагальної етики ще ніколи не було настільки важким, як у вік науки. І при всьому тому, що ідеї інтерсуб'єктивної значимості в цей вік науки ще носять певні суперечливості, саєнтистські ідеї нормативно нейтральної, або вільної від цінностей об'єктивності» [8, с. 263 – 264].

Ми бачимо, що проблема етики стикається з проблемою науки. Саєнтизм, нормативізм і вся та градуїована шкала дозованої інформації, яка подається порціями, а разом утворює потік, який вже не піддається ніякому виміру, говорить про те, що мають бути регулятиви, але їх не існує. Регулятиви мають бути етичними, а не естетичними, чи якимось іншими – психологічними, чи суто технологічними. Етика постає як проблема. Як її вибудувати? Тут є багато підходів і, звичайно, усі, хто був налаштований на подібну модель, відступали від неї, бо вважали згодом, що вона неможлива. «Якщо ми знайдемо різницю між можливими сьогодні темпами взаємодії людських вчинків, та між мікросферою (сім'я, шлюб, сусідство), мезосферою, рівнем національної політики і макросферою, долею людства, то можна буде довести, що чинні в наш час і у всіх народів моральні норми все ще сконцентровані переважно в інтимній сфері (особливо у сфері врегулювання сексуальних стосунків); проте вже в мезосфері національні політики вони значною мірою зводяться до архаїчного імпульсу групового егоїзму і групової ідентифікації. Тоді, як власно політичні рішення вважаються проблемами морального нейтралітету, тобто, державного резону. Що ж здається макросферою людських, життєвих інтересів, то

вважається, що турбота про них покладена, у першу чергу, на нечисленних посвячених. Проте ця ситуація в консервативному секторі моралі з недавніх часів змінюється і протистоїть зовсім іншій ситуації у сфері впливу людських вчинків, особливо пов'язаних з ними ризику. Наслідок планетарної експансії, переплетення народів, здійснення науково-технічної цивілізації в теперішньому часі відбувається як взаємодія людських вчинків – наприклад, у рамках промислового виробництва – варто значною мірою локалізувати в макросфері загальних життєвих інтересів людства» [8, с. 264 – 265].

Здається, що К.-О.Апель зазначив дуже важливі три стратегії публічного, тобто комунікативного існування: мікрорівень, те, що оточує «Я» у родині, найближчому ойкосі, де людина стає людиною; це національний рівень, рівень державності» – це рівень планетарний. Але саме в наш час, у час глобальних проблем комунікаційної універсалізації спілкування, усі ці рівні перетинаються. Удома, у себе, на телебаченні ми відразу занурюємося у світові проблеми. І коли нам доля доручає в руки ці світові проблеми, ми їх вирішуємо, як найгірший хижак в зграї якихось не гомосапієнс, а гомодемис, за Е. Мореном.

Проблема «зоологізму», який виникає на рівні геополітичних відносин, ще не впізнана до кінця, а вона говорить не просто про хижацькі стосунки, а про зоологізм, про атавізм, про те, що К. Лоренс називає перехідною стадією між мавпою і людиною. Важко зрозуміти, чому це так, але спонуки атавізму, спонуки зооцентризму, спонуки родинного ладу космосу, устрою, який завжди вважався давньогрецькою (європейською) моделлю, спонуки планетарної ойкумени всі разом змішані, стають частиною того публікуму, або натовпу, який потрапляє в поле комунікації.

Це складна проблема, і на рівні етики вона, звичайно, потребує не узагальнення, не якогось який знаходив би якісь містки між цими можливостями, а те, що називає Д. Лихачов «совість середнього рівня, людства» і «совість людини» мають бути тотожними. Однак ця тотожність не

виникає шляхом імперативу або шляхом імперативних щеплень до свинячих інстинктів тих політиків, які не думаючи кидають бомби на сусідні держави.

«Наукова технічна цивілізація, – пише К.-О. Апель, – поставила всі народи, раси і культури без урахування специфічних групових, конкретних для кожної групи моральних традицій перед обличчям загально-етичної проблематики. Уперше в історії роду людського людей практично поставили перед завданням брати на себе солідарну відповідальність за наслідки дій в планетарному масштабі. Саме тому варто припустити, що ця необхідність солідарної відповідальності повинна здійснювати інтерсуб'єктивну осмисленість значимості норм» [8, с. 265 – 265].

Тобто, ми можемо сказати, що, тут увесь тягар, усі важелі перекладаються на науку, на розум, знову на той модерний імпульс, який починає екстенсивно виснажувати людство в усіх його вимірах. Проте існують інші реалії, про які говорить Едгар Морен, антрополог, який вказує на зовсім інші констеляції публікуму. Чим більше розвивається людина, тим більше вона стає інтелектуальною, технологічно озброєною, тим більше вона ж стає непередбаченою у її чуттєвих інтенціях. Ця непередбачуваність і агресія зростає, вона потребує виходу.

Війни як регулятиви вже неможливі в загальному масштабі, планетарному ойкосі, бо це загрожує атомною катастрофою, а як локальні конфлікти, вони стають саме тим виходом із нездійснених потенцій гомодемис. Отже, комунікація як певне накопичення інформації, як її певна перевтома внаслідок від цієї перевтоми призводить до образу людини, яка тотально втомлена. Яка втомлена від світу, втомлена від інформації, втомлена від іншої людини. Відпочити вона може тільки тоді, коли їй повернуть нормальні умови, що існували в гомогенних, а не гетерогенних цивілізаціях, де є лад, де є устрій, де немає безкінечного вибуху, і безкінечного безладу.

Про це все говорить Ханна Арендт, одна із цікавих дослідників, яка прийшла в нашу культуру досить пізно. Це учениця М. Гайдеггера, яка в книзі «Vita activa» говорить про те, як утворюється сам цей лад, устрій дієвих співвідносин «Я» і «Ти».

«Слово публічність, –відзначає вона, – означає два тісно пов’язаних один з одним, але ніяк не тотожних феномени. Воно означає, по-перше, що все, що з’являється перед загальністю будь-якого осмисленого явища наявно і відкрито, так чи інакше, його супроводжує максимальна відкритість. Що дещо взагалі з’являється і може бути сприйнято іншими і нами самими як таке означає всередині людського світу належність до дійсності. У порівнянні з реальністю, яка утворюється, коли тебе слухають і бачать з найміцнішою силою всередині нашого життя – сердечні пристрасті, задушевні думки, чуттєві насолоди, – до якоїсь змінної невпевненості існування, ніби деприватизується і деідеалізується і так перетворюється, що інколи знаходить адекватний публічний вияв. Подібні зміни перетворення добре відомі нам з нашого повсякденного досвіду. Вони проходять вже в найпростіших розмовах і оповіданнях будь-яких історій, ми постійно зустрічаємо їх в непередбачених перевтіленнях Рільке, індивідуальних переживаннях, що виникають у творах мистецтва. Однак не потрібно навіть і мистецтва, щоб зрозуміти і направити увагу до феномена цих перевтілень.

Як тільки ми починаємо хоча б просто говорити про речі, досвід яких розгортається в приватному, інтимному, ми вже висуваємо їх сферу, де вони мають дійсність, яка, напередусім, має свою інтенсивність. Вона нас захоплює, захоплює так, як вона ніколи нас не досягала раніше» [11, с. 65 – 66].

Тут ми бачимо якраз цей перехід від сфери, яку зазначив К.-О.Апель як найближчу сферу родини, до сфери вже публічного, коли відбувається об’єктивація своїх внутрішніх переживань. Досвід публічного – це досвід занурення в іншого, занурення не в його свідомість, а в той проміжок між

«Я» і «Ти», який визначають як дискурс, як артикуляцію, як саме мовлення, як код мовлення, те, що пізніше Луман називає спонукою до влади.

«Поняття публічності означає, світ, наскільки він у нас є загальним як такий, відрізняється від усього, що нам приватно належить, тобто, від сфери, яку ми називаємо приватною власністю. Цей загальний світ, однак, ніяким чином не є тотожним Землі або природі в цілому. Вони належать людському роду, окреслюють його життєвий простір, обумовлюють його органічне життя. Світ цей скоріше створений людськими руками і є співскладена єдність поняття всього того, що розігрується перед людьми, що сприймається почуттями, виступає на перший план у цьому створеному світі» [11, с. 69].

Тобто, ми бачимо, що непублічного життя не буває, непублічного світу не існує, безкомунікаційної реальності не буває, але рівні комунікації стають цікавими показниками і тим подразнювальним стимулом, який говорить, що сама комунікація відсуває людей, вона їх усуває з горизонту спілкування. А замість людей, замість суб'єктів дискурсів ми маємо лише самі дискурси, маємо лише саму промову, або поліфонію промов, які не доходять до реципієнтів.

«Проте, – пише Ханна Арендт, – етика любові, етика християнства, етика релігійна існує і в публічному, і в приватному просторі. Вона не може бути суто публічною, якщо вона належить людині. Але, якщо ця любов універсалізується до любові усього людства, до любові Божої, вона звичайно, не лише узагальнює, але і спонукає до всезагальної любові однієї людини до іншої людини. Не можна з любові зробити панацею для перетворення безладу, хаосу комунікаційного суспільства, як пишуть автори, але вона якраз стає тим епіцентром, який не потребує підглядування, публікуму, але разом наслідки її досить животворні і «екологічні», як би ми визначили їх. Там, де любов, там і влада. Влада дійсно шкодить, але лише коли слабкі збиваються до купи, щоб забити сильного, не інакше. «Воля до влади», яку новий час від Гоббса до Ніцше тлумачили як поганий вчинок, або

доброчинність, є по суті справи однією із вад слабких і невдах, яких мучить задрість, жадоба, образа. Воля до влади є найнебезпечнішою з тих вад, що в політичному сенсі вперше тільки й утворює зло» [11, с. 269]. Отже, саме тут етика із її безвинно регулятивного номенклатурного набору правил і норм, навіть вчинків, стикається з метафізичним злом.

Зло є влада, зло є там, де є пригнічення одного іншим, де є опір цьому пригніченню, де виникає хвиля ескалації насильства, виникає та метаморфоза універсалізації зла, яку ми можемо лише зараз оцінити в планетарному масштабі як ще один вимір комунікаційно-інформаційний. Зло в інформаційно-комунікаційному вимірі трансформує метафізичне зло, як засаду людської совісті, як фундаментальний виток, спонуку совісті роду людина і починає його експлуатувати. Без зла не здійснюється жодний кінофільм, не здійснюється жодна відеострічка.

Естетика зла стає більш глобальною за естетику добра [192]. Комунікації сучасних мас-медіа настільки перенасичені злом, вони настільки всевладні завдяки жаху і злу, що людина, яка хоче позбутися всього цього жаху, просто уникає комунікаційних мереж. Але це не вихід, це лише є втеча в нову екологічну нішу, яка тут же заповнюється або сурогатними релігіями, або релігіями традиційними, або інтелігібельним світом, або самовідданою працею, або чимось іншим. Ніхто не скаже, що добре не всім і можна дати одні ліки для того, щоб втекти від комунікаційно-інформаційного злотворчого кванту, який, як ми вже зараз бачимо, утворює ту агресію, що виривається в політичних пристрастях, виходить на вулиці, стає тим озвірілим плебсом, який ще відомий з часів Риму.

Натовп і зло невід'ємні, про це говорить Лебон, про це говорить Тарт, про це говорить той же Бехтерев, але все це не так просто. Натовп – не так вже й погано, а зло ще краще, ніж натовп. Усі ці проблеми в комунікаційному аспекті розгортаються почергово, по загальному горизонту всесвітньої інформаційної мережі, якою стає зараз Інтернет. Людина

занурена одразу в усі ці три виміри, або в усі ці три страти. Комунікаційно-озброєна людина стає найбільш слабкою з усіх тих, які існували раніше в культурі.

Вона більш дотична до інформаційно-універсального зла, зла насиченого, концентрованого, і вона далеко від добра, що завжди пов'язане з певними підвалинами, нормами і добробутом, якого людину дуже-дуже швидко позбавляють, починаючи з дитсадочка і закінчуючи кладовищем. Ніколас Луман цю трансформацію інформаційного структурного простору називає селекційністю. «Комунікація», – ше він, – реалізується тільки в тому випадку, якщо в ній осмислюється селективність повідомлення. Це означає, що воно може бути використано для селекції стану власної системи. Звідси виникає контингентність обох сторін комунікації, тобто, можливість відхилення запиту, що комунікативно передається, та вибору. Ці можливі відхилення – як можливості – не може бути елімінованими. Комунікативний звіт на відхилення і тематизація цього відхилення в межах соціальних систем називається конфліктом.

Усі соціальні системи потенційно конфліктні, варіюється лише ступінь актуалізації цього конфліктного потенціалу, що, у свою чергу, залежить від ступеня диференціації систем і загальної суспільної еволюції» [213, с. 13]. Тобто ми бачимо ще одну модель публічності, стартового ієрархізму спілкування, конфліктологію як засаду комунікації. Конфліктологія стає диспозиційністю «Я» і «Ти», і ця диспозиційність навантажує комунікативний простір настільки, що він стає перенасиченим, якщо не злом, то конфліктом. Це одні й ті ж імена, але обличчя інші.

Луман як семіологічно орієнтований політолог розглядає досить просту схему адресата, адресанта і код, який їх поєднує. Код і є тим зіткненням «Я» і «Ти», що презентує владу. Як не дивно, але перекладання на посередника владних функцій стає однією із фундаментальних ознак всієї мовної філософії і мовного бачення культури. Мова в цьому випадку слугує

для здійснення подібних самоочевидних природничих засад. Її потенціали інформації у такому випадку самодостатні. У більш розвинутих суспільствах формується потреба у функційній диференціації як мовного коду в цілому, так і в особливостях таких символічних геніралізованих комунікативних засобів, як влада, або істина, що спеціально обумовлюють і регулюють мотивацію прийняття селективних пропозицій. Завдяки цій диференціації в суспільстві можуть взаємно підсилюватися і потенціали конфлікту, і потенціали консенсусу» [213, с. 14]. Таким чином, виникає комунікаційна теорія конфліктно-консensusного бачення комунікації, де вона розгортається як певне мовлення, або дискурс.

Суб'єкти дискурсу виносяться за дужки. Вони можуть бути, за К.-О. Апелем, занурені в досить близьке оточення, можуть бути національними, планетарними, але вони не позначаються як носії конфлікту. Дивно, але це так. Більше того, владні функції теж нав'язуються коду, дивно, хоча за всіх мовних трансформацій культури мова все ж таки є засобом висловлення, а не самодостатньою реальністю. «Історичним імпульсом для виникнення особливих символізованих засобів комунікації, мабуть, став винахід і розповсюдження писемності, яка схопила і розширила комунікативний потенціал суспільства, вивела його за межі інтеракції безпосередньо присутніх, а саме тому із під контроль конкретних систем інтеракції. Без писемності було б неможливим побудувати комплексні ланцюги влади між політико-адміністративною бюрократією, не говорячи вже про демократичний контроль над політичною владою. Остракізм має передумовою писемність» [213, с. 15].

Ми навели цей фрагмент з книги Лумана для того, щоб знову повернутися до поняття писемність у широкому культурологічному розумінні, як його наводить Жак Дерріда.

Писемність як носій традиції, носій влади, носій мови, носій мовлення стає альфою і омегою коду. Але писемність є ще не все.



Луман пояснює, що за допомогою писемності, за допомогою посередника виникає підбір партнерів спілкування, більше того, шліфується сам код, і все більш витонченими стають механізми впливу влади. Трансляція результатів відбору позначає відновлення селективних досягнень у спрощених, абстрагованих, на відміну від висхідних констеляцій умовах.

«Для подібного спрощення, абстрагування потрібні символи, що заміщують конкретну засаду, висхідний концепт гілки селекції. Тому комунікативні засоби з метою загальної орієнтації розвивають символічні, генералізовані коди. Кожна наступна фаза процесу стає селекцією так само, як і попередня. Засоби комунікації комбінують тим самим загальність орієнтації й не-ідентичність селекції. Влада як комунікативний засіб функціонує також лише при цьому основному принципі, вона впорядковує соціальні ситуації своєю обопільно спрямованою селективністю» [213, с. 17 – 18].

Слово «селекція» нагадує нам інструментарій позитивістської термінології, що походить від рослинного світу. Але розмежування, структурування, більше того, ієрархізація суб'єктів дискурсів стає одним із висхідних принципів комунікації. Важливо, чи неважливо, але певна гілка комунікаційної влади, або комунікаційної інфраструктури орієнтована на той чи інший дискурс, орієнтована на ту, чи іншу суб'єктну реальність, або суб'єктів дискурсу, які стають споживачами цієї інформації.

«Владу, – вважає Луман, потрібно відрізнити від пригнічення, до певної більш менш конкретної події. У того, хто підпорядковується пригніченню, можливість вибору зводиться до нуля. У найгіршому варіанті пригнічення зводиться до використання фізичного насильства і тим самим підмінює власними діями інших людей, які не в стані її сприйняти. Пригнічення означає відмову від перемог символічної генералізації, відмову від того, щоб керувати селективністю партнера.

Мірою з'ясування функцій пригнічення, той, хто практикує його, бере на себе тягар селекції і прийняття рішення. У більшості випадків можна говорити про те, що до насильства вдаються через недостатність влади» [213, с. 19].

«Для всіх засобів комунікації, – пише Луман, – типовим є те, що в основі їх диференціації лежать особливі інтеракційні констеляції, які здійснюються в межах специфічних постановок проблем. Засоби комунікації лише там виокремлюються із самозароджуваних реалій сумісного життя, де власний вплив здійснюється контингентно і внаслідок цього є неможливим» [213, с. 25 – 26]. Тобто ми побачили ще один контекст, ще одне бачення владних функцій комунікаційного дискурсу, екологія комунікацій розгортається як екологія влади, як це не дивно звучить. Але екологія влади – це теж своєрідна проблема. Коли влада стає насильством, пригнічує, це вже не влада. Тому оці можливості здійснити вибір владного імпульсу, дати можливість зворотного зв'язку, дати можливість селекції суб'єкту дискурсу діалогу, дати можливість селекції самої інформації – це вся та владна інфраструктура, яка може бути екологічною до тих пір, поки вона не стає тоталітарним впливом на свідомість, або підсвідомість маси, натовпу.

Тепер варто поставити запитання, чи є сучасна комунікативна інфраструктура такою селективно-диференційованою, селективно релевантною, за Н. Луманом? Звичайно, що вона якраз і використовує спонуки як пригнічення, як утиснення і як нав'язування владних функцій за допомогою всіх можливих і неможливих механізмів комунікації. Це є славнозвісний двадцять п'ятий кадр, це вся сфера публікуму, публічності, це весь той величезний простір мас-медіа і масової культури, який не має меж у тотальному самознищенні, або знищенні суб'єктів дискурсу. Комунікація як співскладеність різних дискурсів є надзвичайно цікавою проблемою, яка не зводиться до суто вербальних ознак передачі інформації,

більше того, вона є складною культурною сферою, де сама інформація стає поліцентричною, поліфонічною і надзвичайно різноманітною.

Екран планети, екран мас-медіа, екран інтернет перенасичений і зображенням, і словом. Слово і зображення, жест, віртуалістика об'єднуються в тому, щоб поглибити і зануритися у свідомість, підсвідомість суб'єкта дискурсу як споживача інформації. Проте, уже зараз актуально говорити не про споживання інформації, не про використання інформації, а про діалог суб'єктів дискурсу, про ту паритетність обміну інформацією, яку Луман називає взаємною селекцією, тобто взаємною структурованістю. Можна сказати простіше – взаємною вишуканістю у відборі інформації, або вихованістю як засобом сприйняття того чи іншого потоку інформаційних систем.

Інколи кажуть, що це проблема вибору реципієнта. Це так, і не так. Якщо обирати немає з чого, і всі тридцять шість каналів подібні у своїй агресії, своїй ейдетичі, у своєму впливі, нашаруванні інформації, сам вибір нічого не додає. Можна зробити два три канали, чотири, п'ять, але щоб вони були різними. Але це найскладніше. Їх розмаїття залежить не від технічних засобів комунікації, не від зйомок і не від оптики, а від світогляду, від того, як людина спілкується з іншою людиною, як вона простягне їй руку, як вона її побачить, як вона побачить цей світ.

«Очевидно, що засоби комунікації зробили непотрібними зібрання людей, які б інформували б одне одного, наслідували одне одного, ці засоби проникають у кожен дім, знаходять там кожну людину, щоб перетворити її на члена певної маси, але маси, якої ніде не побачиш, тому що вона існує скрізь. Мільйони людей, які спокійно читають свою газету, які мимоволі повторюють радіо, створюють натовп приватного типу, нематеріального, розпиленого, домашнього, мова йде про публіку, або скоріше про публіки, читачів, слухачів, телеглядачів. Залишаючись кожен у себе вдома, вони

існують усі разом, за всієї несхожості, вони подібні», – констатує В. Табачковський [300, с.92].

Це майже остання ремарка, яка говорить про той ойкос, що відбувся. Це новий простір, нова публічність – деструктивна реальність, але надзвичайно тотальна і одноманітна. Цей ойкос, який потребує, за Д. Лихачовим, вживлення в нього совісті всього людства, бо совісті однієї окремої людини вже замало. Як зробити екстракт із совісті всього людства, яким чином передати кожному суб'єкту дискурсу це завдання одного покоління?

Жодна етика К.-О. Апеля, жодна владна селекція Н. Лумана і жодні сподівання на романтичний активізм Ханни Арендт тут не допоможуть. Не новий тоталітаризм, не новий фашизм, або якась інша агресія, якої вже предостатньо у світі, а нова поетика, нова етика як етика спілкування з допомогою все більших і більших черг персоніфікаторів інформації, усе більшого і більшого натовпу пропагандистів, які входять у кожен канал, у кожную дію, у кожную драму, усе нову і нову порцію інформації, допоможе надати персональність самій інформації і комунікації. Допоможе кожному «Я» знайти «Ти», знайти саме ту екологічну нішу, в якій «Я» буде шукати це «Ти» і знайде, будучи повністю анонімним суб'єктом комунікативного дискурсу, чи то вербального, чи то зображувального, чи то якогось іншого. Останнє, що варто виголосити, – комунікація не є лише говоріння, комунікація є й мовчання, пауза, є той простір між словами, між дозами інформації, без якого вона стає непочутою.

Тільки тоді вона стає актуальною, коли цей простір стає структуруючим і консолідуючим витоком, тією порожнечею, тим Дао у китайській транскрипції, який є обрієм чогось вічного і незмінного. Можна сказати, що паузи, цезури умовчання додають ритміки, циклічності, організмічності, роблять інформацію органічною і людиною.

## 2.4 Інформаційні комунікації візуальних мистецтв

У цьому розділі ми специфікуємо проблему комунікацій, звуємо її до аудіо-візуальної єдності. Слово і зображення, письмо і фоноцентризм стають одним із драматичних перетинів майже протягом усієї культури. Словом Бог творив світ, слово в християнській культурі універсалізується, але зображення не меншою мірою відбиває світ. Більше того, зображувальний та вербальний дискурс додають до цього простору не просто єдності, не просто взаємного доповнення, а ту гармонію тієї гармонії, без якої не може існувати ніяка спільність, ніяка культурна єдність, у тому числі і мистецька.

Мистецький прaxis говорить про те, що взаємоперекладання вербального та зображувального є горизонтами вбачання світу. Проте екологія аудіо-візуальних систем в її комунікаційному вигляді здається надзвичайно важливою. Усім зрозуміло, що перевантаження вербального, словесного каналу і недооцінюваного зображуваного призвело до того що, лівонапівкулева культурна даність була домінантною, особливо в тоталітарному суспільстві, де весь іконізм був зведений до простоти і ясності ікон богів на землі, простих і зрозумілих плакатів, чіткої символіки і ритуалістики, а словесний дискурс теж був клішованим і одноманітно театралізованим у просторі великих натовпів і площ. З часом, ситуація помінялася, але не помінялася сама клішованість, сам трансформативний простір, де слово домінувало.

Зараз постає проблема нового іконізму, наприклад, для мережі Internet вже важливо, щоб споживач інформації міг розуміти не одну, а дві або декілька мов, а все розмаїття немовного простору приходить з інформацією невербального типу, виникає проблема нової піктографії. Це не просте завдання, але воно буде виконане, це вже очевидно. Так, гостро постає проблема тоталізації жесту, тоталізації кінесики, невербальної семіотики, яка з регіональних, кінетичних форм переходить у простір

метакультурних і мегакультурних систем іконографії, де працює та єдина графематика, яка надає мову зображувальності, яка доступна всім і яку можуть осягнути всі. Але виникає зовсім інше питання, наскільки ця мова може мати свою поетику, наскільки вона не буде сурогатною, і не буде тим же самим есперанто, яке є мертвим, сухим і нікчемним системним апендиксом. Можна зрозуміти лише одне, що взаємодоповнення зображувально-вербального дискурсу є системне явище, яке завжди існувало в культурі, і на новому обрії свого співіснування воно видавалося чимось іншим.

Екологічна стурбованість, говорить про те, що перенасичення зображувального і вербального тезаурусів створює неможливість їх перекладення один на один, більше того, неможливість їх зіткнення, і як наслідок, нове клішування, нове зомбування, нова тотальність, або новий тоталітаризм, який призводить до поверхневого, нехудожнього, більш того, не поетичного бачення світу. Начебто протиріччя зображення вербального долаються, але долаються не культурно, не мистецьким шляхом, а шляхом, знов-таки, агресії комунікаційних технологічних засобів, які актуалізують віртуальну реальність, сугестію, яка впливає на підсвідоме, що акумулює синестезійні якості свідомості. Синестезія, як відомо, – це перекладання модальності образу з одного типу сприйняття на інший, так екстерацепція перекладається на інтрацепцію з втручанням пропріоцепції (орієнтації в просторі), ми отримуємо симбіоз, який не завжди можна назвати екологічно вишуканим, навпаки, він є агресивним і занадто банальним, більше того, таким, що винищує будь-яку культурність і будь-яку людиновимірність з простору комунікацій.

Цікаво, що візуальна комунікація – це досить складний підтекст спілкування людини. Ми інколи не розуміємо, що за тим обличчям, що говорить з екрану, існує візуальна інформація, доліцефал, брахіцефал, видовжені обличчя, більш круглі спонукають до тієї чи іншої реакції.

Г. Почепцов пише : «Візуальні війни стали предметом нашого часу, так Леонід Брежнєв, який цілується, цілком заслужено посів своє місце на Берлінській стіні, а, наприклад, у «Комсомольській правді» в Україні, 1996 рік, 25 жовтня було повідомлення про такий факт. Маловідомо, що на попередній літній олімпіаді в Америці вийшли на шлях війни проти донецької гімнастки Підкопаєвої.

Вулиці американських міст були завішані величезними плакатами із зображенням Лілії в момент одного з виступів, вираз обличчя гімнастки був страшно спаплюжений гримасою. «Сама дивуюсь» – дивувалась Галина Лосінська, тренер чемпіонки, – як фотографу вдалося піймати такий момент, Лілія завжди виступала з милою усмішкою на обличчі». Розуміючи, яку своєрідну поведінку мали спостерігачі наведеного пасажу, ми сприймаємо, як один із варіантів так званої візуальної війни» [264, с. 103].

Ми можемо з'ясувати лише одне, що вихоплений кадр, вихоплене обличчя використовується з певною метою, може стати симулякром, може стати знаряддям для того, щоб здійснити ту чи іншу реакцію, той чи інший поштовх для того, щоб утворити реакцію на певну подію, яка не здається такою простою. Тобто ті ж самі змагання в Олімпійських іграх повинні були мати певний контекст, і цей контекст зробили зовсім не так, як нам хотілось би, але він відбувся. Образ ворога або образ друга дуже просто зробити з одного і того ж обличчя, для цього потрібно просто знайти декілька потрібних фотографій.

Але мова йде не про маніпуляцію зображеннями, мова йде про зображувальність комунікації як такої, що знаходиться більш глибоко, ніж вербальний контекст спілкування, або публічності. Зображувальність як така говорить про жестикуальність, про дотичність, про сприйняття світу на дотик, про те, що називав у свій час Іван Михайлович Сеченов «темне «м'язове почуття», усе це разом створює той контекст, який говорить про «ойкос» тілесного буття людини в просторі буття, у просторі існування людини в

контексті різних культурних еонів, у контексті різних культурних та просторових можливостей. Як недивно, але стара міфологема, що Тіресій, зрячий сліпець бачить все, бачить більше, ніж та людина, яка має зір, розсуває межі дистантрецепторів. Отже, сама рецепція як така в контексті комунікації є більшою, ніж рецепція диференційна.

Це полімодальність, це таж сама синестезія, коли рецептори перекодуються один на одного. Однак синестезія ще тільки вивчається, є багато досліджень, які говорять про те, що зображувальні конфігурації, наприклад, чорно-білий ряд, несуть уже в собі зародок кольору, а кольорові редукуються до певних графем, до певного лінійного ритму. Уся ця складна і строката тканина полісенсорного сприйняття простору і часу в зображувальному контексті, саме в синестезії утворюється як ціла низка сполук.

Сугестія, спонукливість звичайно використовується для тих, чи інших цілей, але нам важливо зрозуміти, що екологія аудіо-візуальної інформації має бути гармонійною, має нести в собі ауру культури. Більше того, вона має нести в собі весь контекст, контекст синестезії, який не можна редукувати і звести до картинки, одного обраного фрагменту. Можна сказати, що саме віртуальна реальність тут стає домінуючою, віртуальна в широкому і вузькому розумінні. У широкому як істина, як те, що неприховано, як те, що подає нам повноту зображувального та вербального дискурсу і разом дає повноту життєвих інтуїцій.

«Візуальні комунікації можуть бути символічно окреслені. Так спікер палати представників Гінрич, один з найбільш впливових діячів республіканської партії Сполучених Штатів Америки показав на прес-конференції перед Капітолієм стілець з ніжками різної довжини. Тим самим він хотів продемонструвати увагу адміністрації Клінтона до різних сторін американського суспільства. Найдовшою ніжкою виявилася увага до федерального керівництва, це була ніжка нормальної довжини. Проте інші,



більш короткі, символізували сім'ю, духовні цінності і бізнес. Фотокартка цього стільця з'явилася навіть в «Известиях». Таким чином, Гінрич обрав правильний спосіб донести своє послання якомога до більшої кількості людей і в максимально доступній формі», – зазначає Г. Почепцов [264, с.103].

Тобто ми бачимо, що такий спосіб репрезентації інформації, як жест, маска, як певна клішована інформація, є дієвим, бо він є архаїчним, відсилає до архаїчних способів здійснення акцій, в яких просто і доступно говориться про досить складні речі. Також відомо, що імідж Б. Клінтона створювався по-різному, і серед іміджових масок є і така, де він грає на саксофоні. Це певною мірою розкріпачує його образ і вводить в середовище, стає доступним для маси.

Ми бачимо, що така гра, гра з утворенням масового кумира є досить простою зображувально-вербальною структурою, що в комунікаціях набуває іміджевого окреслення, або стає флеш-іміджем, тобто тілесним іміджем. «Необхідно відзначити», – пише Г. Почепцов, – що візуальна комунікація включає в себе також візуальний образ людини, а не тільки його слова. Фахівці пишуть, що ваш одяг може бути інформативним щодо розмов про вашу особистість, ваше емоційне пристосування до життя. Елері Семптон створює таблицю використання «мови тіла». «Як я використовую свою усмішку, чи стою я прямо, чи є в мене контакт очима, чи не виглядаю я сутулим, як я використовую свої руки, як я входжу у свою кімнату, чи є моє рукостискання сильним і діловим, чи стою я досить близько або далеко до співрозмовника, чи я доторкаюсь до нього».

Таким чином, розгортається диспозиція – позитивні сигнали і негативні сигнали, використаний простір і невикористаний простір, спокій і нервозність» [264, с.104]. Уся ця симптоматика говорить про ту тілесну кінетику, яка створює образ людини на екрані, яка стає образом візуальної комунікації. Але ця візуальна комунікація не може відбутися без вербального

ряду. Цей ряд не є просто домальовка чи дописка знизу, а це є зображувальна словесність, тканина, що подає образ як завершену особистість, яка переконує, веде за собою, яка є образом вождя чи політика, зачиняє навколо себе простір і не сприймає нікого навколо себе.

Таким чином ви бачите, що комунікація не є однозначною і адекватною. Тобто ті прості схеми, за якими готують політиків, ділових людей, орієнтовані на однозначну комунікацію проповідника, месії, який несе в народ добро, радість, який своїм жестом іде назустріч. Якщо перед вами більш складний контекст осмислення, рефлексії, більше того, безвихідних проблем, то тут прості схеми будуть лише дратувати. Ми мусимо розуміти, що сама по собі зображувальність, тіло людини, її флеш-імідж не може бути одномірним, не може бути створеним за американським взірцем. Так, наприклад, зараз одного із лідерів так званого донецького угруповування, якому нав'язують чи приписують безкінечну кількість вбивств та інших абсолютно недоброчинних вчинків.

Сучасних політиків готують американські політ технологи, виходячи з флеш-іміджу, їх вчать робити акцентовані пози, бути розкутими, розкритими, створювати безкінечну, білосніжну усмішку, але набагато складніше навчити бути людиною, навчити думати. Часто сучасні бізнесмени говорять короткими фразами. Так, коли відомий політик сказав замість Анна Ахматова – Анна Ахметова, країну перевернуло, країна відчула, що «Анна Ахметова» вже близько. Тобто Анна, яку ми знаємо з часів Пушкіна, і Анна Ахметова, це один візуальний ряд, один візуально-вербальний дискурс, який говорить про систему влади, систему відзнак, систему бачення світу владою і владністю. Владність теж може бачити. Це простір, в якому людина є просто натовпом.

Мавпізація і комунікація досить прості речі, але вони не завжди спрацьовують. Людина дуже швидко утворює імунітет проти цих флеш-іміджів. Її приваблює інша іпостась: дощ, камін, людина мокра, змерзла,

гріється біля цього каміну. Подорожні прийшли, запитали – «Хто ви?» – раб Геракліта? Ні, я сам Геракліт. Галас, ніхто не вірить що це Геракліт. Він почав говорити, усі зрозуміли, що це Геракліт – цар думки, володар розуму античного космосу. Це той, хто висловив думку, що космос мірами згоряє і гасне, той хто говорив про діалектику. Той, хто утворив світ. Той, хто відмовився від царства, але він не позбувся царства, царства думки.

Ми маємо перед собою різницю комунікаційних засобів, комунікаційних середовищ, різний світ вербально-зображувального дискурсу. Отже, все зводити до флеш-іміджу і до певних схем – так чи ні, чорне чи біле, гарне чи погане, означає спрощувати аудиторію, вважати, що вона є та, яка дуже швидко поведеться на ці прості і бездарні схеми. Зрозуміло однак, що традиція візуалізації тіла людини є надзвичайно важливою.

Усім цікавий приклад, коли Петро I, який голів бороди, який швидко переодягав купців і чиновників західноєвропейського зразка, наштовхнувся на досить тривіальну річ, біси, які малювалися на іконах, були безбородими. І це, якраз створило опір, усі говорили, що Петро I перетворює людей на бісів. Біс, як безборідна істота на відміну від людини з бородою, стає панівним, більше того, добродійним, більше того, керівним іміджем.

Зустріч культур, їх діалог як знищення однією культурою іншого зображувально-вербального дискурсу призводить до колонізації, до культурницької колонізації поза політичними та іншими конфігураціями. Ця реальність у комунікативному суспільстві визначається енергійно, жестиально, і надзвичайно категорично. Можна сказати, що наша культура пережила такий період колонізації, коли образ американізованого бізнесмена стає позитивним героєм тоді, як він у 60-ті, 70-ті роки сприймався цілком як негативний. Що ж відбулося? Героїзація й натуралізація грошей як флеш-імідж, чи злам політичної системи? І те й інше. Разом із зломом політичної системи були перетворені стереотипи і візуальні флеш-іміджи, які вже мають

інше вербальне забарвлення, іншу вербальну позначку. Коли сьогоднішній депутат Верховної Ради України дає декларацію про доходи, у неї ніхто не вірить, як до речі, мало хто вірить і в декларацію про доходи американських сенаторів. Це говорить про те, що він хоче приєднатися до простих людей. Є «круті» бізнесмени, які, навпаки, подають правдиву декларацію, але таким чином вони проводять межу між простими людьми і собою.

Ми бачимо, що консолідація, селекція, а також диспозиція, як говорить Луман, існують і в просторі мас-медіа, у просторі комунікації, що є одним із важливіших принципів, або вимог конфронтаційно-конфліктного мислення. Тут мислення не може бути філософським. Комунікація, особливо мас-медіа, інколи включає філософські передачі, але ж пізно ввечері і дуже рідко.

Це простір жестуальний, простір площі, хоча він потрапляє в кожную кімнату, створює прості і прозорі рішення з простими і ясними арифметичними підрахунками. Якщо б все було складніше, негативний ефект цієї комунікації був би запрограмованим заздалегідь. Цікава проблема – обличчя на екрані, обличчя в газеті і обличчя, яке людина зустрічає віч-на-віч в просторі владної комунікації.

Так Г. Почепцов пише: «Горбачов вперше з'являється на портретах без родимої плями, Тетчер намагається використати більш ранні свої фотографії, але фахівці з Public relations порадили їй не робити це, щоб не виникло зіткнення між лідерами на екрані телебачення та на плакаті, а тоді помічене фальшування могло б призвести і до несподіванки. У той же час Рейган використовував свої більш ранні зображення із кінофільмів. Лідери намагаються під час зйомок зняти окуляри, відмовитись від сигарети, намагаються зробити свої обличчя більш наближеним до ідеального. Хоча, при цьому, можливе деяке зрушення природничого, але тоді доводиться робити вибір, як це роблять, наприклад, англійські прем'єри. Незважаючи на

те, як молодод і гарно виглядає прем'єр-міністр Джон Мейдж без окулярів, він відчуває себе в них безпечніше» [264, с. 107].

Ми бачимо, як створюється флеш-імідж, і бачимо, як людина любить ікони. Легенда про великого інквізиторa безпосередньо деталізує цю проблему. Коли Христу говорить великий інквізитор, що тебе двічі розіпнуть, плебс залишився тим самим, а ти прийшов дарма в цей світ, він мовчить і ще раз готовий прийняти жертву. «Усі звикли до тебе як до ікони, а ти хочеш знову робити добро, навіщо воно?» Добро, зло, ікона – це такі прості речі, що існують у комунікаційному просторі. Їх ойкос має бути цілісним, він тяжіє до фундаментальних цінностей. Якщо він позбавляється цих цінностей, ми потрапляємо в технологічно-маніпулятивний простір, який реалізується як операція пересадки одного обличчя на інше, де органи політичні замінюються на органи психологічні, а наші почуття, підмінюються почуттям натовпу.

Є цікаві розвідки щодо найвеличнішої фотографії християнського іміджу і «найвеличнішого флеш-іміджу» – плащаниці Христа. Коли на комп'ютерах опрацювали це зображення, воно видало позитив. Це досить продовгувате обличчя, красиве, де існують абсолютно чисті лінії, із абсолютно ясным, добрим поглядом. Учені багато робили подібних метаморфоз, вони брали картини Леонардо Да Вінчі, але як би не намагався точно художник намалювати або скопіювати обличчя, він все одно вносить туди дисиметрію. Комп'ютер викидав перед людьми монстра, викидав перекручені, явно не красиві, спаплюжені конфігурації, тоді як у плащаниці була ідеальна завершеність. До цього часу тривають суперечки, як же тіло вийшло через цю тканину. Можна сказати, що ми маємо перед собою один із дивних негативних просторів.

Цей негативний простір можна порівняти з негативним простором архітектури, альма-матер всього позитивного, що надбудовується над землею, усе, що створює людина для свого життя. Цей негативний простір

зображувальний, який комп'ютери зробили позитивним. Це ікона, не фотокартка, це диво, міф, ще один міф електронної, комунікаційної віртуалістики, або зображувального комунікаційного простору, де до нас приходить диво, яке ніхто ніколи не міг і не може побачити. Посередник цього дива – комп'ютер, комп'ютерні технології. Адже вони мало про що говорять. Людина говорить про те, що її зображення є нескінченність, її слово є нескінченність. У зображувально-вербальному дискурсі існують взаємодоповнені думки, слова і зображення як позитивного і негативного світу. Комунікація виникає як спілкування, єднання натовпу і, навпаки, спільність нації і близьких один до одного «Я» і «Ти».

Г. Почепцов констатує: «Вербальна комунікація має найголовніший характер у будь-якій сфері людської діяльності. Професійне володіння мовою стає важливішою складовою успіху дуже багатьох професій. Так, голос Олександра Лебеда став його важливою характеристикою. Шамкаюча промова Брежнєва знищила будь-які зусилля пропагандистів» [264, с. 118]. Ми говоримо про тембр, про промову, говоримо про те, як доноситься думка. Дуже багато людей блискуче пише і погано говорить, а дуже багато людей блискуче говорять і погано пишуть. Думка не адекватна вимовлянню, не адекватна тексту, думка є щось спільне, вона презентується зображувальним і вербальним дискурсом. Думка – це кентавр, де є зображувальність як глибина, фундаментальна засада, спонука до цілісності, синхронного охоплення світу і слова як розгортання в просторі.

Христос не переконував словом, але переконував дивом, єднанням слова і зображення, що є дивом. Це диво ніхто, ніколи не може позбавити своєї міфологічної, глибинної фундаментальності. Якщо його розкадрувати, рознести по складових комп'ютерних технологій, то ми отримуємо або позитивний, або негативний простір.

А тут існує і негативне, і позитивне. Глибинні фундаментальні засади як міф стають тим фундаментальним *communiqué*, тією єднальною віссю, яка

дає можливість відчутти єдність, відчутти диво єднання, або самотності як кінцевий варіант піти із цього світу. Можна сказати інакше, єдність вербально-зображувального дискурсу є певний ритуал, ідеяція, витанцьовування змісту, за давньогрецьким зразком, висловлювання, картинна передача інформації як цілого світу.

Та частка інформації, яка інколи дається як частка, задумана як частка завжди несе все ціле. Людина – цілісна істота, світ є цілісним, без цієї цілісності людина втратить те, заради чого прийшла в цей світ. Цілісність, універсальність – це всезагальність. Ці реалії відрізняють людину від всього іншого, того що можна назвати мертвим, на відміну від живого слова, живого зображення, живого єднання людини і людини, людини і всесвіту. Інколи стає дуже шкода, чому так мало живуть політичні лідери, такі як В'ячеслав Чорновол («Той що пробудив кам'яну державу»), який швидко пішов з цього життя, а таким, як Леонід Брежнєв, легенда приготувала жити в Африці вічно.

До сих пір ходять розмови, що він там живе з молодою коханкою, і ніхто не рахує, скільки ж йому років в цей час. Це дуже важливий феномен, флеш-іміджі спонукають до іконізму, до ікони. Так, політики як живі ікони, боги на троні, ікони, які діють, активно створюють наше життя. Вони мають бути вічними. Якщо не мумія, яка лежать у мавзолеї, то, у всякому разі, існувати і діяти, поки живемо ми. Проте, вони, як живі люди, йдуть. Ми звикаємо до зникнення ікон, до зникнення цінностей, до зникнення комунікаційного простору, який утворюється на певний час. І ця мінливість, це чергування життя і смерті, чергування чорного і білого не здається нормальним. Мінливість була б нормальною, якщо б не долала бар'єри іконізму. Однак люди вже не вірять іконам, живому іконізму і називають їх симуляцією. Тут, десь поруч стоїть ефект реклами, про що і буде мова в наступному розділі.

## 2.5 Естетична специфіка рекламного повідомлення

Реклама, як і дизайн, як і трохи раніше естетика, увійшла в культуру досить пізно. Якщо Баумгартен говорить про естетику у XVIII столітті, дизайн стає загальною номінацією конструювання та проектування лише у XX столітті, реклама також явно поширюється в межах комунікативного дискурсу як номінація у XX столітті. Проте говорять про проторекламу, говорять, що вона існувала і у Давньому Єгипті, і у Вавилонській державі, і в інших країнах. Протореклама розуміється як певна орієнтація, тобто прагматична функція подій, товарів та будь-якої інформації, яка так чи інакше несла в собі прагматику. Так, можна сказати, що рекламу можна розуміти як в широкому, так і у вузькому розумінні. У широкому розумінні – це реклама як прагматична функція. У вузькому розумінні – це суто функційна орієнтація на комунікативний аспект, націлений на те, щоб реалізувати цю функцію. Можна говорити про імпліцитну рекламу та про експліцитну.

Експліцитна реклама – це вся інфраструктура рекламної діяльності, присвячена репрезентації товару та орієнтації на споживача. Імпліцитна, так звана прихована реклама, існує в будь-якій інформації. Ми потрапляємо в досить не визначене коло, але із нього потрібно певним чином з'ясувати, що реклама стає феноменом XX століття, і вона має свої естетичні, психологічні, і навіть мистецькі чинники, або адекватії, як ми вже звикли, до цього, говорити. Музикант, один із теоретиків реклами пише: « У Давній Греції глашатаї ходили вулицями з рекламними піснями, які були звернені до давніх Афін». Одна з них звучала приблизно так «Щоб очі сяяли, щоб щоки палали, щоб зберіглася дівоча краса, розумна жінка буде купляти косметику, за розумними цінами, у Ексліптоса». Ми бачимо, що це вже справді реклама, але вона рекламою ще не називається.

Цікавими є дослідження із семіології реклами і, взагалі масових комунікацій. Так, Л.С. Павлюк у праці «Знак, символ, міф у масовій



комунікації» з позиції семіологічних упереджень намагається визначити символічні універсуми мас-медіа, тобто світи комунікативних медійних реалій, в яких розгортається і реклама в тому числі [252, с. 112].

Також ходили коробейники, ходили купці, і вони виголошували, презентували свій товар. Рекламою вона стає тоді, коли виникає ціла діяльність, виникає посередницька діяльність, коли виникають посередники, які заробляють тим, що ми називаємо зараз реклама. Це більшою мірою, можна назвати протореклама, як це називає В. Музикант. У ранню рекламну практику також можна вписати розписи в Помпеї, які закликають віддати перевагу певному політичному діячу. «Якщо хто заперечує Квінта, той сяде поруч з віслюком», – так було написано на одній із фресок в Помпеях» [306,с.7].

Що можна сказати про політичну рекламу або рекламу товарів? Звичайно, це ще не є рекламною діяльністю, це реклама як агітація, як пропаганда, як розповсюдження думок, розповсюдження товарів, чого завгодно, але вони записують це в номінацію латинського «пропало», яке має аж одинадцять надномінацій. Латинське «пропало» має декілька значень. Перше, розсаджувати, розводити. Друге, розповсюджувати, розширювати, подовжувати, продовжувати передачі із роду в рід. У першу чергу, можна відмітити також ще такі поняття як агітація, поняття «агіто» має такі значення:

- 1) приводити в рух, рухати, направляти;
- 2) поганяти;
- 3) керувати, правити;
- 4) здійсмати, крутити, зворушувати, хвилювати, розвіювати, приголомшувати, роздувати розмахувати, викликати, продукувати, виконувати вправи;
- 5) переслідувати, травити, ловити, заганяти, зламувати, умикати, красти;

- б) нападати, критикувати, лаяти, дорікати, висміювати;
- 7) тривожити, мучити, пригнічувати;
- 8) побуждати тощо.

Тобто, можна сказати, що це досить напружений спектр пропаганди та агітації або, безпосередньо сугестивного впливу на людину, який охоплює так звана протореклама.

Тобто, усім зрозуміло, що здійснювати всі ці функції, які описані у латинському словнику, можна за допомогою різних посередників, це може бути предметний посередник, словесний, це може бути той-же флеш-імідж, жест. Обличчя, зображення, ікона – усе це можна і не можна називати рекламою. Рекламою воно стає тоді, коли використовується явно конкретна мета отримати в порівнянні з іншими пропагандистськими акціями певний ефект. Продати товар, отримати більше грошей, ніж інший конкурентоспроможний рекламодавець. Тобто реклама як функція посередництва, як комунікативна функція стає настільки агресивною, що вона відштовхує не просто суб'єктів дискурсу в комунікації, не просто покупця і замовника, а відштовхує інколи будь-яку людину від того свого рекламного дискурсу, який конкурує з іншими дискурсами. Екологія реклами має два виміри, один брутално асенізаторський тобто: висмоктує, викидає всю потворність з реклами, яка буквально запливає і винищує весь простір. Саме так здійснює свою агітацію більшість рекламодавців, які намагаються просто на низькому рівні жаргонно зниженого тезаурусу. Екологія повинна враховувати, щоб ця реклама була дозованою, щоб вона не винищувала весь інший простір навколо себе, але це все екологія засобів, екологія як спосіб утримування. Мова йде про інше. Якщо не можна уникнути агітації і пропаганди, тобто реклами в її всегустивній функції, а її і не варто уникати, вона має бути культивованою, імпліцитною в більшості, ніж експліцитною, такою агресивною, якою вона є зараз у пострадянському просторі.

В. Музикант уперше говорить: «Друковане рекламне оголошення датовано 1472 роком, текст було поміщено на церкві – на дверях однієї із церков Лондона, де інформували парафіян про продаж молитовників. Першим рекламним зверненням надрукованим у газеті вважається про нагороду за вказівкою місця знаходження 12 вкрадених коней. З'явилося воно також і в одній із Лондонських газет 1650 року. Набагато пізніше, газети стали заповнюватись об'явами приватного характеру. В основному, вони були орієнтовані на гуртово-роздрібний розпродаж чаю, кави, шоколаду та інших рекламних продуктів» [238, с.36]. Така, будемо стверджувати, достатньо скрупульозна історична довідка є дуже промовистою.

Праця Е. та Л. Райс «Походження брендів», де бренди розглядаються як мегасимвол, що створюється в певній матриці, яку автори розуміють як еволюційний процес з мутаційними відхиленнями (відхилення називаються дивергенцією або трансформацією древа еволюційного розвитку інформаційних процесів у рекламі). Цей підхід є сучасним. Автори свідчать про те, що доцільність і раціональність як такі не є недостатніми для здійснення реклами. Еволюційне древо комунікації в рекламі мусить мати ті мутагенні зони, відхилення від запланованих і запрограмованих реалій, до яких звикло суспільство, інакше реклама не буде існувати, вона буде здійснювати [274]. Реклама дуже пізній феномен, на відміну від інших культурних реалій, реклама виникає тоді, коли вже виникає конкурентоспроможність, виникає можливість порівняти цінність і кількість товарів і виникає відкритий простір, головне, що виникає простір, в якому можна розголошувати щось. У середньовіччі цього ще не було, навіть доба Відродження теж давала обмежений простір для розголошення. Ми знаємо, чим закінчилося, закінчилося проповіддю Савонароли. Інквізиція працювала аж у XVII столітті. Проте реклама не була орієнтована на потребу інквізиції, вона існувала у побутовому просторі. Цей так званий побутовий простір. Ця дейлегізація реклами, вона здається спочатку не помітною. Потім все

більше і більше коли реклама набирає обертів, вона стає більш легітимною, вона політизується, ідеологізується, більше того, стає всевладною. Ця всевладність реклами містить мистецький підтекст. Реклама має бути витвором мистецтва тільки тоді, на неї звернуть увагу. Реклама має бути досить завершеною інформацією, настільки простою, і зрозумілою, щоб вона сприймалася, і сприймалася різними верствами населення. Реклама має викликати чутливість, це те, що ми називаємо сугестивно орієнтованою. Музикант також пише, що численні рекламні оголошення XVII століття закликали поселенців переселятися в Американські колонії, переселення стимулювалося обіцянками отримати в нагороду додаткові наділи землі.

Можна вважати, що саме реклама виникає в часи екстенсивного руху по Земній кулі. Якщо раніше купці привозили свої товари здалеку і везли їх, але вони знали, куди вони їх везуть, для кого, то тут реклама відбувається зовсім інакше. Це реклама для людей, які не просто виробляють товари і споживають їх, а для того, щоб вони змінювали місце свого проживання. Це реклама, орієнтована на заселення, на засвоєння територій. Тобто, цей екстенсивний вимір надзвичайно важливим для розуміння самої рекламної діяльності. Інтенсивність реклами згасає в порівнянні з її екстенсивністю, краще сказати менше, але більшій кількості людей, краще сказати не так якісно, але сказати більше інформації. У цьому є та частка прагматизму, яка в рекламі завжди є пріоритетною на відміну від естетичної, ідеологічної та іншої інформації. Цікавий сам психологічний контекст, як людина сприймає рекламну інформацію. У середині XIX століття Томас Смітт подав такий опис стадій психологічного занурення в рекламний текст: «Уперше людина дивиться на рекламне оголошення, і не бачить його. Удруге вона його не помічає. На третій раз, вона усвідомлює його наявність. На четвертий раз, з великими труднощами згадує, що десь вже бачила цей текст. На п'ятий раз вона вже прочитає оголошення. На шостий раз вона вихоплює його поглядом з-поміж інших оголошень. На сьомий раз вона перечитує його говорить:»О

Господи!»). А на восьмий раз вона виголошує: «Ну от, знову цей проклятий продукт». На дев'ятий раз вона задумується, що ж це за річ. На десятий раз вона подумує перепитати сусідів, чи не вдалось їм купити цю річ. На одинадцятий раз вона вражена, яким чином ця річ може принести справжню користь. На дванадцятий раз, вона приходить до висновку, що, мабуть, ця річ чогось варта. На тринадцятий раз вона робить такий висновок, що ця річ може і їй знадобиться. На чотирнадцятий раз вона згадує, що все життя мріяла про цю річ. На п'ятнадцятий раз, вона спокушається, і згадує, що не може собі дозволити купити цю річ. На шістнадцятий раз вона говорить собі: «прийде час, і я обов'язково куплю цю річ». На сімнадцятий раз вона вносить у свої плани придбання цієї речі. На вісімнадцятий раз, вона починає проклинати своє жебрацтво. На дев'ятнадцятий раз вона ретельно перераховує свої гроші. На двадцятий раз, вона знов бачить рекламне оголошення і купує цю річ, або наказує купити.» [238, с. 39].

Ми бачимо досить цікавий маніфест психологічного заперечення і разом спокуси. Спокуса завжди пов'язана з тим, що вона починається із заперечення. Більше того, заперечення нав'язується. Нав'язується культурою, воно говорить про те, що це аморально, не потрібно, не красиво, тим більше воно спокушує, і врешті-решт, приносить задоволення. Ефект реклами саме такий, отримання задоволення через заперечення. Спочатку реакція анегації, відокремлення від цього тексту, потім, адаптації, а потім вживання, споживання і отримання задоволення. Здається, що людина, яка живе у світі «так – ні», яка навчена мислити просто і зрозуміло, дуже швидко адаптується до рекламних текстів, роликів і до рекламної агітації.

Однією із яскравих є праця Дж. Яфе «Реклама. Життя після смерті», який досить гостро, парадоксально розуміє рекламу як один із феноменів сучасного життя, без якого вже жити неможливо. І, як всі інтегратори або «системщики» від рекламного бізнесу, він намагається рознести інформацію

по певних сегментах, здійснити сегментацію інформаційних потоків. І він визначає принцип «чотирьох В»:

- 1) ВИБІР споживачів – це висока якість товарів;
- 2) ВИБІР споживачів – це виявлення ними довіри;
- 3) ВИБІР споживачів – це уявлення про повідомлення спільноти однодумців;
- 4) ВИБІР споживачів – це надійні спільноти, що фільтрують і оцінюють бренди [329, с. 117].

Реклама працює з такими феноменами культури, які називають антисистема. Так, наприклад, у християнській традиції існувала антисистема, як апокрифи, як куншти, тобто лубки, які в нетривіальній формі допомагали вивченню Закону Божого, але допомагали в лапках. Вони в їдучій манері гротескного, такого заперечення подавали елементи життя народу в їх церковних конфігураціях, як заздалегідь негативні явища. Проте лубки були гарно розфарбованими, виглядали яскраво, багато людей були неграмотними, вони просто вішали їх у хаті, читали, не читали, але тексти підсвідомо входили в простір як апокрифічні Євангелії.

Музикант пише, що лубочні сюжети створювали вплив на поведінку адресатів, використовуючи в основному сугестивні методи впливу на аудиторію, яка заздалегідь визначала заданий тип поведінки. Для цього застосовувався так званий тип контрасту і протиставлення – святість, гріховність; краса, потворність; здоров'я, хвороба [238]. Проте, ми бачимо, що Музикант дотримується філологічного підходу щодо лубок.

Як і всі інші феномени антисистеми завжди існували в традиційних, більше того, тоталітарних культурах вони існували як можливість удосконалити, усе більше затвердити саму систему. Антиреклама певною мірою використовує цю систему, але вона зовсім не намагається затвердити систему, в якій вона існує. Тобто, ми можемо сказати, що це є реклама, певний полігатив, перехід між дисистемою і антисистемою. Вона

відтворюється як інтеракція, як певне розгалуження дискурсів, як поліфонія суб'єктів, як їх уніфікація на певних натуральних засадах, орієнтація на глибинні фундаментальні витоки, натуральні, передусім, і далі вона використовує антисистему як можливість виокремитися і визначитися на тлі інших феноменів культури.

Є. Сальников стверджує: «Фаустівський індивідуалізм потребує передусім довіри до самого себе і задоволення своїх потреб. Берегти душу, відмовитися від цілої, неосяжної сфери діяльності, від грандіозної перспективи можливостей і досягнень», – це означає досягнути тортур своєї душі і зчинити над собою насильство.

За логікою Фаустівського типу, заборона позначає наперед неможливу дійсність у контексті сили своєї розумової констеляції. Цю заборону виконувати в будь-якому випадку неможливо, як і зберегти намагання обмежити природні і фізичні потреби людини. Із невинності і досвіду, із душевної чистоти сембарлізації у зовнішньому світі. Фаустівська цивілізація обирає Трою. Реклама спекулює на комплексі доречності кожного індивіда і Фаустівської доблесті: сповідайтеся, спробуйте, відкрийте для себе нову реальність плаского екрана, стереозвуку, чіткого зображення, відчуйте владу над пилом і шаром вапна, упізнайте, що таке істинна насолода, істинна краса, істинний комфорт тощо.

Потенційний споживач орієнтується не на потреби, не на споживання, а на відкриття нового світу, на героїчний вчинок, на шляхетний ризик експерименту, який дарує величезні результати. Реклама дозволяє людині відчувати себе не пасивним реципієнтом продукування, не активним, а творчим учасником, центральною ланкою цього процесу. Продукування створює речі, споживач же маніпулює речами, він створює самого себе, середовище навколо себе, на заключному етапі, свою долю, і новий світогляд. Сам процес споживання і насолоди сприймається як новий виплеск енергії і ініціативи, дієвості. Людям прищеплюється думка про те, що споживання – це серйозна і

шляхетна самовіддача, яка подібна до специфічної, небуденної роботи. Важливою процедурою є справи, необхідні для того, щоб витримати для себе, щоб підтримати в собі щось власне» [283, с. 29].

Культурні алюзії реклами створюють об'ємне напружене поле візуалізації туристичної діяльності. Варто назвати дослідження А.В. Костіної «Масова культура як феномен постіндустріального суспільства». Постіндустріальне суспільство як реальність культури, в якій реклама стає домінативним чинником, що є одним із важливих реальних вимірів буття людини. Дослідження І.Г. Пендикової та І.С. Ракітіна «Архетипи. Символи в рекламі», з одного боку, традиційно прищеплюють рекламі ті архетипи, які походять від К. Юнга, З. Фрейда, В.Я. Проппа (про це ми ще будемо говорити), а з іншого боку, вони намагаються визначити, що символ і бренд в рекламі як товарна марка, яка стала символом, потребує для своєї легітимації культурних, архетипних засад [169]. Архетипи можна тлумачити по-різному. Їх тлумачення у В.Я. Проппа, Е. Сурію, К. Юнга, З. Фрейда та інших дослідників роблять рекламний образ об'ємним і дають можливість показати рекламу не лише як маркетинговий образ, а й образ, пов'язаний з культурно-історичними реаліями.

Багато авторів блискуче описали саме вміст реклами як симуляцію, як підміну, як перевтілену форму, за М. Мамардашвілі, яка говорить, що саме споживання несе в собі дещо більше, те, що вимагає бути героєм, бути винахідником, бути першим з перших. «Хіба це погано?», – запитаєте ви. Ні, не погано, але хіба це погано, запитаєте ви, якщо це примушує до споживання, так, погано. Це може бути існуванням, це може бути певним, цілісним континіумом, сферою буття, витвором мистецтва, а якщо воно призводить до споживання, воно утилізується, воно перетворюється, воно є тією перевтіленою формою, яка вже формою не є, а є не формою, є ніщівінням є чимось тим, що зраджує людському сенсу і людським обов'язкам. Важливою є сама проблема персоніфікації інформації.



Є. Сальникова пише: «Персонажі реклами часто-густо форсовано-емоційні, їх міміка, жестикуляція, рух, погляди, дихання надають кожній душі душевний сенс перебільшення.

Радість від створення нового сорту жувальної гумки схожа на радість переможця, який святкує свій найбільший тріумф. Спокій після чашки чаю, або какао нагадує якийсь неземний спокій, або насолоду і блаженство. Жадані погляди, і солодко-пристрасні усмішки, спрямовані на шоколадні цукерки примушують запідозрити, що такі пристрасті можуть розірвати на шматки не одного Орфея, якщо він потрапить їм під руку» [283, с.50]. Тобто ми бачимо екстремальну, більше того, інтенсивну фазу експлікації, що експлуатує старий код, але він пригнічується, насичується і, більше того, екстремально утилізується. Ця екстремальна утилізація є найвеличнішими сутінками культури ХХ століття. Може ХХІ століття цього позбавиться, може екологія примусить людей побачити те, що не будьте такими надмірними, не майте такої надмірності в насолоді і в охопленні або в споживанні всього навколо себе, не з'їдайте одне одного, позбавтесь від канібалізму у всіх його культурницьких і некультурницьких формах.

Але ці добрі заклики вже давно прозвучали в Біблії і ніхто їх не почув до сих пір. Реклама антропоцентрична, вона проти виміру, який називається благоговіння перед Богом, вона проти сорому, вона проти жалю, вона є безжалісною, безсоромною і безцеремонно антицерквоцентричною, антигеоцентричною. Вона орієнтована на, здавалося б, антропоцентризм, але людини всередині її простору теж немає. Там є хижак, там є споживач, там є машина споживання. Це той самий механодетермінізм, який досягає свого завершувального оберту в кулі великого машинізму століть, він виснажує і культуру і людину і все навколо себе. Антропоцентризм реклами своєрідний.

Людина починає надмірно любити себе, як єство слабке, маленьке, спотворене, у ракурсі великого, недосягнутого у ворожому світі. «Зрозуміло, що доросла, жива людина виглядає не так, як персонаж мультфільмів

Мікімаус. Хотілось би більше бути схожою на супермодель з кола божественно піднесених і сучасних іміджів. Проте душа, вона хай буде така ж маленька, як у плюшевого ведмежати. Така наскрізь і поруч сучасна логіка, що прагне часто до симбіозу двох ідеалів. Купівля відштовхувальних істот та предметів несе за собою акцію їх спасіння від невідомості, беззахисності і без прощення, а також акцію турбот про свою душу, яка хибна у виведенні себе назовні естетизації, і в певній естетичній символізації. Але людина, у результаті, починає сама себе цінувати, ставитися до себе як до досить недоторканого предмета, або фантазійного персонажа. Саме предмета, а не суб'єкта, і саме персонажа, який безмежно дистанціюється сам від себе» [283, с.79].

Тобто, ми бачимо, як за будь-яким предметом прищеплюється код ювенальності, нам надається запас чутливості, більше того, недоторканості і беззахисності, ми начебто отримуємо з купівлі того ж ведмежати чи якогось іншого із плюшевих, чи не плюшевих персонажів. Але, цей персонаж говорить вустами людини, вступає якщо не в діалог, то в простір домовитись з нами, але ми мовчимо, і сам акт мовчання говорить про те, що реклама є мовчазна. Драматично синергетична реальність, або енергія діє поза вербальним дискурсом і ми вживаємо, вживлюємо, вчуваємося, отримуємо в акті іпатії, чи симпатії, чи антипатії саме той об'єкт, чи предмет, який нам нав'язується агентом купівлі, продажу. Ми не споживач, ми звичайні люди, ми просто люди, ми просто людина-натовп. І до цієї простої людини звертається цей, начебто теж простий і начебто безпосередньо спрощений персонаж, пропагандист цієї драми купівлі і продажу.

«Фахівці, – пише Х. Кафтанджієв, – визначають спілкування по-різному. Причина в тому, що кожна дефініція ставить під кутом зору різні елементи комунікативного ланцюга, а також різні психологічні, соціологічні й інші означувані. Ось певні визначення:

1. Символи/вербальність/мова. Комунікацією є вербальний обмін ідей.
2. Розуміння. Комунікація є процес, за допомогою якого ми розуміємо інших, а також намагаємося бути зрозумілими. Це динамічний процес, який постійно змінюється в просторі ситуативних відносин.
3. Взаємодія/зв'язок/соціальний процес. Взаємодія, будь вона навіть на біологічному рівні, є вид комунікації, інакше спілкування не можна було реалізувати.
4. Зменшення невизначеності. Комунікація породжується необхідністю зменшення невизначеності в підвищенні ефективності дії, захисту або зміцнення власного еґо.
5. Процес. Комунікація – це передача інформації ідей, емоцій, вмінь тощо, за допомогою слів, образів, фігур, графіків тощо.
6. Трансферт/передача/взаємообмін. Єднальною ниткою є уявлення про речі, які дехто і дещо передають іншим. Слово «комунікація» використовується для позначення в одних випадках того, що передається, у других випадках – каналів, через які здійснюється передача, у третіх – для позначення всього процесу передачі.
7. Зв'язок. Комунікацією називається процес встановлення зв'язку між обірваними частками живого світу.
8. Спільність. Комунікація є процес, за допомогою якого дві або більше розрізаних речі поєднуються в одне ціле.
9. Канал/носій/засіб/маршрут. Комунікація є передачею інформації за допомогою різних засобів, наприклад, телефону, телеграфу, радіо, кур'єрів.
10. Репродуковані згадки. Комунікація – це процес направленої уваги іншої людини з метою здійснити спомин.
11. Специфічна відповідь, що модифікує поведінку. Комунікація є особлива відповідь організму на певний стимул.

12. Стимул. Будь-який комунікативний акт може бути інтерпретований як передача інформації від адресанта до адресата.

13. Спонування. Комунікацією, є те, що здійснюється в поведінці ситуації, де адресант дає повідомлення адресату, і свідомо здійснює вплив на його поведінку.

14. Час ситуації. Комунікативний процес – це перехід від однієї структурної ситуації, яка розглядає свої цілісності до іншої, змодельованої відповідно до попереджень.

15. Міць. Комунікація є також механізмом реалізації влади» [162, с. 18–19].

Ми бачимо, як автор поступово, від синхронних ознак і дефініцій діяльності переходить до діяхронних, уводяться модуси часовості, ситуативності, процесуальності. Але сама сумативність і сам набір цих елементів не несе системних ознак. Х. Кафтанджієв характеризує комунікацію в рамках об'єктивних реалій, які можна прочитати в будь-якій книзі з реклами. Найголовніші означувані комунікації – це адресант, комунікативні інтенції, фільтри, комунікативні підходи, адресат, комунікативні очікування, знакові системи, коди, референтна спільність, предмет комунікації, функції комунікацій, повідомлення, канали комунікацій, шум в ланцюжку, обірваний зв'язок, ефективність комунікацій тощо [162, с. 9].

Що ж продається, запитаєте ви? Продається інша людина, і купляється інша людина. Одна людина, яка здатна продатися, заміщує себе величезним ореалом плюшевих ведмежат, чи якихось інших персоніфікаторів інформації, що спонукають до ностальгії, а інша людина, будучи покупцем, використовує свій жаль, свій сором, своє благоговіння перед Богом, і стає актом купівлі, стає суб'єктом купівлі. Тобто дискурс, діалог підмінюється дискурсом купівлі і продажу. Суб'єкт і об'єкт замінюється суб'єктною справою, де один суб'єкт створює купівлю, а один, продає.

Ми маємо перед собою не моральні, не суб'єктні відносини суспільства, а маємо трошки іншу модель, яка говорить, що такі теми розгортаються у тотальний акт, якщо не симуляції, то десимуляції, тобто, дистанціювання від симулювання, яке знову призводить до більшої симуляції. Ми бачимо, що культура не мікрує, культура деградує, і все на продаж, можна написати на кожному порталі всіх будинків культурних установ і настанов. Але ж, не все так просто, і не все можна купити. Колись людина, врешті-решт, яка не хоче нічого споживати, яка вже насичена всім, починає шукати ті істини, і ті цінності, які не продаються, які не потребують реклами, і які не працюють в межах чи в контексті цього споживацького, безкінечного, інтенсивного, динамічного руху вживання, споживання купівлі і продажу. Ця людина звертається або до Бога, або створює акт самогубства, або пише поетичний твір, або намагається не бачити того, що існує навколо.

І цей феномен не вбачання, цей феномен неґації, це ще одна неґативна архітектура, повністю неґативна архітектурі, культурі ХХ століття, вона створює ще один акт неґації, який іде від особистості, від власного буття, від особистого вчинку. І тоді варто згадати М. Бахтіна з його теорією вчинку, з його теорією інтеракції, яка є вчинок. Тобто без того, що людина шукає обрїї, без того, що вона, за М. Бубером, знаходить ці обрїї, і потім, вже тільки після знаходження досвіду цього горизонту вступає у стосунки з іншою людиною, у діалог, ми не можемо уявити в культурі ХХ століття людину комунікативну.

Ця людина сповнена цим ідеологізмом, цим неперевершеним високим небом, цією високою, культурницькою поетикою, якої не має реклама, і ніколи не буде мати. Поетики в рекламі не існує, там існує технологія симуляції, продажу і підміни цінностей. Поетика доречна там, де є образ, у рекламі справжніх образів немає, у рекламі немає трагічного, немає смерті, в принципі немає й людини, там є тіло, є споживання, є тілесні адекватії, те, що втрачає, те, що ми можемо знайти в іншому просторі, у просторі поза

обміном, поза адекватією, (поза баченням), поза чуттєвістю, цей простір є внутрішній, глибинний.

Інтерації, коли людина на дні своїх дзеркал знаходить своє «Я». Єдине і неповторне. Яке не потребує звернення до іншого, до ти, до воно, до ми, та і взагалі до світу, як такого. Є.Сальников пише: «Центральні герої великих російських романів, як правило, не мають бажання захопити життєвий простір, або вони так їм володіють через своє дворянське походження, або вони позбавлені цього комплексу соціальної неповноцінності, у них немає цього стимулу викорінювання цього бажання» [283, с. 127].

Усе це достатньо коректно сформулював Джексон у 1996 році. У 13 принципах архітектури постмодернізму він окреслив програму постмодерну. Зацитуємо деякі з них:

«1). Амбівалентність є більш потрібною, ніж одновалентність, уява є більш переконливою, ніж смак.

2). «Складність і протиріччя» переконливіші, ніж простота і мінімалізм.

3). Теорія Складності, теорія Хаосу є більш засадничими в поясненні природних явищ, ніж лінійна динаміка; це означає, що «істинно природне» у своїй поведінці більш нелінійне, ніж лінійне.

4). Пам'ять і історія – невід'ємна частина ДНК, нашої мови, нашого стилю і наших міст тому, що є прискоренням нашої здібності обирати.

5). Уся архітектура створюється і сприймається за допомогою кодів, – звідси «мови» архітектури, звідси символічна архітектура, звідси – подвійне кодування.

6). Усі коди переймають впливи семантичної загальності різних типів культур, звідси – необхідність плюралістичної культури для проектування, заснованого на принципах радикального еkleктизму.

7). Архітектура – «мова» для публіки, звідси – необхідність появи постмодерністського класицизму, який почасти заснований на архітектурних універсалах, а почасти на образах технологій, що прогресують» [297, с.376-377].

У ХХ столітті вже немає дворян, немає цієї елітарності. Є та доба мистецтва мас, про яку говорить Ортега-і-Гассет, коли елітарність як наданість простору з народження є впевненість, як сама віра і сама віддача. Це цікава проблема, яку варто побачити в контексті неостилів ХХ століття, що виникає як неостилістика, яка модифікує неостилі більш ранньої культури, які належать еклектиці. Тобто архітектура живе життям реклами, стає суперменеджером середовища.

Роберт Вентурі в книжці «Складності і протиріччя в архітектурі», пише: «В архітектурі мені до вподоби складність і протиріччя. Я не люблю свавілля або нав'язність малописьменної архітектури, або складність манерно вишуканої мальовничості, чи експресіонізму. Мені до вподоби складна і суперечлива архітектура, що спирається на все багатство і багатовизначеність сучасного досвіду, включаючи досвід, властивий мистецтву. Тепер складність і суперечність визнані скрізь, тільки не в архітектурі, – від доказу кінцевої несумісності в математиці до аналізу Т.-С.Еліотом «важкої» поезики і визначення Йозефом Альберсом парадоксальності властивостей живопису. Але архітектура неминуче складна і суперечлива, не тому, що включає в себе традиційні елементи, вказані Вітруевим: користь, міцність і краса» [297, с. 81].

Якщо порівняти цей пасаж з тим, що ми читали у Л.Корбюзьє, то легко побачити, наскільки тут інший тон, інша математика мислення та інший підхід. Якщо Л.Корбюзьє говорить про іншу лінію, мету, про гігієну, про легені міста, то тут про це мови ніхто і не веде, тут зовсім інші критерії, тут зовсім інша гра. Гра естетична, гра поза догмами функціоналізму, хоча ця архітектура не менш редуccionістська. Цікаво, як

Роберт Вентурі описує ступені протиріч: « Елемент, що «функціонує подвійно», і «і те, й інше» – споріднені, але між ними є відмінність: елемент, що «функціонує подвійно», належить більше до особливостей призначення і структури, натомість «і те, й інше» – до відношення частини і цілого. «І те, й інше» підкреслює вищість подвійного смислу над подвійною функцією...

Елемент, що «функціонує подвійно» не часто застосовується в сучасній архітектурі. Замість нього сучасна архітектура широко заохочує поділ і спеціалізацію – у матеріалах і конструкціях, так само, як в програмах просторових рішень. «Природу матеріалу» виключила багатофункційність матеріалу або, навпаки, – одну і ту саму форму і поверхню для різних матеріалів» [196, с. 82 ].

Подвійність пов'язується з елементаризмом. Чому саме він говорить про елементаризм, тому що мають бути якісь прості архетипові структури, які легко розпізнати, які буквально є пізнавальними знаками і відразу ж занурюють нас у підсвідоме. Цікаве є його міркування про символізм та асоціацію. «Основою аргументів на користь «декорованого сараю» є припущення, що символізм є сутність архітектури і що модель з попереднього часу чи з міста, що існує, є частиною вихідних матеріалів, а репродукування елементів – частина проектного методу такої архітектури... До виправдання символізму в архітектурі ми перейшли прагматично, використовуючи конкретні приклади, а не абстрактно, шляхом апріорного теоретизування» [196, с 83 ] .

Р. Вентурі розглядає цю суперечність у двох її головних проявах:

«1). Там, де архітектурні системи простору, конструкції та програми пригнічені і спотворені всеохопною символічною формою. Це тип будівлі, за якої вона стає скульптурою, ми називаємо «качкою» на честь в'їзної будівлі у формі качки, наведеної як ілюстрація в праці Пітера Блейка «кубло самого божества».



2). Там, де системи простору і конструкція безпосередньо служать програмі, а орнамент застосовується незалежно від них. Це явище ми називаємо «декорованим сараєм».

Качка – це індивідуальна будівля, що сама по собі вже є символом, «декорований сарай» – це звичайний прихисток, що лише використовує символи. Ми стверджуємо, що обидва ці різновиди архітектури життєспроможні»[297, с. 82] .

Ці метафори – качка і декорований сарай – своєрідні ознаки лексику постмодерного архітектора, феномен досить екстравагантного архітектурного сленгу, але вони одразу ж задають досить агресивну лінію адаптації, – або качка, або сарай, або декорум, або символ сам по собі все це певною мірою підводить до того, що вже навіть ці метафори в такому зниженому варіанті є руйнація. Це є руїна як стратегія розбудови подвійного складного світу. Це світ рекламного слогану та казино Лас Вегас, якими захоплювався Р. Вентурі.

Ще одна цитата з розділу «Простір як Бог». «Либонь, найбільш тиранічним елементом у нашій архітектурі є нині простір. Простір придумали архітектори і обожнили критики, які відчували порожнечу на місті колишнього символізму. Якщо в архітектурі абстрактного імпресіонізму артикуляція посіла місце орнаменту, то простір замінив собою символізм – простір, драматизований акробатичним використанням світла. Наші героїчні та оригінальні символи живлять наші пізньоромантичні «я» і задовольняють нашу потребу в імпозантних імпресіоністських просторах для нової доби в архітектурі. Однак сьогодні більшість споруд потребує радше міських стель і вікна, ніж скляних стін для світла, аби зберегти особливий мікроклімат і відповідати фінансовим можливостям. Тому естетичні імпульси мають походити з джерел інших, ніж світло й простір, джерел більш символічних і менш просторових» [297, с. 84] .

## 2.6 Феноменологія та психологія сприйняття предметного середовища

Архітектура в сучасному контексті нелінійності вже означила межу техноценозу. Технопопуляція оболонки, їх інволюція, рух в у просторі дав можливість показати, що складка породжує складку, форма породжує форму, простір породжує форму, але дигітальний простір залишається копією, візуальним агентом, тінню театру негативного простору. Якщо зростання предметного світу випереджає зростання флори і фауни, якщо технопопуляції заповнюють усі щілини антропоморфного простору, то екологічна парадигма з її імперативом складки, за Ж. Дельозом, імперативом зсуву просторів, де один простір намагається піднятися над геологічними, тектонічними реаліями формотворення, призводить до того, що технопопуляції мімікують у техноценоз.

Техноценоз – це досить цікава конфігурація сучасного техносвіту. Якщо геобіоценоз, за Л. Гумільовим, – це перетворення всього живого на ґрунт для майбутнього і певне існування на певний час, та строковість, що задана самим ритмом біопопуляції, то техноценоз – це техніка, що покликана бути вічною. Це мотор, серце, що мусить працювати вічно і врешті-решт має бути зламаним, з нього створюють новий мотор, нову техніку. Це прерогатива діяльності людини. Якщо Нельсон у 60-ті рр. писав, що річ, яка здається зараз красивою, завтра мусить бути теж красивою, її непотрібно буде змінювати, то зараз існує зовсім інша культура. Ця річ має надати місце існування іншій речі. Річ міняє річ, людина змінює людину, земля залишається землею, а небо – небом. Техноценоз – це сучасна парадигма екологічної свідомості, коли «техне» в грецькому розумінні є феномен, що несе в собі смерть, кінець свого існування.

Жан Бодрійяр пише, що дискурс середовища, мова фарб, субстанції, об'ємів, просторів, охоплюється і повністю перебудовує усі

елементи системи. «Для того, щоб предметні обставини склалися з рушійних елементів, у децентралізованому просторі, а структура стає більш легкою, збірно-розбірною. Так, деревина сучасних меблів більш абстрактна, це паліандр, червоне або скандинавське дерево. Варто зазначити, що окраси цих порід уже не збігаються з традиційним деревом, але вони з'являються у більш світлих або темних варіантах, що часто у поєднанні із поліруванням лаком або, навпаки, необробленістю у такому випадку, де кольори матеріалу здаються абстрактними. Річ стає предметом розумової маніпуляції. Тим самим сучасні домашні умови цілком включаються у знакову систему середовища, що не визначає більше оздобленням того чи іншого елемента» [47, с.32 – 33].

У книзі «Системи речей» ми знаходимо багато матеріалів, щодо дифузного, безструктурного середовищного підходу. Якщо раніше річ репрезентувала достаток і здавалася непохитною, то зараз вона стає оболонкою, тим трансформером квартири, що у чистому архітектурному вигляді є завершеною системою маніпулятивного бачення світу. Завтра ми взагалі відмовимось від слова середовище. Слово «середовище» розчиняє, ковтає, поглинає людину. Завтра людина не захоче бути зануреною і збірно-розбірні структури деструкції і декомпозиції, або деконструкції. Вона сама захоче бути капсулою, мембраною, захоче охопити навколо себе шматок середовища, локалізувати навколо себе і носити його, як кокон [47].

У порівнянні з антропологічним типом середньовіччя людина стає більш високою та має більше ваги, хоче більше жити, її легені зростають від того, що повітря є шкідливим і жити стає небезпечно у просторі великих міст, а в маленьких містах, жити ще небезпечніше, бо вони розташовані поруч із заводами, що виробляють небезпечну сировину. «Ясна галявина» Льва Толстого знаходиться біля заводу, що виробляє пральні матеріали, і ніхто нічого не змінює, джерело гине, тому що завод існує і виготовляє якісні пральні матеріали. Отже, техно-біоценоз – це драма екологічної

свідомості. Коли ми розуміємо, що все середовище просякнуте технікою, ми хочемо оромантизувати середовище. Однак обличчя техніки сучасності – це не романтизм, що є застарілим, а сама регенерація простору, території свідчить про те, що тектонічні злами відбуваються як техноценоз архітектури і дизайну у вигляді генетичного алгоритму.

Предметне середовище – це абстракція, яка презентує категорію «предмет» не лише у натуральному вигляді поліоб'єктів чи речовинних реалій, що оточують людину, а як предмет, який стає об'єктом діяльності людини. Ідеться про те, що сама сфера діяльності, зокрема такої особливої діяльності, як сприйняття, є активною позицією орієнтування людини у світі, за П. Гальперіним, а це орієнтування людини у світі і є тим феноменом сприйняття, який на відміну від суто психологічного, орієнтованого на рецепцію розуміння уособлює у собі комплекс даних, що свідчить про активну позицію людини. Ця орієнтація здійснює цілий комплекс, який пов'язаний із селекцією інформації, відбором інформації, визначення інформації у вигляді певний картосхем, гештальтів, патернів, зокрема зображувальних конструкцій, що містить у собі генерацію досвіду сприйняття і певним чином структурує цей досвід на підставі розгорнутих картосхем акумуляції цього досвіду. Йдеться про екологію сприйняття саме в тому значенні, в якому її зазначив Дж. Гібсон, це інтегральна метапозиція людини, яка презентує сам факт активного відбору і принципу орієнтації людини у світі [102].

Сприйняття розуміється як чуттєве пізнання, що суб'єктивно презентує безпосередній контакт з із світом предметів зокрема, фізичних речей, людей, а також визначає ті об'єктивні ситуації взаємовідносин предметів, в яких людина фактично здійснює комплекс специфічних орієнтацій і переживання контакту з реальним світом. Важливо, що генетично сприйняття дистантрцепторами відрізняється від дотику, який характеризує не цілісний предмет, а лише окремі його якості, які

сприймаються локально. Однак сприйняття відрізняється від мислення як свідомого міркування, де відбуваються певні інтеграції, інтерпретації даних свідомості, а фактично мислення виступає певним опосередкованим феноменом діяльності, де реальність відображаються в абстрактних поняттях, формах ідеалізації, а також конституювання або конструюванні теоретичних об'єктів в теорії, як певних ідей, ідеалів [102].

Можна чітко визначити, що акти і факти мислення не обов'язково є тими, що виникають після сприйняття, вони можуть і не сприйматися, а вже формуватися на основі певного досвіду. Сприйняття відрізняється від всіх тих феноменів наявного уявлення як безпосередня зустріч з предметом, з об'єктом, яка переживається і здійснюється у формі прямого контакту із реальним світом.

Фактично образ предметного світу можна поділити на образ безпосередньої зустрічі з предметом, це образ-переддія, яка є антиципацією зустрічі з предметним світом і це образ-післядія, коли людина виходить із безпосереднього контакту з середовищем. Фактично всі три етапи: переддія, сама дія і післядія і визначають динаміку образу як певну рецепцію, де сприйняття найчастіше розуміється як сама зустріч, яка вже може формуватись у концентрованому вигляді як певна подія, перевтілення в образі, особливо художньому образі всіх даних сприйняття, які мають безпосередньо чуттєвий контакт зі світом.

Психологія пережила декілька етапів осмислення цілісності сприйняття. Асоціоністський період пов'язаний з психологією кінця XIX – початку XX століття визначається тим, що саме сприйняття розумілося як певні закони асоціації, єднання простих даних досвіду, контакту зі світом, а фактично лише гештальтпсихологія поставила під сумнів розуміння сприйняття як результату простих атомарних елементів чуттєвого досвіду або асоціацій. Так, навіть Фердинанд де Сосюр у своїх перших намаганнях визначати знак як єдність понятійного образу та асоціації ще залишається в

рамках асоціоністської психології. З часом психологія розширює свої розуміння сприйняття і воно постулюється в більшості як ті чуттєві дані, які мають парадоксальний характер.

З одного боку, вони існують поза моєю свідомістю, тому відрізняються від безпосереднього схоплення свідомості. З іншого боку, вони мають надзвичайно особистісний характер, і чуттєві дані сприйняття свідчать про той акт свідомості, в якому реальність безпосередньо задається почуттям. Тобто все це свідчить про те, що акт свідомості, почуття і чуттєвий досвід виходить за межі як асоціонізму, так і суто елементарного психологічного акту. І цей акт, коли він визначає генералізовану емоцію, де концентрується не лише даний досвід зустрічі зі світом, а досвід, якого набуває людина в генезисі свого розвитку, а також в генезисі досвіду культурного будівництва, культуротворчості свідчить про те, що акт сприйняття не є елементаристським. Він переважно спирається на досвід тих чуттєвих даних, які свідчать про контакт людини зі світом. Найголовніший аспект – нерефлексивність, контакт зі світом, що є тим епіцентром, який свідчить, що сприйняття є надзвичайно важливим аксіологічним феноменом людського буття. Воно не має тієї частки абстрагування від реальності, що має мислення.

Саме генералізоване розуміння буття як певної цілісності, як певного структурного акту зустрічі із світом вперше було сформульовано гештальтпсихологією, а потім вже набуло розгорнутого синтетичного розуміння у феноменологічних теоріях, які виникають, коли сприйняття розуміється як опосередкована тілесним досвідом зустрічі тіла зі світом. Так, феномен сприйняття формується як результат активної конструктивної діяльності.

Такі феноменологи, як М. Мерло Понті, також психологи Ж. Піаже, Дж. Брунер, Д.Грегори свідчать про процес категоризації і осмислення сприйняття як певного інтелектуального рішення, що здійснюється в тих

процесах, які визначаються як активна система пошуку, селекції відбору і генералізації даних, які отримує людина в чуттєвому контакті зі світом. Цікавий досвід Дж. Гібсона, який звертає увагу на те, що сприйняття має свої певні філософські естетичні реалії і культурно визначені детермінанти. Тобто сприйняття – це є той суб'єктний досвід, який свідчить про існування світу у свідомості суб'єкта, і цей досвід як образ реальності безпосередньо є не певним ідеальним предметом, образом, а існує у певному суб'єктному світі людини, яка активно сприймає цей світ. І цей активний процес вилучення інформації про навколишнє середовище є та динаміка перцепції, в якій беруть участь усі частини тіла суб'єкта, який включає реальні дії – кінетику, моторику, спільні заняття як певну синтетичну сферу, де діє так звана синестезія, перекодування всіх модальностей, якими людина оперативно зв'язана зі світом і відокремлення власне сенсорних сигналів і сигналів, які розуміються як зустріч зі світом у тому плані дотику, а визначення генеральних образів світу, що визначаються як певні картосхеми або патерн.

Важливо, що сприйняття, яке дає можливість отримання інформації презентує реципієнту саме ті якості зовнішнього світу, які стосуються його потреб. Людина сприймає лише те, що їй потрібно, те, що є актуальним для її орієнтації у світі. І фактично тут визначається діяльнісна, мотивована система орієнтації людини в об'єктній ситуації, де об'єкти, предмети надають можливість бачення як генеральної емотивно визначеної емоції.

Фактично, за Дж. Гібсоном, сприйняття існує у певному досвіді процесуальної єдності людини, коли відбувається певна перцепція, тобто образ актуалізується у певному полі інформативного для суб'єкта об'єкта і саме сприйняття формується як буквально вичерпування із світу. Отже, образ як об'єктивна реальність посідає місце предмета [102]. Про це говорять не лише Дж. Гібсон, але і такі дослідники, як П. Гальперін, М. Леонт'єв [197]. Предметність образу свідчить про те, що дистантперцепція – це активний

спосіб циркулювання інформації і обмін рецепції інформативного поля, яке відбувається як своєрідна циркуляція інформації.

Отже, суб'єкт має справу не з елементарними почуттями, не з атомом, не з тим, що утворюється на сітчатці ока, а із самими об'єктами, які розуміються як образи. Маніпулюючи з образами, у людини виникає враження, що вона маніпулює із самими предметами. Такий безпосередньо-опосередкований характер праці з предметами, як з образами, і навпаки праці з образами як з предметами створює ту парадоксальну ауру єдності свідомості і буття або сприйняття її предметного світу, у якому актуалізується досвід вміння контактувати зі світом, досвід бачення реальності і досвід, який може визначити як синтетичний полімодальний генеральний образ структурування самого світу.

Дж. Гібсон розуміє характеристики модальностей образу як активну рецепцію, де суб'єкт має справу не з простором, часом, відображенням атома і електронів, які досліджує сучасна наука, а з екологічними характеристиками, співвіднесеними з його потребами. Тому Дж. Гібсон принципово розрізняє навколишній світ, який сприймає суб'єкт, і фізичний світ, з яким має справу сучасна наука. Отже, усе це свідчить про те, що психологія розуміється як когнітивна наука, яка працює на основі когнітивних карт або на основі певних картосхем, які формуються в досвіді сприйняття. Таким чином, сама когнітивна психологія є активна система рецепцій і єдності людини зі світом на основі того, що рецепція акумулює етичний, естетичний, феноменологічний досвід єдності людини зі світом у різних його модальностях.

Тут виникає багато метапозицій, у когнітивній психології сприйняття і діяльність розглядаються як певна активна позиція суб'єкта. М. Леонт'єв опрацьовує концепцію розкадрування діяльності на дій, операцій, елементи операцій [197]. Цього ж дотримується В.Зінченко та інші дослідники Вергілес, Мітькін, Запорожець, Зінченко та ін. Отже, сам по собі досвід



певною мірою структурується тілесними схематичними об'єктами, де тіло людини має величезне значення як феномен опосередкування. Цей аспект помітив не лише М. Мерло-Поті, а й інші феномінологи, тіло стає одною із складних міфологем, філософем і екологічно визначених об'єктів у постмодерністській філософії [226].

Якщо говорити про екологію сприйняття навколишнього предметного середовища, архітектурного середовища, середовища, що оточує людину у вигляді перцептивного досвіду, то поняття сприйняття поширюється до багатьох артефактів. Це передусім уявлення, образ уяви, це образ як проект, художній образ, дизайнерський образ, образ як гештальт, тобто зафіксований в певній метасистемі перцептивного досвіду цілісний потік модальностей образної єдності людини з світом. Це образ як патерн – зображувальна конструкція, картосхеми, які є елементами досвіду як позиція і диспозиція орієнтації людини у світі. Отже, усе це свідчить про те, що категорія «середовище» пов'язана з екологією тією чи іншою мірою структурує досвід «ойкосу» – місцезнаходження людини у світі.

Отже, образ визначається естетично як краса, піднесена цінність, гармонізація буття, етично як добробут, добро, оселя, етос, тобто місце, в якому людина стає власне людиною, в якому є сакральні цінності. Фактично екологічний або метаекологічний контекст єднання людини і світу свідчить про те, що в межах природних, культурних і антропних соціальних систем, у рамках культоротворчості як такої як перманентного утворення культурних цінностей сама екологія набуває того завершеного антропного циклу, який чітко визначається в чуттєвому досвіді сприйняття.

Отже, філософський вимір єднання людини і світу свідчить про те, що в процесі урбанізації, глобалізації, самовизначення функціонування систем соціальних або органічних, систем, що визначаються як середовищний контекст, хоч суб'єктивованому, хоч об'єктивованому вигляді, так чи інакше презентується система як певний холізм, тобто примат системності і

антихолізм – тобто протистояння цій системі тих складових, елементів, де домінує особлива підсистема [235]. Такі дослідники, як Е. Морен, а на Україні А. Толстоухов, фактично свідчать, що це системи соціальні, свідчать про певний життєвий цикл, який можна охарактеризувати як певне народження культурних організмів, їх розквіт і їх розпад.

Якщо говорити про сам феномен культуротворчості, про культурний контекст людини та її ставлення до предметного середовища, то найближчим контекстом є саме культура повсякдення. О. Золотухіна-Аболіна пише: «Повсякденність характеризується активною напруженою увагою до життя, має передумову утриматись від сумніву існування світу для неї, є характерною діяльністю щодо висунення проєктів та їх реалізації. У повсякденності є праця як спосіб цілеспрямованих завдань через комплекс психічних і психологічних зусиль, а також інтрасуб'єктивний, структурований світ, де час переживається як час ритмів» [146, с.5].

Культура повсякдення – це та реальність, де людина не рефлектує, а сама актуалізує досвід кожного дня і структурує свій контекст кожного дня на основі тих, скажімо, контактних моделей, які визначають її активність як людини гомонормаліз, тобто людини, яка укорінена в побуті, у генеральних позиціях насолоди від життя і живе в певних обмежених темпоральностях, створених актами культури повсякдення, які фактично говорять, що людина живе, якщо не один днем, то у всякому випадку тими актуальними проміжками часу, які роблять її життя самодостатнім, завершеним, близьким до людини.

Ми вже звикли, що культура повсякдення визначається на рівні побуту, предметного світу, одягу, декоративного мистецтва, звичаїв і всім тим контекстом продукування світу, яке називають матеріальним, предметним, архітектурним, у всякому разі тим світом, що колись оточував людину, що має середовищний аспект. Середовище урівнює всі артефакти і робить їх еквівалентними, як тіло серед тіл, як об'єкт, предмет, як феномен

предметного середовища теж може стати об'єктом сприйняття. Недарма В.Глазичев свідчить, що сучасне урбанізоване місто, окрім всім відомих стихій, а це повітря, акваторії, вогонь, зелені зони, ландшафтні зони, має ще одну стихію – натовп [108]. Людина як натовп стає активною субстанцією або стихією предметного середовища. І саме сприйняття предметного середовища – це певною мірою є і антропний феномен сприйняття людини людиною, але в контексті саме урівнювальних чинників, де людина теж стає певний субстратом, предметом серед предметів. Людина актуалізує свій антропний потенціал лише тоді, коли втрачає свою об'єктність і стає суб'єктом, а сприйняття як суб'єктно-суб'єктна реальність, як суб'єктно-суб'єктна діяльність вже відкриває інший потенціал, ніж просто рецепція і ніж просто психологічний феномен актуалізації перецептивного досвіду у просторі помешкання.

Д. Стригальов здійснює функційне зонування середовища. Він визначає в ньому вічне середовище, тобто сакральні зони, повсякденне середовище і тимчасове середовище, динамічне, мобільне – це виставкові зони, транспорт, де людина активно пересувається, споживає інформацію тощо. Отже, вічне середовище пов'язано з пам'ятками архітектури, з ландшафтними зонами, це щільна надцінна реальність концентрованого, конденсованого часу. Повсякдення – це акти самоактуалізації досвіду перебування у світі, де все те, що оточує людину стає підручним аспектом її повсякденного досвіду, динамічне мобільне середовище актуалізує в собі патерни як вічного середовища, так і повсякденного, але воно їх мобілізує, переводить у рівень підвищеної інтеракції, інформативності і навіть фізичної динаміки.

Усе це і говорить про те, що людина потрапляє в комунікативний простір, де комунікація здійснюється як інтеракція, діалог, поліфонія спілкування і, навпаки, як розсіювання, коли до людини від людини доходить щось більше, ніж інтеракція, щось більше, ніж обмін інформацією, а це і є те,

що гомонормаліз намагається позбавитись усього того, що відходить від реального споживання цінностей повсякдення, оберігає себе від надмірного політичного, ідеологічного і зовнішнього тиску, знаходиться в тому екологічному середовищі як певній ніші, де весь світ набуває ознак екологічних. Тобто та сама реальність сприйняття визначається як екологічна, коли людина актуалізує досвід гармонізації, досвід предметів діяльності споглядання і перебування у світі.

Отже, культура повсякдення стає своєрідним випробуванням або певним зондажем для тієї метакультурної або мегакультурної реальності, де і можливе вічне середовище, а саме середовище повсякдення, де можливість здійснити певне усунення ризиків, турботи, страху, тієї невпевненості в собі, у людях, де фактично утворюється як таке, що можна зазначити як гармонійна, довершена, самодостатня реальність.

Говорячи про феноменологію як про досвід аналізу перебування людини у світі і говорячи про самі феномени як свідок наявності самого світу, М. Мерло-Понті пише: «Світ уже тут, до нашого аналізу і протиприродно було б виводити його із низки узагальнень, які спочатку пов'язують з почуттями, а потім перспективні аспекти об'єкта, хоча і ті й інші відсутні як продукти аналізу і не повинні існувати до нього. Рефлексивний аналіз має передумову, що шлях попереднього конституювання може бути пройдений і в протилежному напрямку. Так, у внутрішньої людини, про яку говорить Святий Августин, можна знайти конституативну здібність, що завжди живе в ній. Таким чином, рефлексія зволікає самого себе і переміщується в ту далеку суб'єктність, що по цей бік буття і часу, але це є не повноцінна рефлексія, що втрачає осмислення власне початку» [226, с.8].

Тобто йдеться про те, що лише тоді рефлексія, яка вмонтована в перцепцію або рецепцію є повноцінною, коли рефлексія і те, що не рефлексується має свій початок. Про це добре пише В. Лекторський – усе

можна відрефлектувати, але рефлексія виникає лише на підставі тих апріорних даних, які не рефлектуються, які є передумовою рефлексії. М. Мерло-Потні говорить «про певні тілесні схеми, які повинні постійно вибудовуватися протягом дитинства і мірою того, як тактильні, кінестизійні і суглобові змісти поєднуються між собою або змістовним зоровими сприйняттями, викликають їх з більшою легкістю» [226, с.138].

Тобто у людини протягом її життя формується досвід тілесності на підставі тих тілесних схем, які і є механізмами вписування і, навпаки, вичерпування досвіду бачення із світу. Отже, досвід бачення вписує людину у світ, вона ідентифікує себе з предметним світом, стає частиною цього предметного світу і, навпаки. Людина завдяки досвіду бачення відокремлює себе від світу і бачить його як феномен протилежної її тілесним схемам, її тілесності як такій.

Усі ці реалії добре допомагають зрозуміти людиновимірність і взагалі сам антропний феномен архітектури. Так, як би вона не відривалась від землі, наскільки б вона не виглядала не масштабною, не співмірною з людиною, завжди в архітектурній забудові вибудовуються певні містки масштабного співмірного відношення людини і архітектурного об'єкта. Такими мітками є прорізи, балкони, усі ті елементи, які так чи інакше пов'язані з тілесністю людського буття у світі архітектурного об'єкта. Можна стверджувати, що той світ, який сприймає людина, в якому вона знаходиться, вона знаходиться там, не як прозорий безтілесний суб'єкт, а як тіло у світі тіл, як предмет у світі предметів. Це дає можливість зрозуміти, що всі механізми гармонізації так чи інакше пов'язані з механізмами вимірювання, метрики, осмислення навколишнього середовища як антропного. Недарма першим механізмом в архітектурі вимірювання простору був лікоть. Потім сажень в давньоруській архітектурі тощо.

Отже, сам образ сприйняття у феноменологічному контексті певною мірою наближається до кантівського розуміння феномена. Якщо Кант чітко

розводив ноумен, тобто мислення і феномен, те що дається в почуттях, далі він визначав річ в собі, те що не дається ні в мисленні, ні в бутті, то той же самий М. Мерло-Понті намагається визначити феномен як те, що дається в тілесному досвіді контакту зі світом. Фактично вся гештальтпсихологія підкреслює, що цілісність світу не є суб'єктно заданий досвід визначення місця свідомості у світі і не об'єктна реальність предметного оточення людини, а швидше суб'єктно-об'єктний простір самоактуалізації досвіду людини, коли предмет визначається як мотивований предмет дії людини, а також предмет, що актуалізує досвід, як тілесності так і об'єктності, що схоплюється в одному і тому ж феномені.

Цього вже достатньо, щоб збагнути, що феномен сприйняття не можна визначити сумарно як певний конгломерат даних, а сама екологія сприйняття – це і є феномен цілісного процесу актуалізації досвіду орієнтації у світі, і досвіду надбачення, яке більше ніж рецепція, а є розумне бачення, культурне бачення, бачення родове, якщо вважати, що естетичний суб'єкт актуалізує родовий досвід почуття і виступає від імені роду, тобто від генералізованого досвіду родових почуттів. Тобто ми маємо перед собою індивіалізовану схему зв'язку людини із світом у кожному локальному суб'єкті дії, де саме власне сприйняття набуває того медіатора ознак опосередкувального зв'язку із світом, яке не є лише психологічним феноменом, а є феноменом у метафізичному філософському світі.

Р. Інгарден свідчить про схематизм, тобто організованість естетичного сприйняття. Він так характеризує сприйняття архітектурного твору: «Архітектурний твір з моменту закінчення будівництва, а тим самим з моменту кінцевого викристалізування проекту в усіх його деталях, стає чимось єдино сутнім. В архітектурних естетичних предметах, які можуть виникати на підставі одного і того ж твору, під час ознайомлення різних суб'єктів із цим твором багато. Чому? А тому, що вони відрізняються від самих архітектурних творів. Той факт, що існує багато конкретизацій

архітектурного твору зрозумілий, але існує багато глядачів одного і того ж твору і багато різним чином створених образів, що протікають у процесі сприйняття» [151, с.255].

Отже, інтенційні предмети – це предмети, що виникають унаслідок спрямованості свідомості на сам предмет. Фактично це ментальний предмет або той ментальний образ, який переживається як предметна реальність, але відрізняється від самого предмета. Тому і можна сказати, що архітектурний образ або образ предметного середовища у кожного реципієнта свій, але є інтермодальні ознаки, що характеризують його метасуб'єктні параметри, тобто інтенційність.

Художній твір, мистецький твір, архітектура як твір мистецтва не є предметом, не є просто матеріальна оболонка як об'єкт, з яким стикається людина, як тіло з тілом. А це сконструйований свідомістю ментальний образ, в якому людина завдяки аналізу свідомості потрапляє в типологічний варіант будь-якої архітектури, потрапляє в ядро архітектурності як такої і співвідноситься з цим ядром як з конституюваним предметом, сконструйованим свідомістю як образ з образом, як одна ментальність з іншою ментальністю. Це є найважливіший факт сприйняття предметного середовища, коли конструюючи ментальні образи шляхом інтенції, людина сама стає образом, сама виступає продуктом ідеального співвідношення, тому і важливо помітити феномен екологічності, екології культури, де організм, цілісність, гомеостаз, тілесна опосередкованість спричиняє ідеальне спілкування, до того генералізованої ейдетики, де ментальне тіло, ментальна тілесність, власне духовність естетичного досвіду є домінантами.

Віталій Табачковський звертається до цікавої номінації, яка в марксистській філософії зазначена як перевтілена форма, потім вона вже з легкої руки Жана Бодрійяра дістала номінацію симулякра, але перевтілення є щось більш фундаментальне. Це не просто симуляція, це ігрова, рольова функція, більше того, гра на певний час якраз відповідає комунікаційній,

але не просто маніпулятивній реальності. Актуалізується співбуттєва функція людини, коли співскладені дискурси говорять про спів-буттєвість поетик, спів-буттєвість практик, які розгортаються в одному і тому ж просторі, але вони мають інші імена, інші обличчя, інші звучання.

Усе це те, що називається глобалізацією, зазвичай намагається поєднати, з'єднати, трансформувати ці всі імена і всі ці дискурси, але це вдається і не вдається, воно ніколи не вдасться, це зрозуміло, але, вдасться знайти сурогатну мову, яка дуже швидко знаходить свій простір. Цей простір, будь-то Інтернет, будь-то якісь інші глобальні комунікаційні системи, дає можливість самозанурення в потік перевтіленого Еґо, дає можливість відчутти начебто повноту, а насправді недостатність Іншого.

Ступінь несвободи із збільшенням комунікації все більше і більше зростає, але цей ступінь зростає на певному рівні комунікаційних технологій. Він залежить також від можливості вибору каналів комунікації, які надаються адресанту, або реципієнту.

Біонічні аспекти дизайну, техніки, техноценозу, технопопуляції призводять до того, що все більша виникає проблема того, що Жан Бодрійяр називає «смерть речі», те що несе в собі світ, що спонукає до системи речей, до їх єдності, до створення кожної речі, як універсуму. У нашому деструктурованому і дефрагментованому світі не відбувається речовинної єдності, але глибинні імплікації залишаються. Ефективність такої системи споживання прямо пов'язано з її регресивністю.

Техніка, яка входить у побут людини, перетворює предмети, що оточують людину, на тематико-механічні комплекси та певні протези її тіла, стає дискретним елементом маніпуляції цього збірно-розбірного тіла.



## Висновки до другого розділу

Наприкінці антропної проблематики мистецьких практик ХХ століття видається можливим зробити певні висновки. Вони не є остаточними, що створюють конфігурації певних перспектив, чи можливі формотворення мистецтва. Але вони є проблемно-означувальними конфігураціями, які говорять про те, що саме мистецькі практики є тим ядром, тією квінтенсенсією культуротворення, яка несе в собі системне ядро діяльності, стану і поведінки.

Саме діяльність, як жива діяльність, діяльність як втілення в простір, як адекватія в цьому просторі діяльності людини. Яка спонукає до певного етосу, до певної поведінки, до певної реакції. Тобто практики як праксис, як цілісність спів-буття Буття свідчать про те, що культура стає тим полем співскладення дискурсів, де виникає спів-буттєва реальність.

Конфлікт онтологій, або та реальність яка утворює чуттєвість образу, його трансформації, пов'язані із складними процесами, що виникали у ХХ столітті. Якщо спростити логіку формотворення та утворення мистецьких практик ХХ століття, то можна дійти простого і зрозумілого консенсусу, або конфігурації. Це модерне завершення класики, що відбувалося в стилі модерн та авангарді.

Тому видається правильним вважати, що саме зосередження інтерпретаційного аналізу в контексті праксису, у контексті творчості, у контексті діалогу творчих інтенцій дає ті можливості, які показують успадкування творчих інтенцій, які допомагають зрозуміти цілісність культури як симбіоз культуротворчості.

Головне визначити, що феномен культуротворчості для ХХ століття є однією із парадигмальних осей, яка дає можливість показати диспозиційну та композиційну реальність культури.

## РОЗДІЛ 3 СТИЛЕТВОРЧІ НАСТАНОВИ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ XX – XXI СТОЛІТЬ

### 3.1 Симбіоз стильових тенденцій в культурі XIX – початку XX століть

Після достатньо складної розмови щодо рефлексивних образів культури як мистецького праксису в контексті дизайну є сенс побачити самі спонуки праксису в дії, спонуки рефлексії, яка належить цьому ж праксису, спонуки творчості як дії стилетворення. Творчість створює мистецький витвір, і творчість створює людей навколо – культуру. Можна говорити про культуротворчі інтенції дизайну, спонуки самого ж мистецького твору, який стає тим завершальним або початковим етапом, що передає образи в часі, досвід і все те, що належить мистецтву. Проте важливо відзначити, що досвід мистецьких практик належить тому часові, в якому й здійснюється формотворення. Мистецькі практики (дизайн – у широкому розумінні) не передаються в культурі як певна цілісність. Так, зараз уже назавжди втрачені рецепти голландських майстрів, досвід ремісничого дизайну. У цьому й полягає актуальність цієї проблеми.

Але рефлексивний досвід, досвід діяльності, навіть рецептурно-технологічний досвід, сам витвір переходять від покоління до покоління. Особлива актуальність полягає в тому, щоб побачити глибину, невичерпну реальність праксису, що залишається назавжди у певному часі культури і не піддається трансформації. Образи трансформативної естетики неможливо тут задіяти, бо вони є неадекватними предметові дослідження. Тут має існувати особлива естетика – не трансформативна, а інституативна, яка говорить про метафізичні витоки, про вічні цінності, про людину як рід, про людину як митця, про теургію. Про це все вже йшлося певною мірою, але зараз цікаво побачити дизайн як культурне поле формотворення в контексті стильових ознак практики, де рефлексія вмонтована в ціле культури і є лише часткою,

інколи непомітною, де художник рефлектує, не помічаючи того, що він осмислює, відтворює сенс буття речі, а цей сенс озвучує весь простір самодіяльності, самодії, саморуху образу.

Культуротворчий потенціал полістилізму початку ХХ століття зосереджений в тій інерційній фазі полістилізму, яка належить ХІХ століттю.

Ми вже відмічали, як важко окреслити саме культурологічні рамки століття. Вони десь зсуваються у своїх хронологічних визначеннях, їх не можна вписати у чітко темперований простір, який відведений культурі астрономічним часом. Є.І.Кириченко в книзі «Російська архітектура 1830-1910 рр.» зазначає, що еклектика як достатньо моністичний опір класицизму, як багатовекторне стильове розмаїття або стильове розмаїття мистецької творчості, розпочинається з періоду орієнтації на Захід, з листів П.Чаадаєва, приблизно після 1830 р. Фактично сімдесят років еклектики говорять про те, що вони були досить потужним, розгорнутим, стилістичним об'єктом, який переходить у ХХ століття. [165].

Дуже важко визначити межу, коли закінчується еклектика, де розпочинається модерн, а інколи дослідники взагалі вважають, що модерн можна розуміти набагато ширше, ніж він вивчається у мистецтвознавчій літературі, і вносять всю полістилічну еклектичну протореальність у контекст модерну. Але важливо зазначити, що еклектика, так зване розмаїття стилів, характерне запереченням орієнтації на класику. Під «класикою» розуміється орієнтація на античність і на те, що пов'язане з класицизмом. Античність як золотий вік культури вже не влаштовує архітекторів, дизайнерів, модельєрів. Не влаштовує тому, що сама класицистська доктрина вже себе вичерпує. Стає актуальним інший цікавий вимір мистецької реальності, який пов'язаний з неоготикою. Неоготика – це не зовсім готика, як і інші стилі еклектики. Це культурна метафора наслідування готичної

традиції. Сам вертикалізм, стрільчасті прорізи, – усе це стає тим іміджем, який заперечує фасадний репрезентативізм класицизму.

Неоруський або візантійський стиль, неоренесанс були пов'язані з етнотрадицією, з регенерацією етнокультури. Етнокультура стає предметом професійних зацікавлень. Якщо класицизм не добачає національних традицій, скрізь просто і ясно проводяться вісі, утворюються просторові синтагми, то еkleктика підживлює інтерес до національних витоків. Ми можемо побачити певну ностальгію за своїм власним «золотим віком». Тобто, якщо повернутися до рефлексивних інтерпретацій культури, про які йшлося, то можна стверджувати, що саме полістилізм демонструє перманентне розгортання метафізичних пошуків, які вже тяжіють до поліреальності, до поліцентризму, центр (вісь) у композиції як єдине джерело єднання цілого вже стає неможливим. Тобто вже тут відчувається певний плюралізм і певний «постмодерн», якщо його називати постмодерном, хоча постмодерн з'являється як номінація саме в середині ХХ століття.

Цей полідраMATизм, полівимір, полінастанови формотворчості мають свої культуротворчі інтенції. Культура стає більш різноманітною, більш об'ємною у своїх образних інтерпретаціях. Це вже не один моністичний стиль, який був засадничим принципом побудови того ж самого Петербурга, а це вже та еkleктика, яка має свої досить різні адекватії. Це еkleктика І.Ропета, що продукувала народний дух, еkleктика К.Тона, одного із найближчих до імператорського двору зодчих, який спонукав до помпезних, великодержавних об'єктів, виконаних у контексті єдності «самодержавництва, народності і православ'я». Ця ідеологічна доктрина не просто підживлювалася, а ставала принципом внесення в простір вже інших адекватій, інших образних конфігурацій.

Стаття Миколи Васильовича Гоголя «Про архітектуру нашого часу» написана ще досить молодою людиною [109]. І, коли говорять, що вона якраз підіймає еkleктику на п'єдестал, то це не зовсім так. Він говорить про

розмаїття стилей, про вулицю, яка є музеєм, яка є безкінечним стильовим музейним простором. Але все це згодом назвуть «еклектикою». Загалом цей проміжок часу в його полістилічному вимірі найбільш адекватно описується в архітектурі, бо саме тут можна бачити розмаїття стильових трансформацій. Еклектика як полістилізм не була одорідною, воно була досить різною в різних країнах. Так, у межах Російської імперії, в Україні, у Росії вона залишалася як своєрідний «народний стиль», який більшою мірою є своєрідним опором принципу ідеологічного тиску. Це хатнянський стиль, який описує Віктор Васильйович Чапелик, який пов'язаний з харьковським гуртком, з Г.Галаганом, з таким художником і архітектором як О.Сластіон [321]. Це й північний стиль, який пов'язаний з Фінляндією, яка була протекторатом самодержавної Росії, саме там визрівав опір самодержавництву. Ми маємо цікаву диспозицію південної і північної гілок полістилізму, де драматургія занурення в пракоріння стає дуже різною.

Можна також говорити про північну і південну гілки стилю модерн. Проте сама драматургія відносин еклектика-модерн, загострення цієї дихотомії, яка так наявно простежується у праці В.Горюнова і М.Тублі «Архітектура епохи модерну», навіть і у праці Є.Кириченко та інших творах, є зараз неактуальною тому, що еклектика або полістилізм був єдиним завершальним цілим, тобто достатньо обмеженою конфігурацією спонук культуротворчості, які формували культурний рух, більше того, культурний опір. Так, виникав діалог культур, створювалась та достатньо могутня світова конфігурація культурних феноменів, про яку можна говорити як певний самодостатній організм, як певний мистецький праксис, що визначав себе саме в стилістичному вимірі.

Щодо зовнішніх ознак еклектики в архітектурі, то їх інколи зводять до того, що весь набір композиційних засобів, які є характерними для класики, для класицизму і для інших стилей, перетворюються на оптичний декор. Тобто сандрики, колони, уся конструктивно-тектонічна складова

архітектури стане оптично-візуальною масою фасаду чи стіни, яка перетворює будинок на певне орнаментальне ціле. Хоча ця констатація є абсолютно правильною, її мало для того, щоб сказати, що полістилізм зводиться до оптичних конфігурацій. Оптична настанова, тобто орнаменталізм, віталізм, більше того, теургізм, які потім у стилі модерн знайдуть своє завершення і визначення, є й всхідними принципами еkleктики або полістилізму, тією феноменологічною тканиною культури, яка розгортається як самоданість різних стилів. Тоді, як метафізика модерного формотворення є перманентним зсувом засад, більше того, їх подвоєнням, плеоназмом, їх трансформацією. Тобто ми можемо сказати, що деформація класичного мистецтва починається навіть не в стилі модерн, а в тому полістилізмі, який передує модерну, якщо їх не розрізняти, як це вже стало нормою в мистецтвознавчій літературі.

«Еkleктицизм як метод не був чимось новим для зодчих ХІХ століття. Еkleктичні тенденції можна простежити і в певні моменти розвитку архітектури ще у давні часи. Згідно з архітектурною традицією подібним органічним системам типу середньовічної, яка не знала спеціальної художньої системи, можна говорити про ретроспективні тенденції, про намагання зберегти, утримати, або повернутися до зодчества певного періоду як цілості функційно-конструктивної і естетичної одночасно», – відмічає Є. Кириченко [165, с.24]. Саме в межах естетичної теорії наявний той вічний еkleктицизм, або вічний маньєризм, який має кожна культура на певному кроці свого розвитку.

Є. Кириченко так описує феноменологічну тканину формотворчих тенденцій еkleктики: «Таким чином, коли поруч з ордером стали використовувати архітектурні деталі, запозичені з різних епох, відбувалося порушення опрацьованих століттями пропорційних відношень, масштабів, відокремлення від композиції з просторово-планувальною і конструктивною ознакою яких вони складали єдине ціле, перетворило ці «нові форми» із

носіїв прекрасного на джерело кризового, зламного стану, який переживався архітектурою у ХІХ столітті» [165, с.33].

Ми весь час говоримо ХІХ ст. Але варто ще раз зауважити, що ХХ століття культурно почалося раніше, ніж воно хронологічно визначене за календарем. Саме еклектика, саме цей полістилізм, його розмаїття, його темп, його динаміка, якої він набуває в неоготиці, і є початком шляху до культури або культуротворчості ХХ століття. Є.Кириченко також визначає, що з другої половини ХІХ століття мистецтво набуває яскраво національно-орієнтованих рис. Варіант неоруського стилю став одним із ідеологічних напрямків формотворення і фактично джерелом народників, які намагаються внести в архітектуру традиції дерев'яного зодчества, які були втрачені у всіх класицистських і посткласицистських забудовах. І.Ропет і Гартман, який буквально повторював інновації етноренесансу в проектах архітектурних споруд, створювали своєрідні вітражі, казково-теремкові палацо, які є більше театральними, ніж етно-реконструктивними спорудами.

Так, проект воріт для міста Києва, 1869 р. – це абсолютно сучасна павільйонна архітектура, яка може й зараз навіть побудована та існувати як певний постмодерний проект. Замість двоголового орла можна поставити герб України, а замість трійки коней унизу, поставити сучасні авто і цей проект не буде здаватися дивним і несучасним.

Цікаво, що полістилізм як стан формування одного моностилю – модерну з його явно визначеною домінантою конструкції та орнаментальності переходить у полістилізм як у тотальну настанову формотворчості в культурі ХХ століття. Варто згадати, що та ж сама еклектика, яка так заперечується стилем модерн, за Д. Сараб'яновим або навіть тим самим В.Чепеликом та іншими знавцями стилю модерн, продовжує існувати. Вона існує імпліцитно, поруч із нею існує стиль модерн, а потім вже існує авангард. Авангардні інновації не заперечили відразу стиль модерн. Так, модерн в Україні, за В.Чепеликом, продовжує своє існування до

40-х рр. XX століття. Тобто стиль не є існуванням, що закінчується і потім виникає інший стиль, навпаки, полістилізм XX століття в Україні 90-х років виникає як своєрідний «неомодерн» [321].

Національні ренесанси після розвалу Радянського Союзу пройшли через усі культури пострадянського простору, і ця ситуація описується тільки як «неомодерн». Бо, якщо її вписати в контекст постмодерну, це буде лукавство. Постмодерн – це певна деконструкція, певна гра, певне загострення висхідного витoku, за Р.Бартом. А у нас якраз нічого подібного не відбувалось, навпаки, актуалізація свого народного, глибинного, фундаментального шару культури, який пов'язувався з національною незалежністю, – це зовсім не постмодерн. Тобто ми можемо сказати, що полістилізм як паралельне, синхронне існування різних мистецьких практик у культури XX століття – це є одна із настанов культуротворчості, яка розпочалася ще з 30-х рр. XIX століття і ще не закінчила своє існування.

Саме ця полістилістичність, багатовекторність, багатозначність вимірів мистецтва в стильових конфігураціях набуває все більших і більших ознак як паралельне існування, або існування в різних вимірах. Більше того, різні художники пройшли у своїй творчості декілька стилів, наприклад, той же Борис Косарев, Василь Єрмілов. Починаючи як художники модерну, авангарду, вони повертаються знов до модерну. Усі ці коливання стилів, навіть, особистих стилів, які відтворювалися як певний поліморфізм образних стильових характеристик, важливі для розуміння XX століття як століття, яке завершує класику, що «зламає» класичну культуру але «зламає» суто своєрідно, метафізичними засобами. Авангард створює нову культуру. Ця нова культура феноменологічно зовсім інша, ніж класична, бо вона ламає всі норми, усі догми, усі канони попередньої культури, але за своїми метафізичними ознаками вона продовжує лінію світобудівництва – пророцького, фундаментального, універсального світотворення.



Стильова соціодинаміка культурного праксису виражається ще й тим, що постмодерн має свою так звану класицистську фазу, стиль модерн має фазу неокласицизму або неоретроспективізм – усе це говорить про те, що динаміка стилей не є звичайним чергуванням або певною чергою, яка існує в просторі і часі, а є безкінченим поверненням, рефлектуванням. Більш того, запозичення еkleктика в моністичному вигляді, в якому вона сформувала антитезу класицизму в ХІХ столітті, як й еkleктика в поліфонічному вигляді, де вона вже існує як повна деструкція, дисфункція та поліфонія мистецьких принципів, підходів та адекватій, становлять універсальний інструментарій дизайну, якщо його розглядати як культурний феномен.

Усе це говорить про те, що саме стильове формотворення ХХ століття, якщо його розглядати не в хронологічних рамках, а в рамках культури, відбувається як певна інтроверсія, як певна динаміка, яка не може бути або прогресистською, або деградаційною. Не той, не інший шлях не може подолати всіх тих крайнощів, усіх тих катастроф, що сталися у мистецтві століття. Навпаки, вони здаються примітивними і неадекватними для опису і розуміння мистецької практики.

Зараз уже неможливий Каземир Малевич з його труною, з його смертю, з його авангардною патетикою. Уже неможливий і Василь Седляр з його графікою, яку він створював як аналог живої пульсації буття, але можливі всі ті художники, які існують у цьому часі.

Є. Кириченко помічає, що в 1890 р. виникає питання про архітектурний стиль доби. Багатостильність еkleктики розцінюється тепер як свідок відсутності стилю [165, с.169]. До речі, уся рефлексія навколо стилетворення говорить або про великі стилі, фундаментальні, світові стилі, які ми знаємо, і стилі, які можна назвати течіями, назвати особистими стилями, певними реаліями мистецького праксису. Фактично стиль входить у мистецький праксис, якщо його розуміють як феномен доби, і стиль є обрієм мистецького праксису, якщо його розуміти як творчість, як творчість

окремого митця або угруповування. Діалектика загального і одиничного є достатньо простою, бо можна стверджувати, що одиничного в мистецтві в принципі існувати не може, а існує лише особисте, особливе. Стиль є одним із важливих феноменів опосередкування соціокультурної динаміки мистецького праксису в контексті часовості доби, у контексті тих настанов, які стають формотворчими спонуками утворення образу.

Є.Кириченко намагається провести паралель між стильовими структуротворчими настановами різних епох. Вона запитує: «Чи може модерн бути охарактеризованим як стиль ірраціональний, не конструктивний? Вочевидь, так, якщо вважати, що його можна визначити за нормами класицизму і еkleктики, і – ні, якщо намагатися пояснити його, виходячи із законів, які ним установлені. Для еkleктики як для одного із різновидів архітектури нового часу раціоналізм поняття зорове, для модерна – структурне. У Ренесансі і класицизмі, де раціоналістична домінанта зодчества нового часу дістала послідовне втілення, з раціональним ототожнюється зовнішнє упорядкування, правильне поєднання, геометризм форм, чіткість ліній, ілюзорний у своїх видимих конструктивних ознаках ордер» [165, с.194].

Як бачимо, тут є спроба охарактеризувати один стиль мовою іншого, а інший стиль мовою ще іншого стилю. Такі алюзії, проєкції є припустимими в теоретичному дослідженні, але на практиці є звичайним другорядним явищем. Якщо вважати, що стилі існують паралельно, існують завжди в культурі, а не хронологічно змінюють один одного, то їх проєктивність, їх єдність відбувається як поліпроєктивна оптична цілісність або паноптікумум проєктивно-рефлексивних відношень. Це і характеризує стильову єдність ХХ століття як феноменологічну тканину полістилізму, розгорнутого в просторі єднання, конфронтації і разом синтезу стильових настанов, що давали можливість уявити в культурі різні образи.

Важливо відмітити, що полістилізм не є просто рефлексія відображення та певне віддзеркалення стилей один в одному. Тут є певні крапки, певні доміанти, є певна стильова ознака, яка стає доміантою і вважається, що стиль існував від і до, від цього часу до іншого. Але як не дивно, стиль не залишається самототожним на часовому проміжку його існування. Коло замикається, але ми повинні зрозуміти, що є велике коло і мале коло, є великий час і малий час. Є великий час, який описують як світовий епохальний стиль, і малий час, який вписується в цей стиль і в ньому розглядається соціокультурна динаміка формотворення мистецького праксису.

Цікавим є і той, і той вимір, праксис не може бути описаний зсередини стилю і, навпаки, він не може бути обрієм стилю, бо обрієм стилю є не праксис, а щось більше. Це «більше» не залежить від діяльності, речовинного опосередкування, не належить й творчості як такій, не залежить від художника і навіть від доби, – тут спрацьовує і мода, і попередні інтенції культуротворчості, і, навіть, певні запозичення, діалог культур.

Полістилізм не завжди є нормою і не завжди є абсолютно безперечною еkleктикою. Можна сказати, що монізм формотворення, який фактично є школою мистецтва та мистецького праксису, починаючи від архаїчних цивілізацій, від великих епохальних стилів, досягає свого полістилізму як верхівки формотворення в XIX – XX століттях. XX століття не може вважатися, як би ми не підносили еkleктику постмодерну як верхівку полістилічних явищ, верхівкою полістилічних діалогів та єднань культури. Скоріше за все, таким було XIX ст., а XX століття було достатньо моністичним у своїй деструктивній позиції, що пов'язана зі стилем модерн і авангардом, у своїй декомпозиції, яка вже виявилася у футуризмі і кубофутуризмі, і у своїй деконструкції, яка теж стає одним із шляхів ігрового монтажу або монтажу атракціонів, за Сергієм Ейзенштейном.

Стилі як такі тут не завжди є доміантними, тому є спокуса сказати, що стильове формотворення йде з театральної сцени мистецького праксису ХХ століття. Можна з'ясувати полістилізм як один із вимірів мистецького праксису і культури, який є характерним на зламі часу, у добу переходу, коли саме виникає і визріває новий монізм, нова парадигма, що потребує своєї попередньої стадії синтезу, стадії адаптації, стадії загальної і всеохоплювальної рефлексії. Рефлексії в інше, рефлексії в себе, рефлексії як осмислення і як віддзеркалення, як охоплення всього поля можливих формотворень. Це є еkleктика, але еkleктика досить різна, еkleктика рання, моністична і еkleктика пізня, деструктивна, постмодерна. У цьому проміжку і формується те, що ми називаємо – стилетворення як мистецький праксис, дизайн як практична настанова культуротворення в мистецтві. Виміри «полі» і «моно» не слід абсолютизувати, вони є часткою цілого, а ціле можливе як становлення, формування, як динаміка, яка спричиняє певну закономірність культуротворення, яку ми й називаємо стиль.

### **3.2 Модерні образні експлікації в дизайні, моді та архітектурі**

Модерн був «завершенням» класики, оскільки варто відразу сказати, що завершення все ж таки варто розглядати метафорично, оскільки не можна вважати, що класична культура колись закінчилась і колись розпочалась. Усі хронологічні рамки є відносними. Іntenції і спонуки класики стають імпліцитними настановами, переходять у різні некласичні, постнекласичні конфігурації творчості та культуротворчості, тому що класика є класикою. Вона жива, існує поруч, існує доки є людина і культура.

Є певні пріоритети, які ми називаємо класичними настановами, але мова не про це. Відбувається завершення класичних настанов, які пов'язані зі зломом норм, ідеалів класики, гармонії, краси, простоти, порядку, ладу, устрою. Зламуються образні настанови формотворення, виникає певне варіювання, маньєристичне самоздійснення культури, більше того,

деструктивне варіювання, яке вже є ніщовінням власне класичної культури як такої, усвідомлюється як певна стратегія деградації. Інколи вважається, що стиль модерн – це розквіт, квітуча реальність. Стиль модерн і був саме такою квітучою реальністю, надмірно-лінійною, надмірно-монументальною, сповненою настанов піднесеної творчості. Стиль модерн справді був світовим явищем, останнім світовим епохальним стилем.

І в цьому розумінні він завершує класику, бо є останнім, наслідує майже всі імперативи, з якими нас пов'язує класичне мистецтво. Ми не ризикнемо зараз перераховувати всі ознаки стилю модерн, який виникає майже одночасно, паралельно в різних країнах (це «сецесія» в Австрії і в Німеччині, «ар нуво» в Англії, «модерн» в Росії, в Україні), тобто, ми можемо сказати, що є декілька образів модерну, які певною мірою відрізняються один від одного. Наприклад, французький модерн більш пластичний, надмірний, насичений розкішно декоративних ознак і говорить про те, що це самовпевнений пластицизм. Саме такими, наприклад, є праці Х. Шелкопфа. Бельгійський модерн розпочинається з власного дому-ательє Віктора Орта, є більш стриманим, раціоналістичним. Це простенькі форми еркера, неглибокий порталобразний вхід, пройоми з характерними силуетами, які стають потім ознакою стилю. Усі ці формотворчі ознаки дуже швидко входять у простір світової архітектурної думки. Простір модерну, за Вагнером, дуже важко еволюціонував і нарешті підійшов до модерних графічних і лаконічних конфігурацій, які визначаються творчістю Ольбріха.

Йозеф Марія Ольбріх більш талановитий і мистецький напружений архітектор. Починаючи від будинку Віденського Сецесіону до ансамблю особняків Дармштадської колони, він був володарем думок і одним із некоронованих королів архітектурного олімпу Відня. Сецесія – це угруповування художників, яке протиставило себе традиційному угруповуванню академічного кола. Сецесія стає дуже і дуже модним

напрямом формотворчості. Дармштадтська колонія – це досить своєрідний ансамбль, що об'єднував усього десять будинків, які запроектував Й.Ольбріх. Власники будували їх за свої кошти, але могли взяти позику в герцога. Ці будинки були своєрідним полігоном для проведення всесвітніх виставок. На певний час, влітку власники звільняли свої будинки, і на їхній території проходили виставки – презентації модерного мистецтва. Ця виставкова діяльність і взагалі сам великий простір міста-селища, невеликого маєтку одного архітектурного проекту став образом, який спонукав до наслідування і повторення.

Варто згадати, що дочки Людвіга Гессена Дармштадтського, який був володарем цього невеличкого князівства, були тісно пов'язані з культурою та історією Росії. Це велика княжна Єлизавета і дружина Миколи II Ганна. Вони, як відомо, загинули страждальницькою смертю, розділили долю Росії та її культури, але вони в той час спонукали до розгорнутого широкого діалогу із Заходом. Виставки проходили і у Москві, і у Парижі.

Вагнера навіть запрошували на з'їзд архітекторів Росії. Видавалась книга – архітектурна енциклопедія Барановського, яка була насичена модерною графікою. І зараз можна подивитися на це видання, графіку, проекти. Ольбріх теж був одним із тих, хто володів думками. Адже в Росії формувалась своя школа, де одним із найталановитіших був Федір Шехтель. Ф.Шехтель – митець, який знаменитий тим, що, з одного боку, тяжів до симбіозу, створював синтетичні ансамблі, які поєднували у собі діалог, полілог культур за домінантою стилю модерн, але, з іншого боку, – це був національний геній, який створював абсолютно новітні образи.

Ф.Шехтель проектував, починаючи від будинку і до всіх деталей інтер'єру, фактично створював просторову єдність твору. Усі реалії архітектурного простору були створені одним митцем як певний витвір мистецтва. Мистецький праксис у стилі модерн, як і творча діяльність взагалі, були виключно персонально теургічними. Художник відчував себе

заступником Бога, і цей Бог-деміург, ремісник створював той стиль, який увійшов в культуру як стиль модерн. Починаючи з Англії, з Уїльяма Морріса, шотландської гілки модерну, яку характеризує Чарльз Рені Макентош, ми можемо бачити, як формувалася магістральна лінія крокування модерну планетою.

Модерн і завершує, і не завершує класику, він її завершує феноменологічно, бо потім починається інший рівень бачення, відчувається деструкція, злам образних настанов. Не завершує тому, що авангард більшою мірою є класика, ніж постмодерн. Інколи здається, що таке твердження неприпустиме, більш того, парадоксальне. Але стиль модерн є більш маньєристичний, більш синтетичний за своїм напрямком формотворення, просякнутий символізмом, теургізмом, віталізмом, діалогізмом, навіть всіма релігійними впливами сучасності – антропософії, теософії, агні-йоги. Авангард більш моністичний у своїх світобудівних настановах.

Маньєристично-варіативну і разом з цим деструктивну лінію модерну мало хто помічає, проте важливо зазначити, що модерн несе в собі осінь класичної культури, осінь планетарного людства, осінь всесвітньої культури, осінь планети Земля, як стверджує О.Шпенглер, який намагався абсолютизувати пори року і виписати певні паралелізми культурних адекватій як вікових стадій культуротворчості [323]. Є.Кириченко відмічає, що мистецтво будь-якого часу є неповторним і своєрідним. Новизна від новизни відрізняється, новизна і значущість окремих періодів розвитку мистецтва нерівноцінні, є періоди, що розпочинають, і є періоди, що завершують певні епохи. Важливо сказати, що сама мистецтвознавча термінологія перехідності, початків, кінців, або дефініція «мистецтво перехідного періоду» говорить про те, що це певні метафори. Не може бути культури, яка б не мала в собі вічного переходу, про це вже казав М.Бахтін, який стверджував, що культура є певна межа, культура не має своєї території

і скрізь існує на межі. Тобто перехід є її формотворчою настановою, яка конститує саму культуру [165].

І, якщо ми говоримо про якісь перехідні періоди, то це метафора, це є умовність, але ця умовність допомагає з'ясувати, що є періоди відносно стабільні, що визначаються монізмом стилю, а є перехідні періоди, що напружено, насичено рефлектують попередній і майбутній монізм і в цих антипаціях і ретроспекціях утворюють свою реальність. Стиль модерн був і новим, і старим. Новим за феноменологічною ознакою, за своїми намаганнями і спонуками утворити надцінність і надцілісність культури, бо був старим тому, що це все ж таки відбувався синтез. Це був маньєризм, певна деструкція класики. Деструкція є більш старою і усталеною формотворчою настановою, ніж інновація, як це не дивно. Відмирання організмів, вмирання культур є усталеним процесом, за О.Шпенглером, оскільки ми споглядаємо стрімке зростання культуротворчості у новому, новітньому часі, а вся доба культурного існування Єгипту – це є певна стагнація, певне розпадання одного царства і виникнення іншого, де устрій буття залишався незмінним.

Найголовніша риса системотворчих засад стилю модерн є ознакою архітектурної системи новітнього часу, що зароджується на межі століть і утворюється як органічна цілісність. Цей формотворчий принцип відрізняється від механічності системотворчих ознак культури нового часу. Тобто біонізм і разом плюралізм, або мімікуюча монадність як принципи формотворення, треба зазначити більш детально, призводять до орнаменту. Орнамент концентрує в собі монізм формотворчих інтенцій, що повторюються, варіюються, трансформуються. Оскільки в основі лежить рапорт – дещо незмінне, те, що несе в собі згорнутий концепт, або візерунок образу світу.

Орнамент стилю модерн був двох типів: рослинний і геометричний, але перший був більше розповсюдженим. Геометричний був більш



характерний для Англії, для Шотландії з його шотландською простотою проєкції фасадів у клітку. А рослинний був розповсюджений майже у всіх гілках модерну. Цікаво взагалі побачити орнаментальність як принцип формотворення, яка починає свій культуротворчий синтезуючий і образотворчий вимір ще з Єгипту, бо в стилі модерн вона набуває системотворчих ознак. Система стилю модерн стає полісистемною цілісністю, де орнамент входить як складова в різні системи: у конструктивну, в оптично-зображувальну, у пластичну, у структурно-функціональну.

У принципі тут все є орнаментом у широкому розумінні як тотально відкритий простір, і все разом намагається вийти назовні. Недарма такі дослідники, як Є.Кириченко характеризують інтенції формотворення стилю модерн як вихід за межі витвору [165]. Про це говорять еркери, наприклад, які виходять з стінки, портали, які висуваються за межі стіни, і багато інших реалей, але все це є феноменологічна даність. Головне, що стиль модерн демонструє розчиненість простору як орнаменту, візерункову композиційність, яка є нестриманною і не обмеженою у своєму русі.

Стиль модерн, який загострює поняття нового, говорить про сталість і про неповторність теперішнього часу. Мистецький праксис пов'язаний з часом. Але час тече, цей час уходить як вперед, так і назад, а мистецька практика стилю окреслює свій обрій позаду і попереду часових імплікацій художнього творення. Модерн, який амагається бути новим, не стільки новий, як старий, він синтезує, повертається назад, звертається до готики, до етнічних мотивів, стає маньєристичним дискурсом і «завершує» класику, і, навпаки, «відкриває» нову добу, яка новою є умовно. «Модерн має рацію створювати чіткі, лаконічні форми, великі плями, чіткі лінії. Рисунок орнаментального візерунка або архітектурної форми завжди легко можна охопити зором. Проте це не ясність класичної форми, замкненої, урівноваженої, геометрично вірної. Форми модерну витікають, або

виростають одна з іншої, де закінчується одна і починається інша, – визначити майже неможливо, кожно одночасно завершенна і є початком наступної.

Любов до еліптичних, трапецивидних форм, до опуклих з м'якими вигинами, напружених, натягнутих ліній визначає нове розуміння конструктивності і настанову чогось динамічного і гнучкого, що є протиставленням напору протидіючих сил. Це є антипод звичної закінченості і рівноваги, якості з якими асоціювалися уявлення про міцність і красу архітектури після Відродження», – констатує Є.Кириченко [165, с. 206].

Це гарний ескіз або етюд формотворчих потенцій стилю, який характеризує модерн як певну модель усієї культури ХХ століття за домінантою певного гіперстилю, який несе в собі полістилізм і сукупність всіх інших стилів. Це є гротескне тіло, перетікання, рефлексія, відзеркалення і разом рушійний, гібридний, більше того, – конструктивно-функційний драматизм тілесних практик, відзнак, ідентичностей, ідентифікацій де «Я» і «Ти», «Я» – людини-творця, і «Ти» людини-спостерігача, «Ти» – Бога з'єднані в одній лінії, в одній гнучкій межі перетину простору трансцендентного і звичайного, побутового, повсякденного.

«Модерн був бунтом індивідуаліста проти загальнообов'язкових, апріорно усталених канонів і норм, при чому не тільки художніх, а й проти раціоналізму академічного штабу, тобто бунтом романтичним», – відмічає Є.Кириченко [165, с.296]. Можна завершити цитування цього талановитого дослідника, ми не намагаємося розглядати більш детально, конкретно проблеми архітектури, дизайну, бо це є проблема інших розділів, тут вона означена дуже важливими реаліями буття. З'являється особистість, суб'єкт архітектурного простору. Поруч з цією особистістю існує безособистий віталізм, розмитий по обрїю всього світу, який є ідентичним з моїм власним життям і життям весвітно-універсальним, що розчиняється в обрїях планетарних конфігурацій людини-деміурга, людини-теурга, яка завтра, сьогодні може стати Богом.

Від панутопізму, від сурогатних релігій, художнього універсалізму до екзистенційної впевненості в тому, що людина не загубилась у цьому світі, а що в просторі цього стилю світова вісь знаходиться в кожній точці його метрики, говорить про надцінність настанов формотворення. Тут переважає інтенсивна метрика, вертикаль осягнення неба як іншої реальності, що вкриває землю.

Стиль модерн не несе в собі зла, але інколи його образи саме є дотичними до символічних міфологем, символічних метафор світового зла. Згадайте демонів Врубеля, демонів Штука, це й підземна, підводна стихія низьких духів, які начебто усунули один світлий і великий дух, який у нас від часів християнства. Оскільки все це не заважає побачити в стилі модерн велику спрагу до життя і велике намагання не просто вижити, не просто існувати, а жити в красі, народитися в красі. Саме породження в красі О.Лосев називає еросом, за Платоном. Стиль модерн еротичний, несе в собі ерос як породження в красі, як естетчену настанову. Але гнучко-сłodкігенії, нашкалт Штука і Клімта часто-густо скатуються до еротико-конвульсійних гримас, говорять нам, що катастрофа вже наближається.

Стиль модерн катастрофічний за своїм духом, осінь – це не благословенна золота пора, повернення золотого віку, а це золото, яке дотичне до смерті. Смерть класики, попіл, який вже розвіяно у повітрі, ледь не примушує сказати, що модерн – не модерн, а якийсь згасаючий ретроархаїзуючий дискурс. Ми не випадково говоримо «дискурс», стилем його назвали пізніше, бо ще артикуляція не набуває загальних норм, імперативу, самоздійснення мови як життєвого поштовху, злету або деградації життя. Ми не бачимо цієї деградації, але вона поруч, і це притаманне ХХ століттю протягом усього його існування. Можна сказати, що злети і падіння, вхід і вихід, вгору і вниз є не лише архетипами, не лише настановами стильотворення, формотворення, але й тими межами, тими бар'єрами, якими людина не завжди переймається. Вона їх просто не бачить, а просто живе і не

вбачає того, що вона живе. Ця тотальна логіка життя, стає настановою модерну, і в цьому його непересічна і неперевершена цінність і цілісність.

Скільки було розмов про співвідношення мистецтва і життя, про те, як життя відображується в мистецтві, про те як мистецтво утворює життя, моделює його за своїми нормами, правилами і образами краси. «Краса врятує світ» й інші морфологеми ставали провідними напрямками визначення шляху перехідного періоду, за Пелевиним, із нікуди в нікуди. І тільки стиль модерн показав, що життя «безособисте», це є дар, воно приймається як лінія, як перетин, як межа, як можливість бути і не бути. А те, як живе людина в мистецькому світі чи не живе, не залежить від неї, вона все життя може ніколи не доторкнеться до справжньої краси і ніколи не відчує того ероса, за Платоном, який є породження в красі, а завжди буде існувати в темряві. Колись В. Соловйов у своєму чудовому опусі «Смисл любові» висловився, що для того, щоб народився міся, кохання було непотрібно. Але саме він саме коханням створив світ.

За всіма конфігураціями образних перевтілень мистецьких практик, напруженої рефлексії модерну, виснажливої творчості, твору, який герметично закритий для тих, хто не хоче його побачити і прозорий для тих, хто його бачить, ми бачимо образ метадилайну як певної універсальної практики культури, де домінує мистецька гармонія. Ця гармонія доводить, що життя в мистецтві, породження в красі є кохання не як випадковість, а як єдина можливість бути, як мужність бути, за П.Тілліхом.

Стиль модерн це показав, авангард довів те саме і показав, але в інших іменах, у словах, конфігураціях та в інших творах. Фактично нічого не змінилося, лише постмодерн позбувся любові і позбувся всього того, що В.Соловйов пов'язував із сенсом любові, пов'язував з глибинною єдністю любові і людини. Міся творив світ любов'ю інакше, ніж його творив Бог-отець, це інша любов, це – любов-жертва, ця жертва як спокутування гріхів, як вирок долі, як дар, який він прийняв, проніс і переніс через смерть, що

стає творчістю, культуротворчістю. Культуротворчістю всіх часів християнської культури, а також і XX століття.

Полістилізм культури XX століття знайшов свій синтез у «мегастиліях»: у модерні, авангарді або модернізмі і постмодерні. Кожен із цих мегастилів має своє поле полісутності людини, людина тут визначає себе в різних контекстах, у різких просторових реаліях, у можливостях бути людиною. Модерн окреслює віталістську планетарну складову теургічної людини. Авангард загострює креативні витoki людини-митця, людини-пророка, а постмодерн схоплює ще один аспект полістилізму – позатекстовість, маргінальність, те, що ми називаємо розгубленістю людини на перетині всіх меж і всіх можливостей бути. Як недивно, людина XX століття неможлива без розуміння цих трьох складових. У модерні вже є й постмодерн, й авангард, як би це не було парадоксально. Також і в авангарді є постмодерн, а постмодерн є маньєристичною стадією авангарду та модерну. Уся ця полістилістична єдність, тотальна рефлексивність і разом художньо-мистецька практична реальність говорить про те, що XX століття є достатньо органічний, цілісний і неповторний феномен. Цей феномен не можна звести до черги фаз існування тієї чи іншої реальності і напрямку стилю, або засобу самоздійснення людини.

Усе дається відразу, усе існує разом в часі і просторі одного століття. Культура існує як стильовий феномен крізь час і простір. Існує як людина, як певна надлюдина Ф.Ніцше, А.Арто, М.Бердяєва і як розгублена, втрачена і неприкаяна душа. Екзистенціалізм, феноменологія, семіологія мало що додають, щоб зрозуміти глибину і невичерпність реалій культури і мистецького праксису. Але вони самі є певним мистецтвом і культурою XX століття. Вони допомагають збагнути, сягнути всі ці відзнаки як знак, феномен, як існування. У наступних підрозділах ми спробуємо саме так і побачити реалії мистецтва видових, жанрових та інших конфігурацій

дизайну, моди, архітектури крізь призму засобів і способів тих рефлексивних систем, що були окреслені як конститутивні ознаки стилетворчості.

У цьому розділі є сенс поговорити більш конкретно про субстанційні носії стилю модерн. Архітектурний ансамбль є саме таким субстанційним носієм стилетворення, бо стиль як феномен культури був уособленим саме архітектурним ансамблем як певним синтезом мистецтв, ремесел. Архітектурний ансамбль – це забудова, яку можна розуміти досить широко. Можна звертатися до архітектури в широкому і вузькому розумінні, але є сенс, якщо йдеться про феномен культури, про мистецький праксис, розуміти архітектуру саме в широкому розумінні.

Архітектурний ансамбль модерну – це не просто особняк і дохідний дім, це й могила (мавзолеї В.Городецького, наприклад), це й пам'ятка, це й книга, це все те, що пов'язане з духовною і земною архітектурою, усе, що визначає святість землі, святість неба і надає можливість відчутти віталізм, орнаменталізм, теургізм творіння людини, який продовжує боже творіння і стає поруч із сакральним витвором, який людині не належить. Ми могли б сказати інакше. Архітектурний ансамбль стилю модерн – це образ світозабудови, це сама світозабудова, що подана в образі, це феноменологія світобудування, яка формується як реальність культуротворчості і мистецький праксис, є одним із цікавих образів самоздійснення людини, її творчості, тому є сенс звернутися до персоналії, поговорити про конкретні ансамблі, конкретні імена, звернутися до того ж Ф. Шехтеля, до Г. Клімта, М. Врубеля і з'ясувати, що ансамбль стилю модерн – це образ ХХ століття, вірніше, один із його образів, без якого століття є неповним, більше того, без якого неповною є людина і культура ХХ століття, які існують на перетині, на межі як феномен здійснення універсуму у вітальній, органічній формі культуротворчості.

Тобто мистецький праксис ХХ століття можна зрозуміти як певну архітектуру, як певний ансамбль культури, як синтез мистецтв, ансамбль як

синтез спонук, інтенції, впливів. Усе це повертає світозабудову культури ХХ століття в площину *Gesamkunstwerk* як мистецький витвір, у площину рефлексії із середини архітектури, із середини твору як світозабудови. Архітектура як моделюючий принцип є гарний засіб інтерпретації та бачення мистецького праксису в цілому і дизайну зокрема. Саме стиль модерн як генетично перший із фундаментальних світових стилів століття є образом, який дає можливість побачити цей моделюючий принцип в дії.

Можна звернутися до конкретних ансамблів і шляхом культурно-історичної реконструкції спробуємо побачити за архітектурою ансамблю архітектуру культурних відносин, архітектуру самого мистецького праксису як своєрідну єдність рефлексії, творчості, діяльності і здійснених творів. Так, ансамбль стає креативним епіцентром культуротворення та інтерпретацій дизайну як певної мистецької практики століття, певного часу, культури. Можна вчинити аналіз інакше, побачити цей ансамбль в інтерпретаційних системах, відрефлектованих образах, де він інтерпретується як певна цілісність культури.

Це так званий порівняльний аналіз мистецтвознавчого чи естетичного типу, до якого найчастіше всього ми й будемо звертатися, щоб з'ясувати розуміння цілісності за допомогою того чи іншого авторитету. Можна з'єднати перший і другий тип, рефлексію із середини самого твору, тобто інтерпретацію власну з інтерпретаціями інших дослідників і побачити, якщо не діалог, то певне інтерпретативне поле, яке надає можливість відчутти багатовимірність стилю як поле інтерпретації. Усі ці шляхи ми задіємо для того, щоб інтерпретувати мистецький праксис (дизайн як цілісність формотворчих потенцій) як певну архітектуру або архітектоніку. Ці дві модуляції, будуть завжди визначатися і завжди домінувати, як моделюючі принципи.

Типологічний інваріант архітектури, духовний інваріант стилю модерн – це вертикальна настанова формотворення, інтенсивна метрика

[194]. Вертикальність як перенапруженість інтенсивної метрики створює величезне завдання архітектора-дизайнера – розхитати її вперед, назад, у будь-яких динамічних рухах, що переводять архітектуру із вертикально-горизонтально-діагонального виміру у вимір нелінійний, вимір неевклідової геометрії. Ця нелінійна архітектура модерну фактично є передбаченням нелінійної архітектури ХХІ століття. Якщо порівняти останній шедевр музею Гуттенхейма в Більбао і всі ті шедеври, які створював Федір Шехтель, то Федір Шехтель є більший пластик і більший експресіоніст, ніж Ф.Гері – автор музею в Більбао, хоча зовні здається, що Більбао – це верхівка волонтаризму та організмизму в архітектурі.

Нелінійність модерну залежить від того, як вертикальне і горизонтальне зчитування інформації розхитується внутрішніми інтенціями формотворення. Розхитується тому, що перенапруженою є вертикаль. Вертикаль перенасичена інтенціями інтенсивного зростання вгору, стає тим принципом формотворення, навколо якого виникають усі гнучкі лінії, динаміка, яка безпосередньо стає пластикою у А. Гауді, стає символом, архетипом у Гетеанумі Р.Штайнера, або класицистською іронічною конфігурацією власної вілли Ф.Штука.

Такі знакові забудови, як ательє Ельвіра, архітектор А.Ендель, головний павільйон Міжнародної виставки в Турині, 1902 р., архітектор Д'Аронко, входи в метро в Парижі, які оздоблював Г. Гійомар, несуть у собі міцну поверхню декоративної структури, яка виходить назовні і створює напружений ритмічний орнаментальний візерунок. Приблизно так Гійомар створив решітки в маєтку Беренже, у Парижі. Коли ми подивимося на цей гнучкий, стрімкий, динамічний хід решітки, то важко уявити, що це межа входу і виходу, здається, що це самодостатній, створений неземним єством візерунок, який виникає у світловому просторі, а не стає прорізом для дверей. Також декоративно і разом архітектонічно вирішується вбрання павичевої кімнати Д.Уістлера. Ця робота є зразком досить архітонічного і



разом орнаментально напруженого простору. Так, своєрідними краплинами дощу «стікає» форва ліхтарів зі стелі, кесоновані меблі охоплюють простір, доходячи до половини стіни. Так відбувається перехід між стелею і стіною як своєрідна зображувальна вставка.

Стіна нагадує якийсь нервюрний образ склепіння, хоча це лише образна модель готики. Алюзії модерного зразка синтетичні і достатньо архітектонічні. Вертикаль демонструють і ліхтари, і меблі, і окреслені рами панно, увесь структурний устрій інтер'єру. Найбільш епатажним і навіть таким, що викликає дивну реакцію, є виставковий павільйон в Копенгагені, архітектор А.Розен, 1910 р. Колона, одна єдина поставлена всередині портику, який виразно нагадує еклектичні переутворення класицистської архітектури. Такий вертикалізм, така центрація і гіпертрофована реальність ще раз говорить, що це модерн. Цей образ більше можна інтерпретувати як неокласику, ретроспекцію, але це все одно та ж сама типологія модернового типу.

Цікаво, що Гетеанум Штайнера, де подвоюються дві бані в плані є певна інтиципація, або передбачення горизонтального планування власного дому Костянтина Мельникова. Ніхто не побачив цих алюзій, рефлексивних «запозичень» Мельникова з досить раритетної, несподіваної пластичної конфігурації архітектурного образу сакрального типу. Р.Штайнер був архітектором-аматором, але це аматорство досить своєрідне. Якщо поглянути всередину, то всі інтер'єри гетеанума нагадують печерні храми, індійські чайтї. Колони, буквально висічені з каменю, як глибинні скульптурні німотні вигуки землі, є досить своєрідними гірляндами пластичних безмежних варювань на тему платонових тіл, їх і можна порівняти лише з пластицизмом А.Гауді.

А.Гауді дійсно стає пророком неопластицизму ХХ століття, але цей пластицизм біонічний, скульптурний в порівнянні з пластицизмом відкритого, холодного, оголеного раціоналізму музею Гуттенхема в Більбао.

А.Гауді взагалі вражає своєю надмірністю і певною біонічною структурністю. Одна з його останніх робіт собор Саграда де Фамілія, Барселона, 1926 р., – це готика в біонічних конфігураціях. Якщо зануритися в історико-культурні алузії, то ця готика дуже нагадує храмову архітектуру Індії. Вона така ж сама структурна, біонічна і така ж монолітна, як і індійська архітектура, але більш вертикальна, більш прозора, більш хитка за своїм образомбачення. Такі його забудови, як дім Батла, дім Міла, – це шедеври, які є своєрідною оазою пластичного експресіонізму, що розгортається в просторі як своєрідне варіювання безкінечних можливостей формотворення в архітектурі.

Ще Шелкопф з його знаковою роботою – готель І. Жильбер в Парижі, 1901р., був одним із перших поштовхів до пластицизму. Цей будинок важко вписати в контекст якоїсь звичайної пластики, вона не просто надмірна, вона навіть не барочна, бо бароко існувало в межах відведеної архітектурної структури, а надбарочна. Так само і дім Міла в Барселоні, Антоніо Гауді з хвилястими стінами свідчить про те, що це структура, яка демонструє рух, безкінечність і пластику відкритого простору.

Зрештою хотілося б порівняти особняки, створені Ф.Шехтелем. Федір Шехтель – людина, яка була обдарована декоративним талантом разом з архітектурним хистом розподілу простору, створив багато чудових архітектурних ансамблів, але є два своєрідні особняки. Це особняк С.П. Рябушинського, Москва 1900 р., і особняк А.І. Дерегожинської, який побудований трохи пізніше і вже позначає відхід від того нестриманого пластицизму, який ми бачимо в особняку Рябушинського.

Особняк Рябушинського в плані є структура достатньо проста, де вісь із центральною позначкою сходиноквої структури, що підіймає людину з першого на другий поверх, а зліва і справа знаходяться житлові приміщення. Така проста структура дозволяє говорити, що це достатньо динамічний простір, де є «коридори» і сходинокві структури, які

розподіляють простір і які завершуються пластичним декором, є вітраж. Стеля розбита в шотландську клітинку, орнаменти виконані з мозаїки. Усе це демонструє певні запозичення, певний симбіоз. Цей симбіоз культури, звичайно, був завданним, бо Рябушинський був не коронованим королем Росії, фінансовий магнат, він хотів мати саме знаковий особняк. Федір Шехтель впорався із цим бездоганно, особняк демонструє створення простору від початку до кінця однією людиною. Якщо подивитися зовні, то розгортається конфігурація, що дуже нагадує дім Хабіна, архітектор Ольбріх, 1899-1910 рр., у Дармштадській колонії. Це достатньо кремезна забудова з величезними плитами даху, які притискують всю драматургію гри пластики стіни. Але зовнішність, яка є знаково-іміджевою, запозичення в ансамблі Рябушинського набуває зовсім інших ознак.

По-перше, ми маємо більш розгорнуте пластичне оранжування винесеного в плані порталу входу з гнучкими боковими входами, що створює своєрідну артикуляцію простору входу як певної багатофасадності, за визначенням Є.Кириченко. Вставки входів по кутах, врізка структур, декоративні панно, розкидані по периметру особняка, мають характер певної візуальної контртези у цьому могутньому пластицизмі. Пластицизм і згасає, і підхоплюється в інтер'єрі. Згасає він тоді, коли з'являються пройоми з решітками, які нам нагадують решітки Г.Гійомара, будується досить камерний камін з антропоморфною пластикою, яка мало визначена, і стеля навколо цього каміну з чітким оранжуванням нервюрного склепіння.

Усе це є достатньо цікаві запозичення із різних культур, але розбивка стелі в клітинку як рефлекс шотландської модернової школи, стеля в сходиноківій частині, яка є світлонесучим місцем, теж розбита в клітинку. Меблі, що нагадують більше готичні соборні меблі, блискучі ручки, панно з мозаїки, уся надмірність засобів поглинається пластичним акордом – це обрамленням сходиноківій частини. Зростання пластичної хвилі, яка б'є і підіймається згори вниз або знизу вгору, утворює складний драматичний і

напружений вузол, симбіоз культурно-ідеологічної тканини простору, який формується як інтер'єр власного особняка. Акцентом сходиноквої групи є химерична колона червоного кольору із сріблястою капітеллю, яка явно нагадує трансформовані колони критомікенської культури. Проте всі ці алюзії є глибинними, фундаментальними і неповерховими, їх усіх об'єднує надмірний пластицизм, вишуканість, стриманість силуету і разом та простота, яка характерна для цього особняка. Тут усе скрізь типологічно означено: павутинка на стелі і павутинка зроблена в дереві є типологічним інваріантом одного мотиву. Більше того, саме світло, що має свою домінанту у вітражі в сходиноквій групі, стає кольоровим, стає тією світломузикою або кольоромузикою, про яку мріяв композитор Олександр Скрибін, тому що ця музика не звучить, це певна тиша власного існування у світі, у будинку, який називається особняк.

Особняк Дерегожинської побудований у 1894 році, план його більш нагадує лабіринт, хоча всередині теж побудована сходиноква група підйому на другий поверх. У композиції зберігається головний принцип – контраст між зовнішньою монументальною формою, великою, що нагадує архітектуру башт, і внутрішньою розробкою простору інтер'єру, що досить різноманітна. Можна сказати, що головний фасад з пілоном-виступом, з величезною аркою повторюється в головній кімнаті, у залі, де є камін, комплекс кесонованих меблів, які підіймаються майже до половини стіни. Це дуже висока зала, де ми маємо світильники, які спускаються зверху, а сам контраст між порожнечою верхньої частини стелі, світильниками і перенапруженою, перенасиченою структурою конфігурації нижньої частини. Камін – це певний інваріант, символічний паралелізм входу в будинок.

Сама інфраструктура оздоблення внутрішнього і зовнішнього простору у дворі забудови вражає фантазією і певним орнаменталізмом, який доходить до біонічних алюзій. Особливо цікавими є двері з ручкою, яка нагадує павука, меблі, які мають злет вгору вертикальних шпилів, що

стають ознакою і однією із стильових домінант цього ансамблю. Виникає розвинута конфігурація різних залів, від центрального залу з каміном до більш камерних забудов, навіть є кімната, виконана в східному стилі, яка нагадує юрту, але стеля так само пластично несе в собі поштовх енергії. І зрештою, дерев'яні антресолі, які теж нагадують решітку і несуть у собі архетип завершення як певного вертикалізму. Так само і в пройомах цей вертикалізм конфігурації говорить про те, що це одна структурно-типологічна єдність, яка є орнаментальною, конфігуративною і надзвичайно монументальною.

Цікава композитна колона, яка фактично є майже постмодерновим прийомом, яку можна побачити в групі дерев'яних антресолей. Усе це надзвичайно вражає тим, що все це розмаїття досягає такої нескінченної образної конфігуративності, яка начебто є абсолютно непеєднаною, а разом з цим це один образ, один світ, один симбіоз – напружений, культурний, просякнутий інтенціями різних культур. Цей симбіоз відбувається як полілог. Ці шедеври Ф. Шехтеля фактично ставлять крапку над класикою. Класика вмирає в таких шедеврах, бо після цього не з'являється ані такого генія, ані тієї раціональності, рефлексивності і синтетичності, яка була ознакою цього архітектора.

Можна сказати, що саме рефлексивний пафос мистецького пафосу доби модерну знайшов своє відображення в щоденниках у записях художників. Хотілось би процитувати рядки із записів Ганни Голубкіної: «Чи великий або маленький буде художник, ніяка техніка все одно йому нічого не додасть і не відніме, важливо лише ставлення художника до мистецтва. Саме тут, у роботі, він відображується весь до найменшої віддаленої думки, а будь-яка штучність, брехня, гонитва за успіхом є запорукою знищення роботи» [110, с.328]. Голубкіна зробила багато цікавих робіт. Вона відома сам е як майстер модерну, як скульптор плавких, плинних форм.

Так, всесвітньо відомий рельєф над входом у Московський драматичний театр, який побудований в англійсько-шотландському стилі, де хвиля несе в собі людину в безкінечному просторі якоїсь світової, далекої, всесвітньої планети, планети води. Голубкіна говорить, що рух, є одним із висхідних драматичних і разом складних явищ стилю модерн. Проте рух цей тримаються на вертикалізмі. І останнє, що хотілося б вчитати у Голубкіної, вона говорить про правдивість, про щирість. «Ви матимете рацію тільки в тому випадку, якщо ви дійсно правдиві, так думаєте і так відчуваєте, тільки тоді це буде справжня правда, яка дорожча за все, і яка відбивається в роботі новим і живим словом» [110, с.331 ].

Г.Голубкіна, яка зробила багато робіт, пройшла підготовку французької школи, нагадує у своїх бескомпромісних модернових новітніх роботах Б. Мостова, нагадує того ж О. Матвеева. Ці роботи споріднені не тим, що зроблені в одному матеріалі, а живуть у просторі стилю модерн, стилю, який нагадує безкінечне мереживо, безкінечно прозору далеч. Скрізь існує та уявна драматургії життя як неовіталізм та організмизм.

Наприкінці хотілось би загострити дихотомію північного і південного модерну, тобто модерну фінського і модерну українського. Якщо північний модерн розвивався і формувався в достатньо толерантних умовах влади, де Росія фактично не заважала розвитку національних ідей утворення мистецтва, особливо в архітектурі (Фінляндія була протекторатом Росії на правах майже автономії), то в Україні модерн був явищем достатньо складним, достатньо маргінальним [193]. Тут пишним квітом розквітає еkleктика, тобто традиційний полістилізм ХІХ століття. Подивіться на Володимирський собор, створений київським архітектором Володимиром Ніколаєвим та іншими архітекторами, розписаний російськими художниками, прекрасними художниками Михайлом Нестеровим і Віктором Васнецовим. Васнецов, однак, створив образи, які є далекими від того

духовного злету, що існує в головних соборах української культури – у Софіївському соборі і в Михайлівському золотоверхому монастирі.

Нестеров зробив лише іконостас, він до сих пір є зразком чудового проникливого бачення святості ікони, створеної за зразком світського живопису. Українська версія модерну більш нагадувала своєрідний симбіоз, який поєднує в собі мотиви сходу і етнографічні мотиви, що були рефлексом хатнянської архітектури. Василь Кричевський і Панас Сластіон – це два лідери, два могутні архітектори і художники, які створили багато для того, щоб український модерн існував як своєрідна антитеза еклектики, яка врощувалася, насаждалася під гаслом православ'я, самодержавця та народності.

Будинок Полтавської губернської земської управи, який побудував В.Кричевський, до цих пір є одним із монументальних і разом з тим струнких, орнаментально оздоблених художніх образів українського модерну. Ця робота також є синтетичною, поєднує в собі керамічні зображення решітки, які відрізняються від решіток Г.Гійомара та Ф.Шехтеля, але стають українським орнаментом. Візерунковий керамічний рельєф, який вмонтований по периметру забудови, – це своєрідний піднесений устрій місцевої геральдики, він говорить про те, що це синтез, але синтез саме ретроспективного зразка. Це звернення до метафізичних засад, до глибинних витоків етнокультури стає єдиною можливістю південного модерну. Південний модерн більш квітує, не такий кременний, у ньому немає образів фортеці, образів стіни, які ми бачимо у північному модерні. Тут більше проємів зі скосами, з напівциркульними завершеннями. Це є ознакою саме українського модерну, за П.Сластіоном [321]. Усе це зовнішні ознаки, але сама прорізанисть, проникливість, вігравність стіни як розподільного компоненту в проторі модерну говорить про те, що оптична цілісність, квітує, орнаментальність на Україні більш визначені, ніж у модерних ансамблях різних країн. Головне зазначити, що архітектурний ансамбль як

споруда завжди був симбіозом культури. По вертикалі він міг орієнтуватися в глибину століть, горизонталі він був рефлексивною єдністю взаємовпливів ідеологій та запозичень. Уся ця цілісність як полістилізм, як єдність різних образів, багатовимірних ознак складалася в цілісний дім, який був достатньо канонічно структурований за своїми ознаками, іконографією та образними настановами. Можна сказати, що модерн хронологічно розтягнувся на все ХХ століття, так, В. Чепелик його «завершує» сороковими роками [321]. Архітектура модерну, яку ми розуміємо в досить широкому розумінні, як ансамбль, уже вміщує в собі дизайн і моду.

Якщо архітектурне середовище модерну є конститутивним, то предметне – моделюючим. Дизайн і мода є та ж сама архітектура, але в іншому контексті, контексті речовинного опосередкування стосунків людини, в контексті створення світу речей як предметного середовища, у контексті моди як самодостатньої гри тілесних імплікацій культури. Тіло людини набуває ознак уквітчення, самодостатнього, насиченого образу, який досягається шляхом відтворення колекції костюма та шляхом сценографії, усіх засобів формотворення, пов'язаних з модою.

Мода трансформується у ХХ столітті від модної стихії до моди локальних сцен, от кутюр, вона стає організованим, зрежисованим актом, подією, мистецьким витвором. Тобто мистецький витвір у дизайні і моді відрізняються, у дизайні – це здійснення самого ансамблю, а в моді – це уся конфігурація естетичних, мистецьких, соціальних відносин навколо цього ансамблю, будь-то колекція, функційний одяг, прет-а-порте, ті чи інші жанри формотворення. Якщо архітектура примусово була вертикально означена і демонструвала інтенсивну метрику, то декоративно-прикладне мистецтво моделювало цю настанову. Це ліхтарі, увесь комплекс предметного середовища, пов'язаний з меблями. Об'єкти дизайну більшою мірою моделювали світоустрій, ліхтарі нагадували світлоносну планету або



створювали гнучкі біоморфні форми, ручки у дверей виглядають, як своєрідні орнаментальні композиції і разом біонічні конфігурацію.

Це плинне тіло космосу модерну, яке формувалося на засадах не просто відкритого орнаментального простору, а простору хвилеподібного. Так, можна побачити буквальну тотожність композиції дому Міла Гауді і предметного середовища, де хвилясті лінії буквально переносяться у світ меблів, у світ речей, а сама ця безкінечна гнучка лінія, яка найчастіше всього виявлялась у решітках, прорізах, ставала характером світлового візерунку, світлового абрису – невідомого, далекого, красивого тіла, яке пов'язувалося то з демоном, то із чарівною жінкою, квіткою, наприклад, орхідеєю у Михайла Врубеля, або з якимось Адамом Кадмоном у Миколи Бердяєва. Модерн був теоцентричним і теургічним. Теос тут був неординарним, неформальним, входив у побутовий світ, у світ конфігурацій декоративно-прикладного мистецтва на правах різних іпостасей.

Підвищення драматизму, якась нескінченна еротика, за Платоном, естетика зламаних крил врубелевських демонів говорить про те, що це певний деміургізм, який можна назвати теургією, але негативною теургією, яка у Врубеля відбивається в кераміці, в його живописних панно. Це й та ж сама принцеса Греза в готелі Метрополь у Москві, цей ансамбль говорить про небесну батьківщину, піднесену далеч, в якій розгортається простір декору, простір квітки, світ уквітчаного простору, який є простором самоздійснення волі митця. Г.Гійомар у Франції, Чарльз Рені Макінтош в Шотландії та багато інших митців створили своєрідні ансамблі, які поєднували в собі архітектурність і речовинність на засадах паритетних, більше того, паралельних сутностей.

Ця метафізика архітектурності та речовинності в модерні була наскрізним принципом формотворення. Наприклад, лампа-латаття Луї Мажорея є майже натуральна квітка, зігнута, але вона світить якимось метафізичним світлом. Це застигла назавжди динаміка росту квітки, яка

завжди намагається розправитися вгору і добудувати свою хвилеподібну конфігурацію до чіткої вертикалі. Люстра Ектера Гійомара, навпаки, демонструє навіть єгипетський стиль, звернення до вертикалі як такої, яка зверху уквітчана пектораллю хвилястих, орнаментальних ритмів. Арчибальд Нокс зробив цікавий глечик із своєю кришкою, де розпис на склі говорить про те, що це дійсно ансамбль, який поєднує в собі метал, скло і зосереджується на якихось глибинних інтонаціях, які говорять про згадку таємничих орнаментів на склі.

Але найбільш вразливим у дизайні меблів був Чарльз Рені Макентош. Так, стає раритетним образом-суперсимволом його стілець з високою спинкою. Більше того, згодом він створює стілець з низькою спинкою. Стільці стають маніфестацією архітектурності простору, предмета або речі. Стають образом єднання вертикалі і горизонталі, а сама цінність цієї вертикально означеної драматургії або синтагматики пов'язується з простотою функціональності горизонталі, яка завжди зручна, функційна та людиновимірна.

Адрі ван де Вельде створив лампу, яка нагадує планету, це 1906 рік. Вона навіть пофарбована по-різному: внизу в рожево-кремові тона, вгорі більш блакитні, вставка ще вище є символом синєї темряви неба. Усе це утворює своєю могутню аркоподібну конфігурацію, яка завершується знизу шаром, а зверху пірамідальним кріпленням до стелі. Це складний, дивний і разом абсолютно простий ансамбль, який відсилає до платонових тіл, він позбавлений аскетизму та схематизму геометрії витворів Баухаузу та взагалі авангардної пластики. Якщо ми подивимося, як формувався інтер'єр, предметне середовище у стилі модерн, то він був достатньо простим щодо інтер'єру еkleктики, який був перенасичений предметами і часто-густо перетворювався на безкінечну предметну вакханалію. Хіл-хаус, Хеленсборго, 1910 р., архітектор Рені Макінтош, створює своєю конфігурації з двох шкапів, де між ними стоїть стілець з високою спинкою.

Сама постановка стільця між двома шкапами виглядає як певна ніша, як певна вигородка, де людина відчуває себе майже на троні, вона відчуває себе не в затиснутому просторі, а в просторі проміжку. Просторі межі як такої. Людина знаходиться на межі просторових співвідношень, їй там затишно. Цей простір камерний, несе в собі людиновимірні константи та тишу добробуту, неговорячи про те, що сама гама біломатових, кремових меблів є своєрідним художнім образом. Меблі пофарбовані, оранжировані декоративними вставками, біонічними завершеннями. Уся ця хитка пластика, яка утворює лінійну драматургію і гармонію вертикалі і горизонталі, заперечує вертикалізм.

Це рух, трансформація, які є аналогом вільного потоку життя речовинності як такої, субстанції дизайну або декоративно-прикладного мистецтва. Ми їх не розрізняємо, бо вони є тотожними в просторі предметного середовища або інтер'єру. Майже буквальної тотожності дизайну як оздоблення середовища і архітектури досягає Антоніо Гауді. Так, парк Гуель в Барселоні, 1900-1914 рр., – це своєрідний скульптурний пластичний орнамент, який оброблено, оздоблено смальтою, керамічними вставками. Паркові форми є плинною пластикою, яка нагадує квіти, нагадує все те таємне життя, яке існує десь в якомусь світі над цим світом. Така ретроспекція, пов'язана з певним теургізмом та надмірним декором, виводить людину за межі побуту, за межі звичного та усталеного і надає можливість побуту у світі чаклунства, у світі дива, у світі необмеженого щастя бути, дає можливість бути поруч з красою дивовижних нестриманих форм.

Г.Гійомар зробив не лише входи в метро, він працював і над оранжуванням цих входів. Оскільки ці роботи і зараз виглядають сучасними, бо вони органічні, живі, драматичні, як квіткоподібні живі структури, які не існують у просторі евклідової геометрії, а є певний нелінійний простір у сучасному середовищі. Тобто модерн і постмодерн дуже близькі навіть за

іконографією, але модерн більше зосереджений на глибинних метафізичних засадах формотворення. Якщо згадати мушлю, море, пастельний чудовий начерк Врубеля, і келих Еміля Галле, яка створена зі скла, то це інваріантні образи, це хвиля, яка застигла навіки. Це не море Айвазовського, яке або просякнуте світлом, або несе в собі темряву безодні, як Чорне море – картина, яка знаходиться в Третьяковській галереї, – це рукотворна хвиля, яка насичена поетикою, просякнута гармонією єдності людини і світу. Ця близькість краси, рукотворний організм чарує і наближує людину до універсуму, до всесвіту породження краси, за Платоном.

Стиль Гійомара відомий як певний символ гнучкої поверхні, де сама стільниця несе в собі краплевидну напружену драматургію, говорить про те, що це не евклідовий простір, простір гравітаційних, плинних пружних конфігурацій, а біонічна конструкція. Типологічно до нього є близьким вхід в «Кастель Берандже», який сприймається як візерунок, як зоровий абрис, що ззовні виглядає досить несподівано. Вхід вписується в конфігурацію арки з подвійними колонами, що це є типовим символом віденського сецесіону. Усередині прочитується візерунок решітки, який читається не на просвіт, не на світлому, а на темному тлі, що виступає як конфігурація світломовного силуету. Тло виступає, як тло для того, щоб виявити порожнечу (порожнечу простору), саму темряву, темні діри, які читаються як наскрізні порожні провали в ніщо.

Драматургія світла і темряви досить своєрідна, дизайн тут не був техногенною діяльністю, а існував як декоративно-прикладне мистецтво, яке було рукотворним, гнучким та самодостатнім у своїй орнаментальності. Цікавими є декоративні роботи, створені такими художниками, як В.Серов і М.Врубель, але вони працювали в крамниці. Валентин Серов майже невідомий як художник декоративно-прикладного мистецтва, його ваза «Чорт» є буквальним асамбляжем, де у півколо вази вписана конфігурація звичайнісінької людини, яка хоче вилізти із цієї посудини. Дивлячись на

зображення, виникає гра в натуралізм, виникає фактично віртуальний простір, який ми намагаємося назвати інсталяцією. Михайло Врубель створював більш декоративні орнаментальні і не такі натуральні речі, його кераміка символічна, відбиває досвід живописних робіт.

Досвід дизайну і декоративно прикладного мистецтва стилю модерн є модельно-символічний. Важко описувати велику спадщину цього світового доробку. Оскільки, якщо звернути увагу на роботи мануфактури У.Морріса, на його гобелени, на орнаментальні розробки, якщо подивитися на структурність вертикально-горизонтальних конфігурацій стільців Чарльза Рені Макінтош, якщо побачити органіку і біоніку Г.Гійомара та інших художників, де натуралізм стає символом тяжіння до неевклідової геометрії або, навпаки, символом повернення до простоти ліній евклідової геометрії, то можна стверджувати, що вертикальна настанова формотворення стилю, сама геометрія як образ, або протообраз стають гравітаційними, пружними, «течучими». Усе спонукає до того, щоб бачити річ як акт, як становлення, як драму переходу з небуття в буття або навпаки з буття в небуття.

Поняття «креативність» тут є доречним, але це зовсім не так. Креативність виникає в авангарді, коли виникає акт ніщівіння, негачії попередньої культури, у модерні, навпаки, зберігається вся натуральність зображення як настанова, орнаментальність та попередній досвід культуротворчості. Але він трансформується, набуває властивостей мистецького візіонізму та художнього образного відтворення на правах моделювання універсуму в кожній окремій речі, кожному окремому шматку простору.

Трансцендування простору в модерні неможливе по вертикалі, бо можливе лише по горизонталі як нескінченний вхід у темряву або в світло, що і демонструє решітка як найулюбленіший елемент дизайну, який утворює сам образ, світловий візерунок та розподільний простір предметного середовища стилю модерн.

Мода стилю модерн моделює ті ж самі настанови архітектури. Тут існує той самий органічний, біонічний вертикалізм з інтенсивною метрикою злету вгору, образ жінки-квітки. Жінки, які подобалися своїми таліями, шнурівками, зберігали попередню традицію, що існувала як штучне створення дисциплінованого тіла на основі пригнічення тіла за допомогою ліфа, але модерн починає вже розхитувати весь цей S-подібний вигін.

Зазвичай, у моді ми спостерігаємо архаїчну практику, ніж у декоративному мистецтві або дизайні та архітектурі як видів мистецтва. У костюмі більш традиційно, більш усталено фіксується досвід минулого, але цей досвід теж починає розхитуватися. В Англії У.Мороїс малює зображення своєї дружини в сукні, яка нагадує балахон, але зберігає настанови формотворення класики – ліф, крінолін тощо.

Костюм наче вражає своєю безструктурністю, це певний балахон, тут немає ані ліфу, ані традиційної корсетки-шнурівки, не створена талія, рукава обрізані, під ними можна побачити червону підкладку, але відчувається принцип редукції як формотворча настанова. Так, нижня частина сукні є традиційною – це могутній низ, який дає піднесення, дає злет вгору, говорить про те, що ця жінка існує як витвір мистецтва, як неземна краса, яка створюється на правах рукотворного організму мистецького здійснення.

Прерафаеліти захоплювалися цією красою. Існує багато зображувальних образів краси жінки, наприклад твори Данте Габріеля Россетті і Берна Джонса, які малювали приблизно однакові силуети і конфігурації. Автори «Ілюстрованої енциклопедії моди» пишуть, що стиль модерн передбачає певний простір, простір широти і простоти, які можна порівняти лише із переходом від Середньовіччя до Відродження. Але ця простота є достатньо поверховим феноменологічним описом змін тоді, як сама драматургія залишається тією ж самою. Сама складність, насиченість

ретельна декоративність залишаються традиційно усталеними, які існували в моді і раніше.

У боротьбі за новий стиль як завжди попереду була Англія. До неї приєднувалися Сполучені Штати Америки, Бельгія, Франція і нарешті Австрія і Чехія. Найбільш логічно мода розвивається в Англії. Вона проходить шлях від плавних ліній Ворта на початку століття, до групи прерафаелітів, які зображують дам свого серця в період найбільшого розквіту кринолінів, у вільних «рясах». Ця мода мало прикрашала жінку, але вона традиційно зображувалася з лілеєю в руці.

Мода побутувала не лише як готовий виріб – це була і графіка, яка фактично входила у наше життя, це був й флеш-імідж, зразок, канон. Так, Тулуз Лотрек, Альфонс Муха і багато інших графіків створювали модні силуети.

Ерте – один із чаклунів моди модерну, створив багато графічних епопей модного жіночого плаття. Ці всі роботи інколи не вважаються модою, бо вони залишилися лише на сторінках модних журналів. Проте можна вважати, що полістилізм стилю модерн вже ніс у собі і взаємодію видів мистецтв, синтез мистецтв, який відбувався як наскрізна настанова культуротворчості. Ця тоталогія стилю модерн є цікавим образом, який потім фактично перейде в культуру постмодерну і стане наскрізним модельним імперативом.

Модним стає звернення до Сходу, навіть до простих вбрань, які пов'язувалися з класикою. Приблизно 1900 року фарби Сходу оволодівають Парижем, у той же час тут дає свої сезони російський балет Сергія Дягілєва, костюми і декорації для якого створює Леон Бакст – молодий модний модельєр, більше художник, ніж кравець. Поль Пуаре, який спочатку працював у Ворта, дуже ретельно стежить за всіма імпульсами моди і зрештою виходить на вулиці Парижу з моделями, які одягнені, як єгиптянки. Пуаре – один із тих лідерів моди, який був магом, чаклуном стилю модерн.

Він мав дві яхти, на яких виставлялися роботи імпресіоністів. Підкладав за званими вечереми до жінок у їх устриці справжні перлини, грав у вишуканість, у манери, у моду. Всесвіт манерного бачення набирала оберту, якщо б не Перша Світова війна. Важко сказати, чому обірвалася лінія кринолінів, вони стали редукованими кринолінами. Важко сказати, чому зовсім швидко пішли з моди турнюри і чому маскулінізація як навала чоловічого агресивного поштовху поступово переходить у жіночий одяг.

XX століття демонструє знищення образу жінки-квітки. Спочатку вона, як у давньому Єгипті, перетворюється на свою маленьку душу, проходячи через шкуру жертвовної тварини – шакала і стає маленькою, стає підлітком, підстригає коротко волосся, починає палити, одягає коротку чорну сукню Коко Шанель, а потім знову звертається до втраченого. Так, відбувається неоренесанс модерну у творчості Кристіана Діора, Ів Сен-Лорана. Але це вже не стиль модерн.

Нас цікавить саме цей перетин коли модерн як новий стиль завершував класику в одязі, архітектурі, дизайні. Це завершення відбувалося найбільш традиційним шляхом, завершення майже і не було завершенням, бо воно ніколи не створювало нової архітектоніки як креативного вчинку. Архітектоніка одягу, декоративно-прикладного мистецтва була незавершеною вертикаллю – це був похід у неевклідову геометрію без надії повернутися в минуле. Зчитування інформації в дизайні модерну було плетивом, мереживом, тією ж решіткою, яка виглядала по-різному, як темна пляма на світлому і як конфігурації, які утримували в собі безодню темряви як глибинної субстанції хаосу.

Якщо за точку відліку взяти тіло людини, то всі структури, що розподіляють простір, а це декоративно-прикладне мистецтво, предметні реалії, предметне середовище, архітектура, то можна сказати, що те, що існує ближче до людини, зазнало меншої деструкції, бо воно більшою мірою несе в собі традиційні настанови попередньої доби. Адже структури, що



стоять далі від тіла людини, набули досить активних трансформацій. Так, в архітектурі ми бачимо необмежений вертикалізм, який керує з розгорнутою пластикою екстенсивної динаміки, яка перетворюється на орнамент. Оскільки в одязі можна побачити лише редуцію, лише певні реляційні перестановки, які не зачіпляли саму субстанцію моди як такої, не змінювали модні настанови, не змінювали силует.

Усе це дуже важливо, бо модерн як деградаційна стратегія формотворення був надзвичайно людином, людиновимірним стилем, але як прогресистська стратегія виходив на обрії універсуму, планетарного розуму, штучних релігійних концептів: теософських, антропософських, агні-йоги тощо. Усе це в цілому спонукало до того, що весь світ розглядався як певний дизайн, як певне першоутворення, як певне речове самоздійснення людини, де річ ставала універсумом, де мікрокосм набував рис органічної космічної цілісності, яка була дуже близькою до людини.

Це й було завершенням класики як неокосмологізм, як неонатуралізм, як неотеургізм, де теургія ставала однією із констант класичної настанови. Фактично мистецтво перетворювалося на теодицію. Але це теодиція дуже дивного зразка, де підземні гади, демони, уся нечисть знезацька набувала виміри ейдосу як головного верховного божества. Це місце, де не просто можливе божество, а де прийшло божество, як у Михайла Врубеля у Володимирському соборі, як у Бориса Мусатова, як у Голубкіної, як у багатьох інших, де людина у вимірі можливих богів, можливих світів і можливих релігій Духа стає релігійною, теургічною, божественною персоною, яка несе в собі благодать творіння [193]. Культура християнського етосу не зникла, вона існує, існує імпліцитно в катакомбах посткультури, за В.Бичковим, у катакомбах сьогодення, але неомодерн є бажаним, він виникає наприкінці ХХ століття і його ренесанс ще попереду.

### 3.3 Авангардні засади формотворення в художній культурі ХХ століття

Відразу зазначимо, що номінація «авангард» не є вдалою, найбільш вдалою є номінація «модернізм». Мова йде про специфічний шар культури, шар культуротворення і про специфічне мистецтво, яке аж ніяк не можна пов'язати з тим, що воно стоїть в авангарді мистецьких обр'їв. Навпаки, воно є тотально архаїчним за своїми засадами напрямком культуротворення. Знищуючи попередню культуру, авангард знаходить протосубстанцію у вигляді простих евклідових реалій: лінії, точки, площини, платонових тіл, які були відомі ще за часів Платона.

Створити художній всесвіт вдається не всім. Вдається тим, хто своїм творчим пошуком, вдачею створив світ над світом або створив Царство Боже на землі, як це зазначив той же К. Малевич. Мистецька метафізика – це художня метафізика, яка говорить, що художник шукає пракоріння, але ці пракорені він раптом не побачив, як не побачив Трою Г. Шліман, зрив її, викинув і, занурившись ще глибше, назвав світ до Трої троянською культурою. Теж саме відбулося і в так званому авангарді. Митці пройшли поза теургізмом, віталізмом і драматизмом синтетичної творчості стилю модерн, вони його не добачали і не хотіли добачати, вони бачили його лише як поверхову зовнішню реальність. Так, стиль модерн тривалий час у радянському мистецтвознавстві вважався «декадентським», це й не дивно. Авангардні митці «зрили» модерні інновації і занурилися в протомодерн – у неоархаїку як формотворчий принцип.

Авангард тривалий час у культурі соцреалізму називався «формалізмом» і зараз, коли пройшов час, коли політичний устрій, тоталітарний дизайн розглядається як авангардний витвір мистецтва, цікаво побачити тотожність та інваріантність авангарду політичного, ідеологічного, мистецького. Ми акцентуємо увагу на мистецькій метафізиці, на пошуці персоналізму та космологізму творіння, ідеологічно примусової реальності

соціуму, в якій поступово винищувалася духовність і поступово вмирали всі – і авангардисти, і ті, хто називав себе «реалістичним» художником. Це трагедія культури, її не варто замовчувати і не варто робити спекуляцій на цій трагедії.

Авангард був створений саме тими людьми, які вийшли із села, які не встигли схопити високої вченої культури. Саме тому вони її так легко зламували, утворювали нову реальність. Це теж було царство Боже на землі, тому що інше, ніж в стилі модерн. Це був інший світ, інше царство, яке пройшло через ніщівіння, креацію як принцип формотворення. Сам креативний вимір твору нагадує Боже творіння, бо він був більш архаїчним, ніж у стилі модерн. Це парадоксально, це «пересунення» стилю модерн попереду авангарду є несподіваним, але це так. Авангард культурологічно стоїть перед стилем модерн, бо хронологічно пізніше.

Уся драма просторової та часової інверсії є драмою метафізики як певної стратегії, яку не можна назвати ані традиційною, ані прогресистською, бо художник завжди говорить про те, що вічно існує як вирок долі, вчинок, вдача. У цьому весь сенс і вся цінність авангарду. Саме тому він є стилем, великим стилем, який існує не в межах полістилізму, а є моністичним мистецьким витвором доби. Метафізика від мистецтва осягала як інтуїтивне прозріння глибин, як занурення в ту протосубстанцію, яка не трансформується, не з'являється і не є наявним світом. Тому всі пророки авангарду певною мірою так легко йшли на те, щоб руйнувати, розхитувати попередню культуру і так важко конструювали свій образ. Нікому легко не давалося створення світозабудови – ні Малевичу, ні Браку, ні Пікассо, ні Кандинському.

Якщо почитати В.Кандинського, розглянути його твори, спогади, то варто зазначити, як важко він йшов шляхом так званого «розпредмечування», позбавлення предметності світу та виникнення того, що називається «абстрактне мистецтво». Приблизно той же самий шлях проходив і

К.Малевич від постімпресіоністичного живопису до безпредметності. Уся ця драма пошуку безпредметного мала свої імена, обрії, конфігурацію здійснення. У цілому вона закінчувалась майже у всіх трагічно. Трагедія Пабло Пікассо – в його руйнівній силі мистецького пошуку. Гертруда Стайн писала, що, знищуючи все навколо себе і всіх навколо себе, він знищував і себе. Трагедія К.Малевича полягала в тому, що він намагався утворити світові метафори, гіперболізував їх в міфологеми, а міфологеми ставали власним міфом митця, який мав адекватну зображувальність, але не мав філософії. Метафізика мистецтва існувала, а філософії не було. За це його ніхто не може докоряти – він не є філософом. Леонардо да Вінчі теж не був філософом, як каже Лосєв [207]. Більше того, він був поганим філософом у своїх міркуваннях щодо розкладання тіла на атоми і розчинення їх в просторі, але це вже оцінка філософської рефлексії Лосєва [207].

Пророцький пафос, метафізика авангарду є інтуїтивне осягнення архаїчних глибин, є воля, є міць, є сила і є молодість. Дуже рідко хто дожив саме на такій хвилі творіння до старості. Можна порахувати постаті, бо творчі настанови мімікрували, трансформувалися, бо доба авангарду швидко закінчилася. Ця стилістична ніша культури замінюється культурою тоталітаризму. У Малевича це вихід за межі планети, за край небосхилу, всесвіту людини. Це щось несподіване, дивовижне, універсальне, пророцьке і разом по-дитячому наївне, хитке, що не може знайти своїх обривів і своїх меж. Дивно, що вербальний дискурс авангардних митців був набагато більш агресивним, ніж їх зображувальні практики. Мистецтво зображення К.Малевича, наприклад, зберігало традиційну кольорову гаму, ту, що походить від ікони, зберігало іконографію, яку можна реконструювати як іконографію іконописання.

Вербальний дискурс К. Малевича є більш епатуючим, розривав зв'язок з попереднім мистецтвом і малював мистецтво майбутнього. Футурум розумівся суто як пророцтво і як місіонерська інтуїція царства Божого на

землі. «Звідси я роблю висновок, – пише Малевич, – що архітектура в принципі є чистою художньою формою архітектоники і що в цій чистій формі покоїться царство Боже на землі, яке доступне тільки нашому спогляданню. Проте певний час ми не можемо використовувати його для будь яких цілей, так як все, що можливе для використання не може походити від царства Божого на землі або на небі» [ 214, с.127 ] .

Ми бачимо, що царство Боже було досить своєрідним – це не утопія політичних релігій, ідеологія комуністичного зразка, а утопія мистецька, це праксис митця, який намагався, як і у Бердяєва, перетворити небо й землю на нове небо й нову землю, але за допомогою архітектури чистого мистецтва. «Чистота» була не бездоганною, бо вона все одно спиралася на стару космологію і на евклідову геометрію. «Для чого потрібні нові форми в просторі? – запитує Малевич – та для того, щоб в них відливалось новий світогляд, а не археологічні знахідки. Працювати на заводі вчорашніх форм або зображувати натурницю у вищій художній школі при світлі Рембрандта – означає стверджувати реакцію, означає заважати новим джерелам динамічного життя, означає дати застарілому нове місто, зупинити думку, шлях аналізу, шлях поглиблення, шлях вивчання, – це все одне, що заважати руху автомобілю – лошаками, возами, віслюками, – це все одне, ніби інваліди заповнили всю вулицю для моторів, а вчорашній день – інвалід, ми бачимо всі його негаразди, не-по-розуміння нового.

Немає спасіння від цієї реакційної проблеми і в хмарочосах, це теж інваліди у 50 або 200 поверхів, що заважають спуску повітряних планів до землі. Винахідник змінює свідомість кожен день, його витвір виводить із минулого в сьогодні, тому що з вулика хмарочоса він піднявся туди, куди не піднятися ні хмарочосу, ні Вавилонській вежі, бо вони є інваліди минулого часу» [217, с 146].

Так, є наявним достатньо агресивний синтаксис, достатньо агресивна конотація вічної людини і сьогоднішніх інновацій, але ми можемо побачити,

що є й інший зворотний бік цих порівнянь. Усі увічнені, інваліди, однак, у старовину вважалися святими людьми. Ця метаморфоза на глибинному рівні авангардної метафізики зачіплюється К. Малевичем, і в певний час він скаже, що культура не перукарня, а всесвіт мистецтва, діло людини, яка позбавилася утилітарних фізичних спонук, хоча вона є інвалід за суспільними нормами, вже не функціонує так, як потрібно, тому що цей інвалід суто метафізичний, суто духовний.

У четвертому томі творів К. Малевича зібрані статті, що досить своєрідно підкреслюють пізній період його творчості, де він спирається на величезний досвід свого супрематизму як виборювання життєвого вчинку, який долався цілим життям. «Звільнення речей від вчорашніх їх родичів – завдання праці і мистецтва. Енергію сьогоdnішнього не можна втиснути у вчорашній день, не можна до коляски причепити мотор, потрібно її поміняти, а той, хто хоче бачити сьогоdnішню річ, повинен бути вільним від самої речовинності, тобто безпредметним. Стверджувати вчорашні форми означає носити грим або маску, не показуючи свого обличчя, жити однією площиною у своїй свідомості, бути актором, котрий ніколи не бачив свого обличчя, бо він уявляє, зображує обличчя минулого, або майбутнього» [217, с 147].

Важливо сказати, що Малевич метафорично зневажає саму гру, але це і не дивно – метафізика не є грою, не є комбінуванням, не є лицедійством, не є феноменологічним потоком свідомості або речовинності, яка тече, як середовище. Не потрібно середовище, потрібно занурення в суть звільнення речей від їх вчорашніх друзів, від їх вчорашніх родичів – батька і матері, потрібно позбудися їх. Що це? Це космологізм, космополітизм і це разом похід в дитинство, похід у глибинні інтуїції дитячого інфантильного «Я», яке на обрії етнокультури, ляльок з хрестами на голові, звільняється від зображувальності як такої і бачить лише символи і архетипи. «Наша сучасність не існує далеко від християнства. Храм християнський робить трибуни іменами своїх видатних людей, а оскільки сучасність також

намагається ствердити сили світла, тобто нове сучасне бачення світозабудови, в якій сучасність отримала нові додаткові елементи, то зрозуміло, що повинна виникнути й нова трибуна, тобто нові чинники нових вивчень і з'ясувань вимог на старому місті» [217, с 153].

Цей демон трибуни, який став у 20-ті роки певним переносним постаментом для живого Бога, в проектах Ель Лесицького, Василя Єрмілова та ін. створювався як певна башта, зикурат, майже образ, або прообраз Вавилонської вежі. Це своєрідна міфологема, міфологема постаменту, триумфу, подіуму для свята величезних космологічних обр'їв. Саме так фактично входить авангард і в тоталітарні авангардні реалії 30-их років, саме так проект Палацу Рад відтворює саму забудову як вежу, як постамент для величезної фігури вождя пролетаріату. Бо вежа Б. Іофана і вежа К. Малевича – зовсім різні речі. Іофанівська вежа-проект цілком ідеологічно і політично означена, ця вежа не є християнським храмом, це й не Вавилонська вежа. Вежа Малевича вже добудована в супрематичному світі, і сам рай існує тут – в голодному і драматичному середовищі.

Більше про культуротворчу реальність авангарду говорить особисте листування, листування «Богів-деміургів нового світу». Листування говорить про те, наскільки вони важко жили, наскільки їх світ був страждальним, більш того, будувався за християнським зразком, був мученицьким, наскільки вони були віданні своєму ейдосу, космосу своєї ідеї. Фактично це були катакомби нової культури в реаліях ХХ століття. Здається, що листування К. Малевича з М. Гершензоном та з Е. Лисицьким – це є саме той досвід, який дає можливість побачити ще одну лінію страждального дискурсу тиші і мовчання, яке існувало як христологія людини, за М.Бердяєвим.

«Дорогий Казимире Севериновичу, кожного дня я хотів Вам написати, а от врешті-решт тільки зараз це зробив. Мені важко і не можу описувати моє життя за цей час, як ми розлучилися. Не так ми живемо, як

знаємо, я повинні були б, і знаю, що могли б. Усе виходить навпаки.

Дорогий друже, я думаю, що це так і є, ми прожили у Вітебську дуже хороший, дуже піднесений і дуже багатогранний час. Тепер я це особливо гостро бачу. Зараз нема ані простору, ані часу. Душі ходять. Привиди дуже бліді, і пики навколо.

Бо пульс мій калатає і дивлюсь, що він щось та робить. От zorganizував з Еренбургом журнал. Як бачите, «Річ» – це утвердження нового мистецтва, і якщо він буде не кристалічний Уновіс, то я один, а натискує весь світ, і так важко, що не стримати стиснутими руками, бо щось крізь пальці просочується (це може і власна кров)», – пише Е. Лисицький [218, с 294].

Знову ми бачимо густо метафоричний дискурс, який говорить про талановиту людину, яка вже в еміграції створює новий світ у світі, що є абсолютно чужим. І цей новий авангард не є настільки новим, щоб не відчувати, як дві страждальні душі мають потребу бачити і чути одна одну. К. Малевич пише Е. Лисицькому з Вітебська в Берлін 4 липня 1922 року. «Лазаре Марковичу, Ви не зрозумієте мого мовчання, справи змінюються, то сидиш, то ходиш; раніше все лише ходив. Сил немає, щоб переглянути свої роботи. Дуже б Ваш гонорар мені не завадив. Наприклад. За квадрат би надіслали «ару» за круг «Нансена», а для людини, яка звикла до сидячого життя, це було б дуже чудово, але для мене такий гонорар є певне диво.

Не знаю, як для Вас ці дива чим вдаються. Ліквідацією всією редакцією майна, або ж Вам лише на здоров'я піде. Якщо дива безшкідливі, то надішлите на Петроград, Карпова, вул. Літераторів, буд.19, кв.12 на ім'я Михайла Васильовича Матюшина для мене. Але тільки через «ару», інакше все загине. Не знаю, як «Нансен», іде, через які руки. Потерпаємо від жахливого голоду. Я на краю загибелі, а Хлебников лежить вже параличем розбитий. Здається привезуть його в Петроград. Жорстка навала чиновників на нас, здається, що головний ганебник Давид Штеренберг і К.



До зустрічі. К.Малевич.

P.S. 4 липня, до п'ятнадцятого серпня буду у Вітебську. Хлебников помер. Геть усіх чиновників, що давлять тих хто підтримує їх. Помер 28 липня, замучений голодом. На черзі Татлін і я» [218, с. 296].

Тон цього листа настільки виснажливо проникливий, настільки песимістичний, що не віриться, що саме ця людина ( а це 1922 рік, а помер він у 1935 році) писала «Супрематизм», написала оці дивно буйні маніфести. Це людина, яка не може подолати бар'єри чиновницьких знущань, а чиновниками є теж художники.

Виникають, так звані, мистецькі угруповування, спілки, де чиновники стають настільки амбіційно, ідеологічно та авторитарно активними, що фактично держава має у своїх руках ще одну гілку втручання у творчість. Саме мистецтво себе ж контролює, саме мистецтво себе рецензує. Мистецький праксис стає рефлексивним в ідеологічному вимірі, і ця надмірність рефлексії як ідеологічний тиск, як самознищення – це теж є авангард, це теж своєрідний досить гострий стержень культуротворчості, який ніхто не помічає. Виникає зворотний рух, опір. Цей опір розбудовував таких величезних духів і титанів, які змогли здійснити свій світ, яким вдалося створити «планіти», «проуни», «архітектони», «супрематони» тощо.

Цікаво, що Е. Лисицький, дискутуючи з К. Малевичем, посідає своєрідну метапозицію в цій складній рефлексивній ситуації. «Тому наша рівновага в різних положеннях різна, – пише він. – Мене, наприклад, не турбує положення пророка будь-якого ІЗМу (наприклад, Проунізму). Бо я Вас, ваше пророцтво дуже ціную, і Ваші послідовники вшановують Вашу особистість. Я розглядаю наші стосунки в плані зростання сучасних наукових методів...» [218, с. 300].

Важко коментувати ці рядки Е. Лисицького, бо у своїй творчості він є більше автор синтетичного мислення. Так, створюючи проуни (проекти універсально нового), він не був метафізиком, саме метафізиком зразка

Малевича, він більше був стилізатором, маньєристом. Філософ, який інтуїтивно філософствував, митець-пророк, яким був К. Малевич – це дар особливий. Авангард, сама культуротворча інтенція як спонука витвору образу культури показує нам ще одне обличчя інтелектуального, інтелігентного, рефлексивного бачення над межами, без будь-якого чуттєвого надриву, визначення прямих і рівних ліній в просторі евклідової геометрії, яка тут вже стає іншою. Навіть інша точка, бо темперамент і сам пророцький пафос був інший у Лисицького і Малевича.

Натурфілософія К.Малевича мала метафоричний і чисто художній характер, його інтуїція не вписується у вербальний дискурс і не описується ним, тоді як Лисицький цілком був автентичний в слові і зображенні. Більш автентичним у слові був і В. Кандинський, ще більш автентичним П.Філонов, який робив справу диференціації, відокремлення шматків світу до певної мозаїчної світлової небесної дійсності. Робив він це як своєрідне перетворення світу, а фактично відтворював нову поетику, поетику справжнього бачення, бачення метафізичного. Це людина, яка має власну оптику.

Метафізика авангарду реалізовувалась як пророцький дар відкриття, фантастична єдність всесвіту і людини, де людина прагне побачити те, що існує за обрієм планети земля і всесвіту, але сама вона не може подолати голоду, є страждальною істотою і переносить життя як муку. Страшенно важко вмирає К. Малевич від раку, його останнє фото – це образ християнського мученика. Сам акт його поховання, метафізична труна перетворюється на якийсь жахливий театр останнього пророка авангарду. Залишається фото, зроблене М.Суєтіним, як проходив винос тіла з Дому Архітектора в Москві. Ми бачимо натовп людей, бачимо роботи, розвішані по стінах: хрести, кола, квадрати, евклідову, неевклідову геометрію ХХІ століття.

Авангард як акт культуротворчості – це певний вибір долі і це

титанізм, який мав зворотний бік. Зворотний бік – це епатажний вербальний дискурс, це руйнування, ніщівіння, надмірна креативність, тоді як креація зображувальна була цілком культурно означеною, бо авангард ще не порвав зв'язків з класичною культурою. Його деструктивні начала були меншими, ніж у постмодернізмі, хоча феноменологічно він визначив образ заперечення класичного мистецтва. Визначив абсолютно і категорично. Можна вважати роботи К. Малевича, Е. Лисицького, В.Єрмілова та ін. неперевершеними зразками протодизайну ХХ століття.

Своєрідний образ авангардної Москви створює Вальтер Беньямін. Це його екзистенційний проект життя, або коли ми говоримо про мистецтвознавців, хто просто описує мистецтво і невдачі їх справжньої долі, то тут людина захоплена, закохана, яка потрапляє в Червону Москву. В. Беньямін скуповує ляльки і пише щоденник. Навіть фото тих часів, ляльки, яких він привіз цілу валізу із собою в Берлін, його трактат про мистецтво у вік репрезентації або трансформації світу, коли екран трансформує реальність, відкриває ще один бік авангардного протодизайну.

Зараз взагалі завдяки програмі Photoshop можна зробити все що завгодно, втілити в життя будь-які творчі проекти. Тоді ж цього не було, звичайно, але ж сама трансформативність вже з'являється. Так, якщо раніше говорили про образ, про етос, про ідеал, про креативність, про парадигми проектування, то зараз говорять про репрезентацію – починається криза репрезентативності. Однак, якщо криза розпочалася, вона тут же заміщується, заміщується кінематографом. Це гострий монтаж атракціонів, це титри.

Фактично кіно було монтажем фотокарток, монтажем кадрів, потім поняття кадру мімікрує, розтягується. Кадр – це та одиниця сприйняття, яка є цілісною. Але раніше це був кадрик кінострічки. Існує багато досліджень, наприклад, Михайла Рома про монтаж. Він сам прекрасний режисер, випустив багато учнів ВГІКу, у тому числі і А. Тарковського. Аналізуючи

Його дослідження ми можемо сказати, що ХХ століття можна взяти в один кадр, в одну рамку, яку можна пов'язати з тим, що це інтенсивна метрика злету вгору.

Жан Бодрійяр пише книгу «Символістичний обмін і смерть», ми звичайно, розуміємо, що саме постмодернізм дуже гостро поставив питання простих істин, простих рішень і часовості буття людини, яка є кінцевою. Кінцевою тому, що є початок рами і кінець рами. Початок горизонтального виміру і кінець – вертикального. Рамка, в яку береться дійсність, розсувається стає сферичною, інвертується, трансформується, але сам конструктивізм як принцип прямого куту (деконструкції) стає висхідним і домінативним.

Верхівку модернізму ХХ століття не можна уявити без Івана Леонідова. Його проекти настільки оригінальні, а споруди настільки прості, що навіть і зараз вони виглядають надзвичайно екстравагантно. Є відомості, що він не побудував за своє життя майже нічого, бо видавав проектний журнал. Майже кожен місяць або квартал з'являлися його проекти, він був відомий на весь світ і фактично він створив цілу добу або еру модернізму. Залишилося фото, де він у білому капелюсі, поруч люди, усі красиві. На чорному білим нарекреслено об'єми архітектурних форм. Це логіка зрозумілих, поетичних, дивних і простих істин і водночас це платонівські тіла, космос, всесвіт. Усе це перейшло в дуже багато різних об'єктів. І найвидатнішими з них є об'єкти Костянтина Мельникова.

Якщо подивитися на його павільйон «Махорка», у павільйоні СРСР у Парижі, павільйон критого ринку в Москві, то це дизайнерські маніфести нового мислення, це горизонтальна «сканувальна діагональ», ви можете побачити її в розрізі. Це прості форми забудов павільйонного типу. Ця скануюча діагональ є інноваційний крок, абсолютно новітня дизайнерська конструкція. Це не архітектура, це вже дизайн, хоча це павільйони. Дизайн у такій динамічній формі перемагає як забудова, як маніфест, концепт, коли

відсувається час і простір. Це той креативний вибух, який дає інновацію, яка розгортається в чудових проектах Костянтина Мельникова. Його батько і мати прості селяни, а він став велетнем такого масштабу, якого зараз важко з кимось порівняти. Це один із фундаторів мислячих філософів-дизайнерів, дизайнерів сьогодення.

Усі його роботи мають вигляд певних маніфестів. Маніфестів пластичних, лінійних. Так, «діагональ, що утворює танок», або «консоль, яка піднята над поверхнею» – це клуб Русакова (Будинок культури імені І. В. Русакова, м. Москва) – зараз сприймається як абсолютно сучасна споруда. Його роботи ввійшли у світ, роботи стають взірцем, який залишається в аналах архітектурного проектування. Врешті-решт він створює свій власний будинок, де над входом пише «Архітектор Костянтин Мельников». Уже план вражає лапідарним рішенням – два циліндри з'єднані так, що два поверхи перетікають один в одного. Опалення в будинку теж вирішено оригінально. Внизу підігрівається вода, пара піднімається повітроводами по стінах, підігріває стіни і таким чином у будинку завжди тепло. Наскільки це новітня і сучасна ідея – не вода, не якість водопроводу, який ржавіє, а тепле повітря циркулює і створює опалення.

Можна сказати, що автор зробив певну революцію в будівництві, що допомагає перевести житло на новий рівень. Дивно вирішені прорізи вікон, які нагадують соти, вони абсолютно несподівані. Тут ми можемо порівняти цей пластицизм лише з капелою «Роншан» Ле Корбюзьє, інтер'єр якої нагадує простір світлового променистого візерунку, бо це не власний дім. Будинок К. Мельникова будувався з цегли, усі стадії можна розглядати як певний каркас об'ємів. Коли заходиш усередину, то враження наскільки несподівані, що відчуваєш наскільки цей простір чудовий.

Відчувається як Деміург-дизайнер, Бог якогось свого всесвіту, в якому він створює можливість творити, жити і бути дизайнером над світами, це «Бог над Богом», так сформулював цю парадигму П. Тілліх. Ми будемо

про це говорити, коли перейдемо до постмодерну. Але світ над світом є можливість жити у мистецькому творі. Жити чи не жити, бути Богом, коли ти вигнаний із роботи і коли живеш буквально на хлібі і воді і існуєш, бо в тебе є дім. Будинок К. Мельникова залишився навечно і зараз функціонує як музей.

Проект пам'ятника Христофору Колумбу – це своєрідний образ, образ маяка, образ планетарної споруди. Він нам нагадує зараз космічний корабель, у якому можна полетіти в інші світи. Тобто ми відчуваємо, наскільки архітектура К. Мельникова динамічна, дивна і разом з тим красива. Його творчість є, однак, достатньо складною за простоти і лапідарності маніфестації думки, це творчість дуже напружена. Роботи досить експресивні. Вони акумулюють у собі величезний потенціал культури. Відчувається, що цей архітектор має класичну мистецьку освіту, пройшов школу модерну і створив певну театралогію архітектури.

Для цієї архітектури добре підходить метафора С. Ейзенштейна – «злетність». Людина існує над світами, це людина-птах. Саме, як Хлебников, він вважав себе птахом, то вилітав із пташиної зграї і вимушений зараз жити ось тут, на цій землі, то створював новий неперевершений креативний проект. Ці люди-птахи, які створювали ці проекти, люди-мрійники, які створювали палаци майбутнього, жили утопією. Це модернізм, а не авангард. Чому модернізм? Тому, що тут немає тієї простоти, ясності архітектонів і планів Казимира Малевича, а є вже досить насичена драматична дійсність, яка починає кореспондувати з тією культурою, яка вже навколо. Виникає поштовх до бароко.

Після цього відбувається злам. Архітектор Вальтер Гропіус уже в будинку Баухаузу загогструє логіку прямого кута. Бройер Марсель – архітектор, який в Баухаузі робив меблі, дуже своєрідний конструктор, який робив меблі в 30-і роки в ракурсі своєрідних шедеврів. Герріт Рітфельд і Марсель Бройер – це два архітектори, які робили меблі і разом архітектуру.

Це вже пряма маніфестація модернізму. Так, меблі модернізму, які несуть логіку прямого кута, уже цілком відрізняються від гнучких організмичних форм стилю модерн. У цей час саме в Баухаузі багато працюють з пластмасою, пластичною обробкою паперу, а текстильний дизайн набуває достатньо розвинутих форм, де можна побачити вже прості ясні фігури орнаменту, які переходять в текстиль.

Німецькі художники, які сприяли розвитку дизайну, утворюють два напрями – дизайн як технічна сфера і дизайн – як суто проектна реальність. Технічна реальність пов'язана з промисловим мистецтвом, з текстильним дизайном, з меблями і тим мобільним середовищем, яке відрізняється від архітектури. Проектна реальність також, певною мірою, є дизайном тотальної ідеї, світозабудова завжди існує в проектній реальності. Сам дизайн як техногенна реальність є другорядною частиною цього проектного процесу і фактично відзеркалює всі ті ідеї, що існували як проекти.

Міс Ван дер Роє захоплювався тим, що робив скло дзеркальним. Так, коли людина бачить у дзеркалі хмарочоса відображення вулиць, ландшафту, неба, то це теж певне середовищне бачення. Це є тотальна візуалізація середовища, яка ефект дзеркала перетворює на ефект містобудівного значення.

Регулярність є ознакою всіх модерністських міст. Ефектні ракурси хмарочосів теж є ознакою всіх модерністських міст. Ракурси людей у фото, які створює О. Родченко, теж є збільшенням людини та її перетворенням на певний хмарочос. Тобто ми бачимо, наскільки визріває та тенденція, яка потім у постмодерні називається «орнаменталізмом».

Орнаменталізм модерний, тобто стилю модерн, виборюється як певна структурованість решітки, структурованість констант або структур розподільчого простору в плані, або на стіні дому. Уже потім ця структурованість перетворюється на візуальну агенцію, яка трансформує вже образ людини і дає фактичне уявлення про самодостатню картинність, про ту

оптику, про яку говорить Вальтер Бенямін, що була відкрита в кіномистецтві.

Оптична картина, ракурс, трансформація образу, оптична конструкція (патерн) і водночас трансформація конструктивних елементів створює паліатив орнаменту. Але орнамент не вибуховий – рослинний, динамічний, який існував як аналог часовості модерну. Однак орнамент як конструктивна даність – це вже модерністська інновація. Можна сказати, що рельєфи В. Татліна поруч з баштою 3-го Інтернаціоналу і поруч з міфологемами зі скла і металів Наума Габо виглядали дуже і дуже сучасно. Динамічна архітектура або скульптура Антона Певзнера розкута, але зараз вона вже здається штучною, зараз це вже машинерія і нагадує якісь вправи з нарисної геометрії. Тобто поруч з пластицизмом та орнаменталізмом назріває експресивний динамізм візуального гатунку, який ми бачимо у того ж Фернанда Леже.

Межовість, інвертивність, трансгредієнтність – це ознаки постмодерну, але вони народилися в модернізмі, не в архітектурі, а в скульптурі, у проміжних формах, концептуальних формах дизайну. Так, Ле Корбюзьє півдня виліплював скульптуру, а півдня присвячував себе архітектурі. Чудове життя. І за це ще гарно платили. Власний особняк, замовлення по всьому світу. Але всі вони скаржились, що після 80-ти років замовлень стало в сотні разів більше, і вони не можуть їх виконати. А в молоді роки їх було не так й багато.

Ми можемо побачити чимало таких маніфестацій, які постають як самодостатні скульптурні речі, але разом вони можуть стати і дизайнерською функціональністю, реальністю архітектурного проекту. Це може бути крісло для двох, чотирьох чоловік, хоча це скульптура. І от такий поліфункціоналізм маніфестує символ якогось іншого світу, але разом з тим він може бути і функційним явищем. Найбільше радикально демонстрував цю проміжність людини та машини, людини-автомата Фернанд Леже. Поруч з динамізмом і



космізмом К. Малевича з хаотизмом кубізму його стиль виглядає впорядкованим і зрівноваженим. Це важливо помітити.

Піт Мадріан увійшов в дизайн одягу, його переоздобив Ів Сен Лоран. Дуже цікавим експериментатором є Тео ван Дузбург, який розробив композицію по телефону, цей експеримент увійшов у світову практику дизайну. Фактично він пишався тим, що його робота була створена на відстані, він навіть рукою не торкався. Чи потрібен був там телефон, чи це легенда? Але от така композиція з прямокутників, де ми бачимо «телефонну графіку», є вже анахронізмом, надмірним техніцизмом.

Це також анахронізм футуристичного зразка, який начебто випереджає час, але часу ми вже не бачимо. Хаокосми В. Кандинського – це є вже інша реальність. Тут ми відчуваємо автора поруч, це не інертні прямокутники, які зависли в якомусь просторі, а ми бачимо наскільки це зрівноважена, динамічна композиція, в якій сама часовість відбувається як хаокосмос і динаміка. Поруч ще існують імпресіоністичні реалії, які дуже нагадують нам роботи китайських майстрів тушшю. Тобто ми бачимо знову симбіоз і занурення в архаїку.

От така гра на хвилі сучасних новітніх технологій та архаїчних практик культури й, більше того, прогностичних, трансвертивних реалій поруч з техногенними технологіями говорить начебто про сучасність. Але більше сучасним є «фоторенген». Людина, яка говорить у мікрофон, презентована «співаючим черепом». Так, ми бачимо череп, на який одягнено капелюх і на який одягнені окуляри. Більш сучасного фото вже зробити не можна.

Фоторенген – це смерть у чистому вигляді. Смерть, яка демонструє нам людину, яка говорить, співає, – голос є, все є, але людини немає. Це парадокс. І цей парадокс настільки гострий, що все, що створено під кутом і з логікою прямого кута, – це смерть, але ця смерть намагається бути живішою за людину, більш жвавою, ніж все те, що оточує людину. Однак ми

переходимо в постмодерніалюзії.

Річ у тім, що модернізм будувався як надреальність. Ця надреальність уникала віталізму, уникала біонізму і поєднувала себе з теургізмом. Царство Боже, яке намагався побудувати на землі К. Малевич, не вдавалося нікому: ні політичному авангарду, ні авангарду художньому. Проте авангард художній як метопозиція, вчинок, власна доля, як певна іконографія – це зовсім різні реалії. Як іконографія він є напівархаїчною реальністю. Напів – тому, що він занурюється в глибини підсвідомого культури. Як архаїка, яка переноситься в майбутнє, він усуває час. Тут можна згадати про жертвовність творіння, про яке говорить М. Бердяєв.

Але сама жертва, саме ця креативність, цей попіл, який залишається після великих духів, залишається як прямий кут, ребро, об яке розбиває голову той землянин, «земліт», та людина, яка намагається вільно рухатись земною культурою. Зараз з настановами планетарного масштабу, або планетарного неевклідового простору, постмодерн усувається. Усувається й модернізм, але усувається на підставах не завжди коректних. Ми можемо говорити, що модернізм як метафізика, як занурення в першовитоки, як вчинок, як дія, як надреальність – це той проект, який є ще не завершеним.

Він взагалі не може бути завершенням, оскільки він належить планетарному людству як проектанту, як дизайнеру в широкому розумінні, який намагається вбачати реальність як проективну реальність. Про проект як самореалізацію людини говорило багато філософів, архітекторів, художників, мистецтвознавців. Одне з кращих визначень належить Х. Ортега-і-Гассету, коли він говорить, що «Я» є проект, який не лише пересувається в майбутнє, а і майбутнє пересуває у теперішнє. Майбутнє стає тут тією землею обігваною, тим новим модерном, тим «царством Божим» на землі, яке ми хочемо створити. Це може бути брендинговий, неоновий рай, чи то пекло рекламного сленгу, і це може бути висока поезія В. Хлебникова, мова, яка не потребує роз'яснення. Це може бути живопис В. Кандинського і

може бути дизайн В. Єрмілова.

Можна сказати, єдине, що поєднує ці різні артефакти культури і різні можливості бути світобудівним деміургом, – це спроба творити від імені всієї культури. Про це говорить М. Бойчук. Він намагається репрезентувати суб'єкта дії сучасного художника як такого, за плечима якого стоїть уся світова культура [191]. Він намагається ретроархаїзуючу парадигму творчості визначити як феномен культуротворчості, але ми можемо сказати, що ретроархаїзуюча парадигма модерну, стилю модерн є ідентичною креативній парадигмі модернізму, хоча й виглядає як інвертована парадигма.

Проект модернізму дуже нагадує проект класицизму. Дуже швидко модернізм мімікрує в тоталітарних державах до неокласицистської доктрини, де мегаломани Альфреда Шпеєра дуже нагадують мегаломанію Леду і Булле. Це свідчить про те, що мегаломанія тоталітарних країн була тим модернізмом, тим авангардом, який був суто проектним дизайном світобудівного масштабу, порятунком людства від камерного затишного добробуту. Однак величезний космічний простір мав створити людину елементарною, піднесеною і тотально бездомною. Ми якось забуваємо, що весь модернізм не має домівки. Це людина на безіменному просторі, це людина яка втратила дім, людина яка вийшла із дому, взяла трудову книжку на фабриці і пішла до котловану А. Платонова.

У котловані, однак, живе інвертоване небо – це жертвний келих, яка дуже нагадує Колізей, або всі римські видовищні чаші амфітеатрів, хоча це є негативна печера, негативна архітектура [192]. Можна сказати, що акт негації, акт занурення в землю по вертикалі як інвертація небесності створює величезне склепіння, величезну баню, в якій розбудовуються храм всіх божеств всіх часів і народів. Цей тоталітаризм, тотальність духу, проектного месіанізму перетворює художника на містагога, який створює свою власну містерію, власний проект як життєбудівну реальність, реальність причащення до невідомого абсолюту, у невідомому просторі і в невідомому часові.

Модернізм – це оголена просторовість і часовість, буття людини, яка шукає простих і ясних констант, що вичерпуються із сивої давнини і просувається вперед як зразок ладу, устрою космосу.

Платонівські тіла, лінії, площини – усе це є позбавлення простору від часу як «прибутковий елемент», за К. Малевичем, цього часу у вигляді четвертого виміру. Чотиривимірний простір ще не є вся матриця формотворень.

Якщо говорити про ейдос як саме ідентичне підґрунття образного, розумового підґрунття дизайну модернізму, то, звичайно, варто говорити про те що це є ноологія, новий космологізм, новий космос, який створюється на підставах суто герметичних, редукованих і на підставах руйнації попередніх культур. Можна стверджувати, що сам герметизм і сама редукованість іконографії давала нові горизонти: чим менше фарб на палітрі, тим краще живопис.

Цей аксіоматичний факт наводили і Рембрандт, і Рубенс. Головне, що дає можливість розмаїття нових можливостей в живописі – це підґрунття, це підмальвок, це та протосубстанція, яка просвічує крізь шари кольорових нашарувань підмальовку. Можна сказати, що самі ці нашарування є вже особистісним кодом, який виписував кожен митець авангардист над протосубстанцією формотворення. Яка ж вона є? Чим характерний дизайн як субстанціалізм, як ноологія, що має своє феноменологічне визначення в окремих школах, реальностях формоутворення. Будь-то архітектура, будь-то предметний світ, будь-то навіть музика. Можна вважати, що субстанцією в модернізмі були крихкі матеріали.

Це не камінь, як у Давній Греції, який мав вагу, який зламався під силою ваги. Це не тектоніка великих мас і важкої планетарної туги світової душі, яка розгорталася в обіймах філософських катастроф М. Бердяєва та О. Лосєва. Це ламкий крихкий матеріал, який можна порівняти, або з деревом, або зі склом, фанерою, яка поєднує в собі інтуїції дерева і скла.

Згадайте, що всі літаки початку ХХ століття робилися з фанери. І ця своєрідна реальність, де фанерна людина, фанерні валізи, щастя, доля, силует, вирізаний в просторі тотального винищування всього справжнього, почав сам себе реалізовувати як конструкція поколотого, побитого, деструктивного і трансформованого шаруватого простору.

Якщо подивитися на кубізм то – це не скло, це не мозаїка, це новітні керамічні уламки якогось розбитого шедевру. Це те ж саме побите дерево, тріснуте, надламане, зелене, коричневе, яке несе в собі інтуїції природних витоків, що сповнюють цей простір невітальним, неживим, а навпаки, мертвим зелено-мертвим кольором болотного тону. Кубізм не дав розмаїття кольорів.

Кубізм говорив про тектоніку зламів, тріщин, надривів і будь-якої деформації площини як й будь-якої субстанції. Потім з'являється інша стадія, яка вже пов'язується з поміркованим кубізмом, або із сферичним простором, поверненням до сферичного простору Візантії, де майже сезаністські алюзії приходять у живопис як дотичність як сліди субстанції, що обліплює цей візуальний світ, який вже не є авангардним.

Це той компромісний простір останніх портретів К. Малевича, де начебто справжні натуральні обличчя поєднуються з пластикою лялькового манекенного світу. Це вся компромісність Р. Фалька, де він із однієї субстанції глиняно-земного земних, коричневого коричневих нутрощів пише натюрморти і портрети, що лише віддалено нагадують Рембрандта, але він його більш архаїзує, більш драматизує в архаїчних інтроверсіях авангардного, живописного колориту.

Можна стверджувати, що сам дизайн картини, дизайн простору, кольорових гам, кольорових світів уникає веселки, яка так яскраво зацвіла в роботах К. Малевича, занурюється в хтонізм, у землю, ті нутрощі формотворчих інтуїцій, які походять від землі. Це дизайн негативної архітектури, за О. Габричевським, де всі формотворчі інституції, що

пов'язані з тим, що людина занурюється в певний рельєф, а не наліплює барельєф.

Діалог і полілог у модерні неможливі – це монолог пророка, який не чує інших голосів, утворює свій ейдос, свою гармонію між світами, над світами, створює свій великий світ як власний акт вчинку. Більше того, можна сказати, що маніфести і самі твори абсолютно є полярними за своєю тематикою. Маніфести є ніщівіння, а твори є креація. Маніфести є виголошення лапідарних диспозицій в режимі так – ні, ні – так, а саме творіння є алюзією відсилання до глибинних архетипів і зануренням у протокультурну дійсність. Тут є якась глибинна аналітична ностальгія за тими прасимволами, де прямокутник, квадрат є прообразом землі, є образом самого волевиявлення землі, яка піднімає ці об'єми як певну орнаментацию негативної печери, або негативної архітектури.

К. Малевич розпочав і завершив модернізм як суто тілесні експлікації культури. Він розпочав його як маніфестацію, як феноменологічне виявлення платонівських тіл, як чорний та червоний квадрат, як супрематичні композиції, що зсередини розриває віталістичний вибух, і він завершив модернізм своєю модерною труною, завершив його своїми манекенами, ляльками. Можна коротко окреслити коло світобудівних інтуїцій, які прийшли в модернізм з іменами К. Мельникова. І. Леонідова. Ле Корбюзьє, В. Кандинського, К. Малевича. Так, якщо П. Пікассо виступав як руйнівна сила, руйнував все навколо себе, за визначенням Гертруди Стайн, а Ле Корбюзьє кожен раз, створюючи свій проект, вступав в конфлікт із собою і світом, починаючи з розробки проекту Вуазьєн, де він намагався знести майже весь старий центр Парижа, то К. Малевич був концептуалістом, створював візуалізацію графематики метафізичних прасимволів, які в нього виступають як певна христологія модерного типу.

В. Кандинський був більше античним язичником, його світ нагадує хаосм. Це незрівноважений злет субстанції світів і галактик. І. Леонідов –

це майже античний майстер, який створив свій космос на підставі рівнозначної гармонії платонових тіл, яка не піддається ніякій деформації. К. Мельников ввів вже сучасну метафізику «танцюючої діагоналі» як орнаментальну театралогію архітектурного простору.

### 3.4 Політичний авангард і мистецтво

Тоталітаризм культури та тотальність ідеологічна – не така проста річ, як ми зараз помічаємо. Ми не можемо до сих пір подолати не лише тоталітаризм радянської доби, а й язичницького обоження влади. Так, трибуна, яку описує К. Малевич, яку робив В. Єрмілов, – це метафізичний образ влади. Цей метафізичний образ влади набуває все більших і більших обертів. Авангард з його пророцтвом, з його індивідуалізмом, з його метафізикою стає не потрібним, хоча сама по собі ідеологема і міфологема більшовиків була надзвичайно авангардною. Вона є не те що руйнівною, вона винищувала попередній соціальний устрій, утворювала голодомори і штучно створені резервації, концтабори, винищувала духовність.

Тут не можна спуститися до плакатної мови, а зрозуміти що вона резервація ідеологічного тиску утримувала та виховувала духовність саме високого, інтелектуального пророцького плану яка існувала як набуття класики і, навпаки, піднімала духовність масу останнього спрощеного натурального і репрезентативно мистецького зразку. Герметичний праксис «соцреалізму» утворював новий авангард (нонконформізм, андеграунд), нову конфігурацію, де мистецтво ідеологію. Якщо в 30-ті рр. всі кричали «розіпни його», масові чистки стали, за визначенням Б. Гройса, *Gesamtkunstwerk* Сталін, а мовчальна страждальна маса легко йшла в концтабори, то 60-ті змінили ситуацію. Маса стає субстанцією, яка може страждати, вона несе в собі жіночі витоки, витоки терплячої безкінечної страждальності, але в цю ж масу вживлюються стрижні владних надбуттєвих

божественних трибун, на яких сидять живі боги.

Боги пожирають цю масу, і зрештою пожирають самі себе. Усе це стає з плином часу дивною виставою, дивною кровавою театральною містерією одного ХХ століття. Дивним витвором якогось злодія або генія зла. Тут вже сатана не винен, бо виникають інші сили, які переплюнули сатану. Можна сказати, що ця злочинність не позбута, а все більше і більше набирає обертів у «пострадянському» просторі. Війна в Україні багато кому розплющила очі на тоталітаризм як зворотний бік західної демократії з її абстрактними правами сексуальних меншин та ін. Ці оберти все більше і більше спонукають до неототалітаризму.

Якщо б поставити башту Б. Іофана з Леніним, де вісь проходила б як стрижень нової тоталітарної Москви, пострадянські незалежні країни може б могли трохи отямилась. Ми б побачили обличчя тоталітаризму, яке емпліцитно існує і продовжує існувати в інших міфологемах та ідеологемах будь-то ринкова економіка, глобалізація, модернізація тощо. Однак ми втрачаємо ту духовність культури, яка все ж таки зберігалася силою опору в СРСР, ми втрачаємо культуру, яку починають колонізувати більш безпардонні та більш зухвалі примітивні культури, такі як американська масова культура, наприклад. Так, хвалена західна демократія якось не приживається в країні посттоталітаризму і тотальної масової терплячої маси. Терплячого народу, який стільки багато страждав, і ще немає кінця цим стражданням.

Мова йде про соціальний дизайн як штучність модернізаційних рецептів Заходу та агресію близьких сусідів, що супроводжується відвертою брехнею та псевдагеополітичними проектами, на кшталт анексії Криму та «визвольної» війни «ополченців» на Донбасі. Дизайн різко перейшов у простір політичного авангарду та спекуляцій.

Багато дослідників говорять про примарність, міфологічність і разом з тим тотальну космологічність маси ідеологізованого натовпу, який є



механізмом влади, якій є фактично мистецьким витвором видовища, свята, літургії, або містерії перетворює екранну реальність на пропагандистські шоу, що виправдовують смерть та братовбивство. Царство Боже на землі постало після смерті К. Малевича, бо реалізувалося як бандитське угруповування, яка перетворила країну на концтабір і зробила людей заручниками такої концтаборної ідеологеми.

Пояснювати світ, описувати його більше не стало потрібним, стало потрібним його утворити на екрані соціуму. Проте уява втими від старого життя, старого (реалістичного) мистецтва панує в культурі на межі століть: дійсність повинна була не зображувати і не вивчати, прийшла доба міняти її, докорінно винищувати залишки духовності. Воля закрокувала життям й почала активно втручатися в соціум, піднімаючи насилля і терор. Чим далі, тим більше воля стає поштовхом до підкоріння собі речей і процесів, до переутворення буття, що не має ніяких визначень.

Спочатку ХХ століття стало відомо, що воля культурного авангарду несе в собі революційний вибух. Це достатньо коректна, цікава розробка Євгена Єрмоліна, який спирається на міфологеми волі, волі до влади Ніцше і пов'язує її з тим, що називають у нас «революція». Скільки їх вже було лише в одній Україні. Чи варто все це називати революцією, чи не простіше сказати, що відбулася трансформація влади. Проте – це не наша проблема. Наша проблема полягає в тому, щоб побачити, як авангард мистецький не з власної волі керував або самоздійснювався в авангарді політично-ідеологічному, як тоталітаризм ставав найсправжнім «мистецьким витвором», як тоталітаризм створив культуру. І ця культура стає неперевершеною як експеримент духовного опору, вона нас цікавить, бо вона вже неможлива як праксис. Бо тоталітаризм тих часів, та масовість і той натовп вже не можливі. Уже існує інша масовість й інший натовп, і всі ці конфігурації, які ми бачимо в обличчях, статури, гірляндах фізкультурників парадів 30-х рр., що утворюють страшенно цікаві піраміди і кульбіти на

Червоній площі, – це ейдос 20-х та 30-х років.

Це ейдос влади як ейдос ідеологічного космосу, який стає міфом архаїчного зразка. Знищення онтологічної значимості світу призводить до легалізації будь-яких форм роботи з ним інертним та пасивним натовпом екранного типу, що регулярно утворюється вранці, увечері. Зрештою, уявна тканина буття може набути будь-якого сенсу. Сенс виключно формується в руках художника-модерніста, вольової надособистості як матеріал для соціальних експериментів.

Брехливий і фіктивний світ можна заперечувати, бачити його абсурдність, або намагатися створити зусилля надособистісної брехні, або відкрити людям дещо справжнє. Зростаючий натовп технічних інновацій видається свідком необмежених можливостей у соціокультурній схемі тотальної симуляції інформації. На тлі технічного прогресу людина і суспільство визначалися атавізмом, пріоритетами доісторичної доби, що прийшла як оновлення засобів екранізації соціуму. Соціальний дизайн мало змінюється, бо орієнтований на прості й доступні рішення.

Звичайно ці слова не стосуються ані К. Малевича, ані Е.Лисицького – це слова відносяться до режисерів натовпу, до тих, хто виконував замовлення піднесення ідеологем та міфологем влади.

Режисура ХХ століття є часто маніпулятором, який реалізує свій задум, спираючись на ресурси, так званої, вторинної сировини, коли тканина буття переутворюється. Усі ці реалії режисури або, так званої, полігтехнології, як зараз вже ми звикли чути і бачити в просторі мас-медіа, вони є не просто маніпулятивними симулякрами, як це здається. Вони є глибинними інтуїціями метафізики натовпу, який, чіпляючись за життя, маючи волю до влади, включаючи всі можливості інтуїції, пробивається до єдиного можливого засобу існування. Проте цей засіб існування був зрежисований ззовні, а людина ставала актором на всесвітній сцені, сцені тотального або тоталітарного театру. Це дуже нагадує театр лялькового

зразка, який ми читали у Платона.

Боги тримають у руках нитки долі, а людина нічого не може змінити. Людина-актор, людина-лялька є частиною існування як пересування в просторі, який завданий і спотворений богами. «Комуністичний міф, – пише Є. Єрмолін, – це міф незбагненого дуалізму, безперестанної боротьби. Він відтворює зороастрійську маніхейську онтологію вічного змагання двох абсолютних витоків, робить ареною битви історію. Історія до сих пір існувала як історія боротьби класів, що стверджують Карл Маркс і Фрідріх Енгельс у 1848 році. Ключевим моментом переутворювання реальності є революція, успіх якої стає головним завданням і критерієм всіх подій і вчинків. Непримиримість боротьби і намагання підсунути ближче час революції робить необхідність і готовність до жертви. Заради майбутнього міф потребував жертвності, у тому числі у разі необхідності і втрати життя» [143, с. 11].

Отже, сама жертвність стає симптомом архаїзації і, більше того, онтологізації креативного імпульсу авангарду – політичного та ідеологічного. Так, М. Еліаде блискуче пише про акт жертвоприношень, що відтворює модельну ситуацію повернення в перші часи світотворення. Жертва є той медіатор, або той трансформер, говорячи вже маніпулятивно-ідеологічною мовою, який дає можливість здійснитися акту креації, акту занурення в глибинні часи, у часи початку світу. Цей початок світу починається з революції. Неважливо якої – Жовтневої чи кольорової, сьогодношньої. Нас так довго вчили до цих революцій. Саме після революції виникає новий світ, світ бажаного, світ ідеального устрою. Цей світ заперечується, людина яка в цьому світі живе недооцінюється як ідеологічний феномен. Культура теж не дооцінюється, бо все переноситься в майбутнє.

Футуризм стає знов мистецьким праксисом, але ідеологічного зразка. Цей ідеологічний міфологічний футуризм є своєрідна культуротворча

реальність, більше того, спонука до титанічних зусиль людини, яка є жертвою, яка може завтра бути жертвою, може стати жертвою кожною ніч. Може приїхати ГПУ, а може новий президент завтра оголосить тотальну мобілізацію. Царство Боже на землі здійснилося як тотальна жертвність, як тотальна креація в ніщо, як тотальна інверсія креації, коли світ твориться в кожній квартирі, кожній домівці, твориться вночі і з приїздом чорного ворона і з екранною пропагандою ТБ. Цей негативний креативізм, цей театр не є простим залякуванням, він ніколи і не був простим самознищенням людей, людини як такої.

Це був і є механізм, механізм опрацьований, діючий, соціальний, політичний, ідеологічний, який зараз з позиції часу є мистецько-окресленим як жахливий театр терору самознищення свого народу, але не своєї культури, як це не дивно. Скільки було прекрасної музики, скільки було прекрасного живопису. Усіх не згадати. Опір, існування всупереч, боротьба в одній душі, або в декількох душах, діалог на кухні, і нарешті оці бульдозерні вистави, за часи Хрущова, – це перманентне існування творчості як авангардної, мистецької, політичної реальності, яка була і зрежисована і незрежисована. Режисери створювали сурогатні сценарії, а життя прописувало інший сценарій: розбудовувався новий тип людини, яка вигартовувалась або зламувалася.

Нищилась культура, і культура піднімалась. На перетині всіх цих можливостей цікаво побачити політичний авангард тоталітаризму як витвір мистецтва. До речі, це вже не є великою новиною: дослідники вже вивчають, особливо західні дослідники, і, більше того, захоплюються нонконформізмом, підносять його як надцінність ХХ століття в межах СРСР. Можна сказати, що авангард політичний, ідеологічно-космологічний був більш архаїчним, ніж авангард мистецький, але він був негативним мистецтвом, бо всі його ритуали всі сурогатні режисерські вистави просто неба, або за червоною рампою відбувалося як певна негачія – певне

ніщовіння образу. Ідеологією нонконформізму став опір, а філософією – екзистенційний протест проти всього світу.

Але ми можемо сказати й інше – сама міфологізація не була поверховою, вона була глибинно імпліцитно космологічною. «Ідеологічний простір, – пише Є. Єрмолін, – охоплює собою все життя, утилізується там, де здійснюється ритуал Вчення, тобто там, де життя підпорядковується його догмі. Ці просторові локуси зливаються в моменті дійства. Уже всередині такого простору складається уявлення про ієрархію влади і багатьох маргінальних просторів, про наявність особих джерел і зон квазісакральності. Найвищим статусом наділяються акції, що проводяться в столиці, вони саме тут отримують квазісакральний статус. За характером дефініцій 30-х років Москва – столиця нашої великої соціалістичної Батьківщини, мозок і серце величезної соціалістичної побудови. У Москві – Центральний комітет більшовицької партії, Президія Верховної Ради СРСР, Рядянське керівництво. У Москві відбуваються засідання партійних з'їздів і сесія Верховної Ради. У Москві живе і працює величезна людина нашої епохи, мудрий вождь робочого класу, рідний і улюблений товариш Сталін» [143, с. 15 –16].

Центрованість і певний динамізм цього театрального містеріального, розстрільного театру, де людина в Мавзолеї, на Мавзолеї, площа перед Мавзолеєм ставала сакральним епіцентром ідеологічного театру, створювали ієрархізований топос і разом топос архаїчний, але цей архаїчний топос й є тим ідеологічним авангардом, завдяки своїй тотальній жертвовності, тотальній видовошності, тотальній центрованості, що надає можливість побачити та уявити майбутнє як усталене, як дійсність саме у святковій часи, у святковій ейфорії, у містерії нових свят комуністичного майбутнього.

Людина тоталітарного соціуму культури досить дивна, тотально-проективна, більше того тотально означена як дизайнер майбутнього.

Однак вона є жертвою, занурена в ніщо. І саме екзистенціалізм стає

актуальним у нонконформізмі як філософська доктрина опору в одній душі. Як могли себе реалізувати у творах Д. Шостакович, О. Лосєв, П. Корін і багато інших. «З людини знімається її соціальна шкіра, – пише Є. Єрмолін, – усе, що укорінює її в соціумі зносилося і стало старим. Одяг, громадянство, професія, сімейно-родове становище тощо» [143, с.17].

Це досить красномовна характеристика людини-творця, людини, яка вийшла із дому, із дому справжнього, із дому культури, із дому історії. Вона не може повернутися в нього, відбулася маніфестація втраченого раю, а новий едем далеко, як примара, яка визначається як ідеологічна міфологема комунізму.

Образ цієї людини, людини деміурга найкраще малює ще один авангардний живописець, живописець негативної поезії і разом політичний діяч, «розстрільних справ майстер» – Л. Троцький.

«Людина візьметься врешті-решт всерйоз гармонізувати сама себе. Вона поставить собі за мету ввести в рух свої власні органи – під час праці, ходіння, під час гри, вищу здатність доцільності, економію і тим самим красу. Вона захоче оволодіти напівбезсвідомим, а потім безсвідомими процесами у власному організмі – диханням, кроворуком, травленням, заплідненням, і в необхідних межах буде контролювати їх розумом і волею. Не для того рід людський перестане повзати на колінах перед Богом, царями і капіталом, щоб покірливо схилитися перед темними законами наслідування і сліпого статевого відбору. Людина поставить собі за мету оволодіти власними почуттями, підняти інстинкти на верхівку свідомості, зробити їх прозорими, потягти нитки волі і тим самим підняти себе на новий ступінь, створити більш високий загально-ідеологічний тип, якщо треба, – надлюдини» [цит. за: 143, с.18].

Цей мотив існував також поруч у такій тоталітаристській державі, як нацистська Німеччина. Проте не можна і не потрібно його плутати з надлюдиною філософського зразка, яку створив Ніцше. Похід проти

християнства Ніцше і вся його філософська міфологема надлюдини занурення в зороастризм, тому не можна пов'язувати певним чином з авангардом політичного зразка. Так, якщо Ніцше пов'язують зі стилем модерні і навіть з авангардом, який існував у мистецтві як вчинок, як вдача, як доля, то політичний авангард зовсім чужий Ніцше.

Воля Ніцше та його модель етики, яка є етикою над соромом і над жалем, є етикою своєрідною – етикою естетичного авангарду тоталітаризму. Бо тоталітаризм був позбавлений етосу, позбавлений естетизму, замість нього приходить жажливий ерос залякування, убивства, ніщівіння культури, суїцид духу, що створює своє самогубство, але на певний час, нібито граючись, споглядаючи, радіючи і піднімаючи свою смерть як вічне життя на п'єдестал якоїсь величезної вежі, яку ніхто так і не зміг побудувати.

Цікаво, що ідеологи і режисери цього тотального театру, або мистецтво «Gesamtkunstwerk Сталін», за Б. Гройсом, підсвідомо імітують повноту народного життя, привласнюють її в ситуаціях традиційних форм святкування і спілкування людей на вулиці. Борис Гройс приблизно так і описує міфологему та ідеологему політичного авангарду. «У результаті застигла сталінська міфологія приходить у стан руху і починає знаходити своє, свою спорідненість з безкінечними іншими соціальними, художніми, або сексуальними міфами, виявляючи тим самим свій прихований від самого себе еkleктизм. Це звільнення сталінського міфа від його статичності означає в той же самий час звільнення і від нього самого художників і глядачів, але звільнення виникає не як негачія цього міфа, а насупротив як розширення його до таких меж, куди його влада, влада соціалізму в одній окремо взятій країні вже не досягає» [116, с.85].

Ця констатація говорить про те, що міф ідеологічний стає міфом художнім тоді, коли влада пройде межовий терор й досягає тотальної жертвності, коли Л. Троцький – ідеолог і головний кат 20-х років стає жертвою, і не лише він один.

Цей конвеєр жертвності призводить до того, що політичний авангард стає культуротворчим імпульсом самовиживання культури, культури на колінках, культури в застінках, культури в концтаборах, коли листування О. Лосєва і його дружини стають великим естетичним піднесеним образом, що зараз ми тримаємо в руках як надію на майбутнє. Однак бачення цього образу під кутом зору футуруму, який може бути, а може і не бути, проте ейдос майбутнього існує, є образ, є естезис, є чуттєвість великого мистецтва опору і духовного злету, який існував у концтаборі.

Б. Гройс відмічає: «У самому акті створення нового міфу є несподіване, дещо ірраціональне, чисто художнє, бо й сам творець цього світу не може претендувати на повноту раціональності свого проекту, оскільки він був сформований ще не гармонізований дійсності. Практику художника-власителя виправдує по сутності лише те, що виділяє його з натовпу простих смертних: знання того, що світ є еластичним. І тому все, що здається звичайній людині усталеним і неперехідним, у дійсності відносно і може бути змінено. Саме тотальна влада над суспільством гарантує творцеві нове життя, заперечення будь-якої критики, бо критик посідає лише певне місце в суспільстві, яке позбавляє його можливості того загального погляду на ціле, яке відкривається лише владі» [116, с. 11].

Б. Гройс також помічає, що фіналізм, есхатологізм і певні християнські інтуїції, які К. Малевич виявляв експліцитно, існували також й імпліцитно в культурі сталінізму. Дивно, бо хіліастичний образ світу був притаманний цьому тотально жертвному образу тотального театру.

Тобто ми можемо сказати, що культура як велика цілісність, як надсвітова цілісність, надмирне буття людини є метакультурною цілісністю, або цілісністю поза часом і простором, як це визначив Е. Лисицький. Культура продовжує існувати й в часи бездуховності, брехні та жорстокості війн сьогодення в Україні та Росії. Ці країни не можна відірвати, як анексувати Крим.



Мистецький праксис тотального театру і «Gesamtkunstwerk Сталін» є метафізикою тотальної жертви, тотальної жертвовності, яка фактично стає новою Біблією ХХ століття. Біблією не написаною, мовчазною, страхітливою, і водночас терплячою, Біблією, яка стає образом буття, онтологічно накресленою абрисом світу, який продовжує інтенції «революційної жертвовності», що експлуатується в пострадянських країнах як вдалий скарб минулого устрою. Цей досвід не можна не цінувати, його не можна подолати, бо він створив справжню культуру, яку потрібно цінувати, в яку потрібно вірити, яку потрібно реконструювати і бачити її людське обличчя за межами всіх концтаборних розстрілів – минулих і сучасних.

### **3.5 Естетичні інгредієнти культури постмодернізму як синтезу мистецтв**

Постмодернізм як стиль вже втрачає метафізичні інтенції авангарду. Усе більше філософів свідчать про втрату метафізики взагалі. Тому складне питання стильових адекватій ми намагаємося визначити в межах естетичного феномена «трансгредієнтного», який охарактеризував М. Бахтін як своєрідну метапозицію (тобто сторонній погляд) на іманентні формотворчі завдання видів мистецтв, що тяжіють до синтезу.

Ми можемо бачити, що предметність постмодерністської стилістики в її конфігуративних ознаках, як би ми не намагалися її писати, буде виглядати суто схематично та примітивно. Навіть в одязі, коли беруться описувати силуети як трапецевидні, прямокутні, овальні, трикутні – це звичайна елементаристська схема гештальтпсихології, яка проектується на тіло людини і демонструє нам уніфікацію суто зовнішньої феноменологічності образу та інформації. Ця проблема стала актуальною в 70-ті роки, коли виникає велике розмаїття однотипного одягу і потрібно було якось класифікувати цей одяг. Зараз вона до сих пір ще існує на рівні поп-культури, на рівні не високого смаку модельєрів, які продовжують ще підживлювати

свій модельерській пафос примітивом апроксимації форм до геометричних фігур.

Якщо ми подивимось на те, як ставляться до силуету міста, то це теж проблема із проблем. Силует міста ввечері, вранці, вдень – це зовсім інші структури. Однак, коли в цей силует вписуються такі споруди, які винищують масштаб, які просто ніяк не можуть існувати в цьому місці, але вони існують уже декілька десятиліть, згадайте меморіальний комплекс слави над Дніпром, наприклад, можна продовжити ці приклади, то стає очевидно «помилка» ідеологів та архітекторів. Києву не пощастило на пам'ятники радянської доби, можна стверджувати, що він втратив свій камерний масштаб, завданий еклектикою ХІХ століття.

Скільки було розмов про створення певних культурно-історичних паспортів місця, коли б ми в місці, наприклад, біля Арсеналу бачили б невеличкий екран, де була б подана інформація і ви можете із задоволенням подивитися, що ж на цьому місці було, починаючи з давніх часів, коли виникає місто Київ і до сьогодні. Місце як святиня, як можливість бути не дооцінюється, особливо в історичних містах. Відбудовуються нові об'єкти, макети, але вони виглядають примарами, навіть у порівнянні з фото тих часів. Не хочеться буквально їх обговорювати, бо Успенський собор сьогоднішнього зразка і Михайлівський монастир – це і не собор, і не монастир. Це не споруди – це макети.

Макетний підхід домінує, макет створений з матеріалів в натуральну величину діє і існує як об'єкт, але об'єкта не існує. Тобто ми підходимо до досить цікавого міркування, що предметність середовища не визначається розмірами, не визначається навіть масштабами, воно визначається культурною практикою, яка породжує цей предмет, визначається матеріалами, з яких створено цей предмет, визначається стильовими вмінням тих майстрів, які створили цю споруду, а не макет в натуральну величину.

Ще гірше, коли ми заходимо всередину Успенського собору і бачимо, що там намальовано: ялинкові прикраси на тему українського бароко. Так, як розмалювали Михайлівський Золотоверхий монастир, то це просто сумно. Проте точаться розмови про «постмодерну» експлікацію культурно-історичного потенціалу. Проте всі естетичні інгредієнти свідчать про елементарний несмак. Ми можемо стверджувати одне, що винищування традиціоналізму, винищування шкіл, винищування навіть екології реставраційного типу, тобто локальних осередків, які зберігали традицію, призводить до того, що панує макетний підхід, де замість втрачених споруд виникають макети в натуральну величину.

Предметність як така заперечується. Замість неї ми бачимо щось таке, що предметом або витвором мистецтва назвати не можна. Якщо пройти Андріївським узвозом, поглянути на старі світлини, на яких ми можемо побачити будинок Михайла Булгакова, увесь той світ нахилоного простору, в якому панує діагональ, то ми не можемо сказати, що можна пишатися тим, що ми нарobili з Андріївським узвозом. Тут має бути благоговіння перед культурно-історичним ландшафтом. Це вічне середовище. Тут має бути глибока зануреність у культурно-історичну ауру споглядання, а не кав'ярні, майстерні і весь той кітчевий простір галерей, який наповнює цей узвіз. Дещо краще в Москві з вулицею Старий Арбат, яка створена як пішеград, але і він теж перетворився на кітчевий ринок, який стає розважальною, ігровою поп-реальністю.

Чи варто так не шанувати місце, чи варто так не шанувати простір, чи варто не розуміти предметність як таку, предметність міста, предметність свого життя, яке розмінюється на ганчірки, які продають у вигляді гарно набитих палантинів мануфактур, що діють за фабричною методикою. Ми можемо сказати, що етнорезервації, входження в етносвіт межують з комерційним імідж-рекламним торговельним бізнесом. Якщо біля пірамід в Єгипті справді вирощують хліб так, як вирощували в ті часи, якщо люди

живуть у тому одязі і саме так голять себе і носять такі ж перуки, то цей атракціон проти неба давнього Єгипту є виправданим. Це є певна ретро-архіазуюча реальність, це є певний скансен часу.

Ми ще не досягли такого світу. Якщо в Тезе біля католицького монастиря в Клюні існує екуменістичний табір, де збирається молодь і поп-екуменістична реальність вирує, то сам монастир у Клюні підтримує католицькі традиції досить суворо. Там навіть існує керамічна майстерня, яка повторює за старовинними рецептами стародавні технології.

Уся проблема предметності як такої, яка оточує нас, – це проблема часу, проблема вічності і проблема тимчасовості. Ми живемо в швидкому світі змін і катастрофічних предметних міграцій постмодерного середовища, тоді як власне місто є вічним місцем, в якому ці міграції є тимчасовим явищем. Його потрібно зонувати культурно, естетично де б сприйняття мало свій темп і ритм, свою ауру, свою режисуру, свою музейну, будемо говорити, піднесеність або музейну дезавуацію, де людина живе як давній грек, давній єгиптянин або давній киянин. Як це зробити? Як зберегти пам'ятник, який стояв біля метро Арсенальної, а не замінити його вульгарною гарматою, яку там поставили? Як зберегти ще багато інших пам'яток, які зникли? Ставити замість них макети? Це не вихід. Майстрів, які це робили професійно, уже немає. І тут ми потрапляємо в ситуацію ностальгії, ностальгії за тією предметністю, яка вже минула і ніколи не буде існувати.

Ми хочемо її диференціювати естетично, хочемо її описати, хочемо сказати, як її здійснити. Ми хочемо сказати, що вона має силует, має колір, має пластику, має свою мікрофактуру, текстуру, зроблену з того чи іншого матеріалу. Ми хочемо врешті-решт її повторити, але це неможливо. Є два способи реконструкції предметності втраченого часу: залишити мури втраченого і побудувати поруч макет, або на цьому місці робити макет, вважаючи, що це не макет, а справжня реальність. Уся традиційна культура так і робила, але ж вона була традиційною, традиція не порушувалася, а зараз

коли не існує тих майстрів, не існує тих традицій, краще залишити могилу втраченої предметності і дати можливість жити їй в цій могилі, щоб зберегти небуття самої часовості як виток, як креативне бачення всесвіту. Це буде автентичне постмодерне естетичне рішення проблеми, а ми чомусь його не хочемо бачити.

Постмодерн виносить на поверхню новий організм уже космополітичного зразка, де ми бачимо техніку, архітектурні споруди, що нагадують або космічні апарати, або не мають зв'язку з певною традицією попередньої культури. Але вся ця гра в прямі і криві, гру контурів і орнаментальні алюзії є просто поверховим зовнішнім зчитуванням інформації. Головне зрозуміти, що річ у своїх метафізичних глибинах відбиває саму космодраму, космос культури як цілісність. Так, авангард стилізує платонові тіла, звідси простота і спрощеність, яка йшла в архітектуру, а з неї в предметний побут, навіть в одяг, усе здавалось простим, локанічним і було модним і цікавим.

Стиль модерн, навпаки, стилізує вишуканість, теургізм, містицизм і цей космос будувався не на лапідарній геометрії простих тіл, а на вітальному поштові, на тому віталізмі, який перетворився на орнаменталізм. Уся ця драма і космомеханіка, якщо вже так говорити, створює ту велику машину або мегамашину культури, про яку говорить Л. Мамфорд. Відбувався злам переходу від модерністської парадигми до постмодерністської.

Це переживається як суспільство споживання, як семіологічні інтроверсії вестиментарного коду у Р. Барта, як симулякри Ж. Бодрійяра, як тотальна музеєфікація, тобто біополітика [117].

Але головне, що сам предметний світ відчув різкі зміни. Цей катастрофізм, ця непередбаченість і необачність майбутнього вже прийшла, бо стабілізація не відбулася. Світ, сповнений різних форм, уже нікого не дивує: авто у вигляді літака з формами, що буквально повторюють форми літальних апаратів, аудіотехніка, яка моделює космічні пристрої. Усе це вже

належить до певного кітчу культури, де знову виникає поштовх до простих і ясних форм як, наприклад, флакони парфумів Коко Шанель (Шанель №5).

Прості форми чомусь відразу завоювали симпатію на відміну від вигнутих, епатажних та гнучких форм флаконів, які випускав Пуаре і всі інші. Чому? Тому, що починалася нова цивілізація. Мускулінний простір заявляв про себе як лапідарна пряма лінія, як Евклідова геометрія. Зараз виникає вже неевклідова геометрія. У просторі дизайну, у просторі предметних інтроверсій формується логіка нелінійного тексту, де людина вже не є креатором, яка перебуває в центрі світу, а створює своєрідний аналог всесвіту. Ця людина довіряє створення нових форм комп'ютеру.

Уже комп'ютер стає тим суб'єктом діалогу – візаві проектанта, який бере участь у проектуванні. Новий механодетермінізм панує. Тобто предметність як така на об'єктному рівні – це предметність космологічно-механічного зразка, якщо космос не абсолютизувати, а розуміти як порядок, устрій, лад культури. Ця предметність відповідає стильовим відзнакам, відповідає певному кутюр'є, імені, але дизайнери тільки тоді стають іменами, коли з'ясували, охопили і відчували головний внутрішній нерв цієї космологічності.

Ми можемо сказати, що предметність як така – це неотехнокосмос ХХ століття, який стає все більш і більш плюральною.

Людина може обирати із цієї тоталітарної еkleктики свій ансамбль, відчувати в цьому ансамблі певну конституативну екологічну нішу, але ця ніша не є завершеною до тих пір, поки суспільство не вважає її легітимною. Ця легітимність не дається відразу, вона швидко приживається як заміна іншої ніші, темп змін нав'язує іншу логіку бачення, іншу феноменологію, іншу теорію сприйняття. Ми бачимо, що сприйняття як психологічна реальність замінюється сприйняттям екологічного зразка, за Дж. Гібсоном, коли є висхідним не сам «психічний апарат», не об'єктний світ, а взаємодія між світом і психікою, де психіка і світ починають корелювати, взаємодіяти.

Предметне середовище стає все більш і більш ленд-формним, тобто саме волевиявлення землі, ландшафтний виток впливає на архітектуру і вона набуває абрисів хтонічних настанов для того, щоб, утворити не вертикальні споруди, які заповнюють зараз центри наших великих міст, а власне екологічну архітектуру, яка нагадує біоморфний об'єкт, яка сама є збільшеним мікросвітом. Живий всесвіт, живий організм як продукуюча вісь формоутворення стає цікавим експериментом для формотворчих пошуків.

Тут ми підійдемо до цікавих метафор і ще одного виміру проектного середовища, яке пов'язане з кольором. Усі кольорові концепції, починаючи з Гете і більш пізніми дослідниками, особливо цікавим є В. Кандинський, є занадто суб'єктивістськими, більше того, вони несуть у собі присмак індивідуальної гармонії, де індивід починає створювати всесвіт на підставі якихось простих і ясних констант, якими є кольори.

Звернемося до В. Кандинського, Й. Гете і спробуємо на підставах досвіду Іттена вийти на сьогоднішні реалії постмодерного кольорового середовища, яке об'єднує всіх – і мільйонерів, і жебраків – поділяє людей за типами «весна», «літо», «осінь», «зима». Якщо ми говоримо про колір, то колір може бути екранним, кольором предмета, зображення, виведений поліграфічним друком, на повітрі, в інтер'єрі, колір може бути фактурою будинку, фарбою, якою пофарбований будинок, тощо.

Тобто ми беремо якусь абстрактну і загальну номінацію кольору і намагаємося від неї відштовхнутися для розуміння, як сприймає людина ці космологічні або морфологічні константи кольору, як вони впливають на неї. Головне зазначити, якщо природні форми рухаються в контексті аналоговим системам, так званих, техно-алгоритмів, коли архітектура та інші предметні форми намагаються повторити геобіоценоз живих систем, які існують на землі, то складність і, більше того, простота пофарбування відразу ж працюють на дві ознаки кольору: система середовища полягає в тому, що він традиційно існує в контексті бінарних систем, тобто доповнювання

червоного зеленим, памаранчового синім і так далі, а система локального кольору уникає рефлексів, відображення кольорів – це в більшості локальні кольори екранного світу.

Однак колір є стримувальним чинником, тому звернення до мистецьких аберацій кольорових відносин є досить цікавим досвідом, бо вони дають певні міфологеми і філософські алітерації, допомагають побачити складність місцезнаходження людини в цьому світі, коли людина виглядає не просто аналогом клітини з її біогенетичними засобами, а сама стає епіцентром формотворчості. Колір є рятівним моментом, як інгредієнт середовища, на відміну від флуктуаційних та інших інновацій сучасного нелінійного простору архітектури.

Ми бачимо дуже різноманітне семантичне поле кольорової синтагматики як певної міфологічної та семантичної традиції, яка з часів античності не стає радикально іншою. Більше того, вона все більше і більше, особливо у ХХ столітті набуває інтуїтивістських та відверто індивідуалістських рис. Так, вражають кольори Казимира Малевича чи то Василя Кандинського. Особливо цікава метафізика кольору В. Кандинського, який прямо співвідносить колір і звук, більше того, звук не абстрактний, а звук музичних інструментів.

Усе це є своєрідною міфологією, але нас цікавить не скільки вона, а скільки колір як дихотамічна структурна або бінарна структурна опозиція, яка допомагає співвіднести форми, стилі, стати формою в контексті сьогоdnішнього метаболізму та космоморфізму дизайну та архітектури. Говорячи про хроматизм Платона, М. Серов виписує ахроматичний ряд. Так, його таблиці поєднують колір, вік, емоції, простір. Існують відповідні кольори: чорний – молодість, страждання, низ; сірий – зрілість, нейтральний, середина; білий – старість, задоволення, верх. Тобто ці класифікації дуже нагадують китайську класифікацію.



Хроматична система буде трішки іншою. Не будемо її наводити, бо вона заведе нас в дуже детальне і непотрібне з'ясування античних космологічних уявлень хроматизму, ми просто відсилаємо читача до книги М. Сєрова [288].

Цікаво звернутись до більш сучасної метафізики кольору, яку нам подає В. Кандинський. У книзі «Про духовне в мистецтві» він створює сильний каскад, якщо не міфологічних, то символічних алітерацій кольору, кольорів як глобальних метафор, кольору і звуку. Кандинський розподіляє кольори на дві великі групи: теплі й холодні, світлі та темні. Можна сказати, що це традиційна загальноприйнята форма розподілу. Але так, як він описує її, – це зовсім не традиційний підхід, що має зовсім інший, міфолого-символічний підтекст. Це і є цікавим.

«Жовтий колір – типowo земний колір, такий колір не може бути доведений до великої глибини, при охолодженні синім отримує, як було сказано вище, хворобливий відтінок. Порівнюючи з душевним станом людини його можна розглядати як цікаве зображення божевільного, це не меланхолія, але іпохондрія, у клінічному випадку «божевілля», струм сліпого безумства, буйного божевілья. Хворий нападає на людей, розбиває все навколо, розкидає на всі боки свої фізичні сили. Без будь-якого порядку і безупинно витрачає їх, поки повністю не вичерпує. Це схоже на безумство, вичерпування останніх сил літа в яскравому осінньому листі, від якого потрібно взяти спокійний синій колір, що піднімається до неба. Так, виникають фарби страшної сили, в яких відповідно відсутній дар заглиблення» [157, с.21].

Це поезія, це не те, що психологічний чи естетичний об'єктивістський підхід. Це поетичний пасаж художника, який сприймає колір усім своїм тілом як навалу жовтого, який розчиняється в просторі, який є саме божевілля як таке.

«Синій – типово небесний колір. У разі сильного його заглиблення виникає елемент спокою. Занурюючись у чорне, він має ознаки людського суму, стає безкінечно заглибленим у стан зосередженості, для якого кінця немає й не може бути. Переходячи до світлого, до якого синій колір має менше схильності, він здобуває більш нейтральний характер. І як високе блакитне небо здається для людини далеким і байдужим. Чим світлішим він стає, тим стає беззвучним, поки не перейде до стану повної відсутності звуку і спокою, поки не стане білим. Блакитний колір музично схожий на флейту, синій – на віолончель, і, відтворюючи в собі все більш темні тони, він схожий на чудові звуки контрабаса – глибокі та ємні, у піднесеній формі звучить сильно, що можна порівняти з низькими нотами органу» [157, с. 20].

Ми бачимо дихотомію жовтого та синього та їх єднання, що дає той спокій, яким є зелений колір. Але з яким пієтетом виникає цей зелений! На якому просторі, на якому небесно піднесеному, драматизованому, театральному, жестуальному, більш того, музичному середовищі вимальовується ця контраверза у єднанні жовтого й синього. Вона навіть не єднається, а стає зеленим, стає дивним міфологічним чинником через диво, через одивнений простір взаємоеднання різних зусиль.

В. Кандинський порівнює зелений колір із спокійними, протяжними, середніми звуками скрипаля, який існує в якомусь міфологічному нелюдському просторі. Цікаво, як він поєднує ахроматичні тона – чорний і білий. «Білий колір діє на нашу психіку, як величезна тиша, яка для нас є абсолютною. Внутрішньо він звучить як незвучний, що досить точно відповідає паузам у музиці, що частково вклинюються у розвиток музичної фрази, або зміст, і не є закінченим фіналом розвитку. Це тиша не мертва, вона повна можливостей. Білий колір звучить як мовчазність, яку можна бути раптом змінити. Біле – це ніщо, яке є номінальним, або дещо допочаткове, що існує до народження сутнього. Так може бути починала Земля в білі часи льодяникового періоду» [157, с. 93 – 94].

Не варто навіть коментувати цю поезію, яка не піддається ніякому науковому інтерпретаційному дискусу. «Чорний колір внутрішньо звучить як ніщо без можливостей, як мертво ніщо після вгасання сонця, як вічна тиша без майбутнього і надій. Уявлене музичне, музично-чорне є завершенням паузи, після якої є продовження, подібне початку нового світу. Так, як завдяки цій паузі завершення закінчено, усі часи навколо замкнулися. Чорний колір є дещо, що вгасає окрім вигорівшого багаття, є дещо нерушійне, як труп, до якого приходить безучасна і нічого нетямуца людина. Це нібито безмовне тіло після смерті, після завершення життя. Із зовнішньої сторони чорний колір є найбільш беззвучною фарбою, на тлі якої будь-яка інша фарба, навіть та, що менш за все звучить, звучить тому і сильніше, і точніше. Зовсім не так стоїть справа з білим кольором, на тлі якого майже всі фарби втрачають чистоту звучання, а деякі абсолютно розтікаються і залишають після себе слабкі обезсилені звуки» [157, с.96].

Ми можемо сказати, що перед нами два чудових світи, два абсолютно дивних джерела кольорового звучання. Саме дотичне уявлення образу, яке виникає завдяки спалаху цих слів, які торкаються кольору, навіть в ахроматичному виявленні вражають своєю величезною духовністю, яка зараз повністю вливається з простором нашого предметного середовища. «Червоний колір як ми його собі уявляємо – безмежний, теплий колір. Внутрішньо він діє як дуже жива рушійна безкінечна фарба, яка, однак, не має характеру розкидування на всі боки жовтого кольору. І, незважаючи на всю енергію та інтенсивність, створює враження певного втілення ціленаправленої всеохопної емоції, міці. У цьому кипінні і горінні головним чином всередині себе і дуже мало назовні наявним є так звана чоловіча зрілість» [157, с. 98].

Дивно, що він порівнює червоний колір з барабаним боєм. Саме лише гармати, саме лише барабан дає аналог цього внутрішнього кипіння. Оскільки власне занурення кипіння, на жаль, не виходить назовні. Більше

того, розшукуючи кінематику, тобто аналогії геометричних фігур, В.Кандинський жовтий поєднує з трикутником, який є гострим, розчиняється у всі боки, а червоний поєднує з квадратом, завершеною ідеальною формою, або з колом, яке так само завершене.

Ми бачимо складні майже платонівські алітерації, які є певною метафізикою, метафізикою митця, який створив свій світ, свій всесвіт кольору як міфологізовану дійсності. Ми наводимо ці цитати для того, щоб відчувати, наскільки колір збуджує і наскільки він асоціативно спонукає до абсолютно несподіваних реакцій. Перед нами художник, який був дуже чутливим до кольору. Його всі роботи є кольоровими симфоніями.

М.Волков, який багато віддав аналітичним стадіям кольору, аналізуючи колір у живописі, говорить про те, що колір є метафізичним. Колір не є самодостатнім, як його описує В. Кандинський. Він не є настільки самонесучим світом, як це говорить великий абстракціоніст. Колір завжди потребує іншого кольору, завжди на межі зіткнення з іншим кольором. Так виникає колорит, так виникають градації, виникає середовище кольору [77]. Але наше завдання абсолютно не в цьому, ми не хочемо говорити не про локальні кольори, не про їх змішування, не про середовище кольорів, наше завдання говорити про колір форми, про співвідношення кольору і форми як інгредієнтів естетичного досвіду людини сучасності.

Ми побачили стратегію формотворчості як постмодерністський дискурс, де від деконструкції форма стає вже позитивістські орієнтованим синтезом, який поєднує в собі майже біологічні реалії, популяції, флуктації і все інше. Механодетермінізм знову заявляє про себе через комп'ютер, через усі пристрої, які приходять у простір мистецтва. Нам цікаво те, що колір надає впевненості в тому, що форма є. Він допомагає формі збудити емоції, акцентувати їх, дихотомічно розставити акценти і створити ті контрасти, які пробуджують сенс життя, а не вводять у безмежжя космоморфогенезу візуальних картин всесвіту.

Доволі критично ставлячись до метафізики В. Кандинського, М.Волков досить доброзичливо говорить про аналогії кольору і звуку. Можна сказати, що ця аналогія є суто персоналістичною, індивідуально забарвленою, але вона дається як твій особливий код, як твоя можливість єднання одного світу і іншого. І це говорить про те, що вони потрібні одне одному. Колір – звук, звук – колір.

«У предметів, – пише М. Волков, – свої природні кольори, більше того, вони менш всього змінюють ці кольорові прикмети, за якими ми їх пізнаємо і розрізняємо. У Леонардо да Вінчі, якщо вдуматись у його слова, не заперечують цього кардинального факту, навпроти, він виходив із його визнання. Але питання про колір предмета, як видно, зовсім не просте, що особливо важливо, його складність має пряме відношення до тих завдань, які вирішує художник-колорист» [77, с.29].

Можна сказати, що М. Волков цілком правомірно посилається на Леонардо да Вінчі, який говорить про загальну теорію рефлексу, але не рефлексу локального, який є частковим відображенням кольорів. Однак рефлекс загальний як середовище презентує сучасний «локалізм» постмодерного мислення, де колір, який потрапляє, наприклад, в одне середовище, стає більш дзвінким або більш глухим, або більш світлим тощо. Це є контекстне інтерактивне сприйняття кольору, яке спонукає до предметної акцентуації, до того, щоб виокремити ці предмети. Недарма Леонардо да Вінчі часто називають «першим дизайнером». Дивно, але художники доби Відродження робили свої предмети в живописному відображенні без рефлексів. Вони просто моделювали тони, там немає відображення одного кольору і іншого. Тон ніс у собі загальний призвук або відлуння колориту всієї гами, але локальних відображень не відбувалось.

Дещо подібне ми маємо і в сучасних мас-медіа, де локальна акцентуація настільки явно визначена, що рефлекс, інтеракція кольорів зникає. Це говорить про імперативний вплив, про агресію кольорового

середовища, яка часто дисонує з предметним середовищем. Констеляція із контекста предметних конфігурація до коліру – це та схема, яка вже впрацьована в моді. У моді з легкої руки Іттена, який цікавився кольором, починаючи з часів Баухаузу, виникає декілька стереотипів або схем, де жінкам нав'язується або прописується схематика кольорів.

Кольори пов'язується з порами року – це весна, літо, зима, осінь. Щоб спростити завдання і не описувати цей банальний і досить примітивний дискурс, можна констатувати, що достатньо контрастний локальний механізм визначення певних кольорів, які позбавлені дихотомії кольорово-звукових алузій, як у В. Кандинського, ані колориту, який ви бачили у М. Волкова, а які просто символізують характер, дають можливість акцентувати природні здібності тіла, проте ніякою мірою не можуть бути панацеєю і схемою назавжди заданою і типом однозначного сприйняття інформації.

Так, навіть сам тип колориту як світлий колорит, колорит не явно виражений, яскравий колорит, контрастний колорит – це достатньо примітивна рецитація, але вона спрацьовує і дає змогу на побутовому рівні розрізняти, структурувати і членувати інформацію. Тобто ми можемо підбити підсумок, що образ естетичних інгредієнтів предметного середовища як єдність предметних, кольорових і конфігуративних ознак – це досить складна реальність, яка залежить від культури, художника, способу сприйняття, моди на той чи інший тип споживання або сприйняття тих чи інших форм. Проте від того, що домінує – форма або колір – виявляється образна цілісність цього простору.

Конфігуративні ознаки частіше всього пов'язують із силуетом, із силуетом міста, силуетом предметів. Це частіше макрорівень зчитування інформації на маргінеси. Колір працює і на макро і на мікрорівні – це універсальна характеристика, яка є емоційно впливовим явищем, що ідентифікує і буквально полярно розводить структури, які ми інколи не можемо назвати предметами, хоча вони є справжніми речами навколишнього

середовища. Предметний світ мімікрує, трансформується, шукає себе від мікрорівня до макрорівня. Зараз модним стає не деконструкція, не іронія постмодерного типу, не алюзії іронічної колажної деструктивної речі, а морфогенез, пошук нової біологічної і біонічної парадигми.

### **3.6 Естетична рефлексія постмодерну як екосистема**

Блискучі естетичні теорії М. Бахтіна та О. Лосєва є вершиною злету гуманітарної думки ХХ століття. Потреба «Я» в «Іншому», стосунки «Я» та «Іншого» як осяяння світлом добра, оточеність світу загальною гармонією і виною, потрібність вибачатися перед Іншим як візаві культури, Іншим як іншою людиною і, взагалі, як Іншим з великої літери, – це величезна, могутня гуманітарна місія естетики у світі культури і людини. Лосєвське розуміння естетичного як єдності трьох складових цілісностей – самодостатності, адекватності, вираження – у монадному, самодостатньому світі свідчить про рівновагу логічного та алогічного, про передусталену гармонію цієї дивної та блискучої естетичної монади, яка сяяла на горизонті думки ХХ століття. Книга «Діалектика художньої форми» була видана в Мюнхені після всіх страшних метаморфоз, що відбувалися з О. Лосєвим як людиною, із його книгами, які зараз повертаються до нас.

Проте всі ці теорії є зараз класикою, їх потрібно реконструювати саме в метаекологічному естетичному розумінні. Однак зараз працюють інші теорії, що стають модними, їх потрібно також вивести на рівень метаекологічного розуміння естетичного в контексті стилетворчого потенціалу постмодернізму. Мова йде про категорії «трансгресія» та «деконструкція». Поняття трансгресії належить до фундаментального маркеру культури постмодерну. Трансгресія культури як такої дорівнює безкультур'ю. Трансгресія свідомості, згадаємо, що у Бахтіна йшла мова про трансгресивність свідомості, а тут трансгресія – перехід за межі свідомості.

Отже, ми маємо перед собою всю школу класичного психоаналізу, постфрейдівського «шизоаналізу» Ж.Дельоза і Ф. Гваттарі.

Трансгресія реальності маркується такими категоріями, як «симулякр». У 80-му році Жан Бодрійар вводить це поняття і активно працює з ним.

Шизоаналіз стає досить цікавою метафорою аналітики світоустрою постмодерну. Якщо ми говоримо про трансгресію цілісності, тут йдеться про деструкцію і ми можемо сказати, що деконструкція стає тим складним образом, який намагається всі трансгресивні образи, усі трансгресивні виміри культури та естетичного світу організувати, трансформувати в межах уже іншого світу, у межах світу, який називають постмодерністським. Ми не можемо зараз оглянути буквально всі ці теорії та течії, це потребує окремого дослідження, а головне визначити, що від кантівської гносеологічної проблематики після феноменолого-діалектичного та феноменолого-антологічного аналізу О. Лосева та М. Бахтіна естетика переходить в те поле, яке описується і маркується категорією «дискурс».

Дискурс – це мовна реальність, те, що породжує мову, те, що трансформує мову, те, що є частиною мови. Це не є просто речення, але є все те, що пов'язане з текстом і трансформацією цього тексту. Ми можемо орієнтуватися на достатньо коректне дослідження В. Лук'янець і О. Соболю «Філософський постмодерн», які починають аналіз метаморфозу деструктивізму з М. Гайдеггера, який вводить в коло філософських категорій поняття «деструкція» та створює певну деструкцію класичної онтології і феноменології. Проте не потрібно розуміти деструкцію саме як знищення, саме як деформацію. У М. Гайдеггера деструкція розумілась як розбудова паралельного тексту над текстом, як певна нарративна цілісність, як певна філологічна та феноменологічна, екзистенційна реальність, яка стає надреальністю, певним гіпертекстом, не пошкоджуючи первинного тексту.



Школа трансгресії, якщо її можна назвати школою, виникає і стає повною класикою вже з виникненням авангарду, нищить цей первинний текст. Авангард метафізично означений, світобудівничий, авангардні інтуїції, які почали з явної трансгресії межі культури, витворили свою межу: футуристичну, футурологічну, яку завгодно, але межу культури. Постмодерн ще не досягає цієї межі культури, не описує її і не створює. Він її девальвує, відсуває і відкидає. Трансгресія постмодерну нагадує чимось термін «агресія», тобто не просто знищення, а сатанинське, зле знищення, боротьба з попередніми канонами-нормами. Те, що ми розуміємо як антикультурне або знищення культури воно, не є чимось брутальним, воно є фактом реальної повсякденності сучасності. Ми до цього вже звикли. Тому й знов постає проблема метаекології культури, людини, естетичного світу в цілому.

Ж.-П. Сартр писав, що в масових комунікаціях виникає певний серійний імпульс культуротворчості, виникає серійна, не індивідуальна, а вторинна культура, яку можна схарактеризувати завдяки тому, що в ній не існує способу зв'язку між аудиторією та тим, хто виносить на розсуд аудиторії свої образи. Виникає пасивність учасників комунікацій, виникає певний досвід ідеології та культури техніцизму. Ми можемо сказати, що перед нами досить цікава проблематика, коли сам образ культури розмивається, зникає і згасає в мас-медіа і всіх тих засобах комунікації, які утворюються наприкінці нашого століття (мається на увазі ХХ століття).

Світ Великого Іншого перетворюється на світ глобального симулякра- ошук, який не впізнається жодним із суб'єктів бажання, але який ідентифікується і ототожнюється з бажаннями всіх суб'єктів постмодерністської культури. Це й є «нульовий ступінь» естетики постмодернізму та її соціального дизайну. Сильові предикати можна визначити лише в контексті виходу за межу, у маргінальному просторі естезису. А це стимулює проблему екології маргінальності як естетичного імперативу культури.

Тобто ми маємо певний машинізм, певну недиференційовану структуру, машину бажання, негамовних почуттів, яку так страшно називають, за А. Арто, тілом без органів. Жан Бодрійяр настільки прискіпливо і настільки образно-вишукано описує танатологію образу класичної культури, що ми можемо інколи дивуватися, наскільки ми ще не відчуваємо і не вбачаємо, що цей присмак смертності «феєрії коду» розчиняє у свої некрофілії, некрософії простір формотворення культури. Навіть мода, про яку ми говорили як глибинну, ювенальну, вічно граючи із собою інтенцією людського світу, світу самодостатнього у своєму мінливому повторюванні, кожен активну хвилину вмирає і народжується.

Говорячи про модні структури, про естетику трансгресії моди, Жан Бодрійяр говорить про знаковість, про те, як знак стає неklasичною системою, яка поєднує означуване і означальне. Знакові конотації моди, дизайну, реклами стають паліативом спасіння – солодким ліком втечі від реальності. Синергетика моди – це не теургія, а підміна божественного симулякром, підміна речі семіозом (дією знаків), що позбавлені свого сенсу. Свято без свята, свято як таке, яке існує тільки заради себе – усе це і є та культура, яка має достатньо видовищні форми, визначені в публічному топосі, але всі ці форми піддаються адекватному аналізу чи адекватції, за О. Лосєвим, у вигляді шизоаналізу.

Шизоаналіз і є тією адекватною формою цього простору, що якоюсь мірою психолізує і вульгаризує цю реальність. Тут має місце синергетична трансформація, але божественні форми синергії трансформує «тіло без органів». Проте це зовсім не божественна енергія. Ми маємо перед собою синергію глибинну, ту енергію, яка трансцендує свідомість, яку пов'язують з підсвідомістю, однак її ухопити в будь-яких логістичних чи культурних формах досить важко. Сингулярності, тобто нерегулярне з'єднання частин, так описують цей контекст С. Неретіна та О. Огурцов [243].

Тут немає тієї органічної тотальності, немає монадності,

передусталеної гармонії протообразу, немає тієї незаспокоєної вини, яка регулює і обіймає Іншого, тут є самотній суб'єкт, безсвідоме дійство «машин бажання», яке є безсвідомим тому, що тут відтворюється начебто автоматично тотожність природи і людини. І в цьому значенні «шизофренія» як аналітичний тренд постмодерну є тотожною не філософії, а сучасній літературі як більш широкому поняттю, оскільки вона (шизофренія) є процес, а не мета, виробництво, а не вираження.

Перед нами фігурує літературність, світ презентується як роман, як дискурс, виникає можливість схопитися за горизонтальні, дискурсивні рядки тексту, але все пливе, коли ми починаємо щось осмислювати. До речі, це не єдина можлива інтерпретація останніх часів і останніх днів ХХ століття. Ми знаємо зовсім інші інтерпретації, того ж самого В.Біблера чи М. Петрова, які мають діалогічну конструкцію або трансмутаційну конструкцію акту спілкування [253]. Проте існує ціле поле теорій, які є конкурентними, виникає поле можливостей інтерпретації. Симулякр – це не тотальна омана, це лише трансгресія реальності. Реальність не є реальністю психологічного шизофреніка, а є реальністю шизофреніка культурного, який грається у мовні ігри. Гра ще не втратила свою позицію, вона ще не скинута з п'єдесталу. Симулякр – це надріч або псевдоріч, яка заміщує панівну реальність, стає постреальністю, стає тим естетичним маркером, який говорить про те, що ми перебуваємо в полі культури постмодерну.

«Симулякр нагадує макіяж, який перетворює реальні риси обличчя на штучний естетичний код, на модель. Перекомбінуючи традиційні естетичні коди по принципу реклами, яка конструює об'єкти як предмети-новації, симулякри провокують дезорганізацію мистецтва, виводячи на перший план вторинні моделюючі функції, пов'язані із створенням певних речових реалій, середовища, культурної аури», – зазначає Н. Маньковська [220, с.61]. Тобто ми можемо сказати, що складається така ситуація, коли мистецтво, коли тотальна тканина мас-медіа створює універсальну можливість спілкування,

ситуацію дифузної, деструктної, плюралізованої культури, яка деструктує культуру в цілому і перетворює її на алюзії, створює нові фантоми, пов'язані з іншими вимірами та іншими розуміннями цінностей.

Якщо традиційна культура мала посередниками такі артефакти, як скульптуру, живопис, тобто матеріальні цінності, які саме сприймаються як художні форми, не дарма О. Лосєв усі проблеми естетичного вирішує в контексті категорії художньої форми, то тут художня форма стає дереальною, відсутньою. Замість оформленого опредмеченого предмета діяльності художника, дизайнера чи будь-якого іншого діяча культури виникає оранжувальник, який лише упаковує бажання, створює агломерацію машин бажання, певний монтаж атракціонів. Таким чином, виникає певний синтез семіології та фрейдистської методології. Цей синтез не намагається бути настільки науковим, щоб стати психіатрією чи лікарським кодексом, але він не пориває з тим стилем мислення, який називається естетика, культурологія або філософія. Усе залежить від мови, яка так чи інакше описує реалії культуротворчості.

Трансгресію здійснює не філософ, не той, хто рефлектує над реальністю культури, а сам реальний суб'єкт культури. Він створює перехід межі реальності, перехід межі свідомості, перехід межі культури і балансує біля цієї межі, створюючи дивний світ, який не має ще достатньо визначених естетичних доміант. Ми можемо сказати, що всі категорійні ряди постмодернізму описуються в категоріях екстатичного, незрівноваженого алогізму, як сказав би О. Лосєв, але згодом вони набувають своєї нормативності, нерівновісної антихолізму. Ця нерівнозначна нормативність як тотальна симуляція оточує світ людини і людина потрохи зникає до того, що їй приписують пансексуалізм Фрейда, паншизофренію, за Ж. Дельозом і Ф. Гваттарі, з тим що її лібідо, її сексуальні пульсації стають хворими і тим, що її ерос наближається до тонатосу.

Ерос, лібідо, шизомашини, натовп, параноя, тіло без органів – це все

категорії естетики та етики хворобливої культури, де замість людини існує машина або тіло без органів, що продукує бажання. Сам обмін, трансляція цінностей відбувається як трансляція стану, як жадоба насолоди, жадоба надцінності саме в стані, коли стан заміщує діяльність, коли діяльність стає трансгресивною, тобто втрачає риси і межі художньої чи естетичної норми. Отже, ми маємо ту реальність, яка близька до кодексу пацієнта шизоаналітичного відділу. Ця реальність вже не створює опору, як вважав Х. Ортега-і-Гассет, вона просто розчиняє людину в собі.

Таким чином пансексуалізація, панмеханізація сексу, яка відбувається на екранах сучасних мас-медіа, відтворює адекватні рефлексії, створює відповідну рефлексивну адекватність, яка не може вийти за межі цього бар'єру. Трансгресії сексуального не відбувається. Культура не виходить за межі фрейдизму, а класичний фрейдизм має маньєристичне забарвлення в психоаналізі Ж. Лакана та в шизоаналізі Ж. Дельоаза і Ф. Гваттарі. У контексті метаекологічної проблематики сфера трансгресії культури намагається бути естетизованою, що лише свідчить про антиекологічні виміри сучасної культури. Свідчить про те, що відкинувши межу, ми відкидаємо стіни рідного дому, розхитуємо всю забудову і виходимо за той контекст, за той світ контексту, який так чи інакше був пов'язаний з нормою, нормою неекспліцитною, але зануреною в будь-який топос формотворення.

Це любовне осяяння, обіймання, яке так пластично описав М. Бахтін, ніколи не було порушене в культурі, воно існувало поза будь-якими рефлексами тотального плюралізму, але в час трансгресії ці норми вже руйнуються, знищуються і трансформуються. Уся ця трансформація невідомо куди веде, стимулює екологічні міркування щодо руйнації естетичного всесвіту. Саме екологічна естетика стає однією із постмодерних визначень рефлексії над світом, і саме тут на повний голос постає питання: як культивувати, естетизувати цю трансгресію, як естетизувати феномен переходу межі, щоб сам коридор цього переходу був освячений та означений

нормою, освячений та означений сакральним.

Річ в у тому, що в культурі має бути легітимація норми, яка і є можливістю осягнення, засвоєння і здійснення трансцендування будь-якої межі. Якщо це не відбувається, вона маркується як екстатичне, брутальне, низьке, неестетичне. Отже, О. Лосєв зазначав, що естетикою Давнього Риму був мазохізм, садизм, гомосексуалізм [207]. Естетика не є лише інтелектуальний світ інтелігенції, лише вишукана ейдетика. Естетика життя в міміці, жесті, свідчить про низ і верх естетичного почуття, про рефлексивні сфери естетичного і про дорефлексивні засади естетичного досвіду, що ґрунтуються на досвіді трансформації стану.

Однак культура завжди реалізується в трансцендуванні межі культурності як такої, межує з безкультур'ям, завжди відбувається трансгресія свідомості до підсвідомого досвіду. Реальність як така знищується, підмінюється і замість неї ми відчуваємо ілюзорний код якогось театру жорстокості, який наповнений всіма акторами як норма самоздійснення культури. Культура здійснює себе як шизофренальний акт, як аномальний, непочуттєвий, ексцентричний акт самозанурення в підсвідоме, у темряву небуття.

Естетичний суб'єкт постмодерну цікавий як симбіотична реальність, де трансгредієнтне за М. Бахтіним, виноситься за дужки. Цей суб'єкт освідчений, переосвідчений і насичений ритмами різних мов і культур, але він намагається все спростувати, знайти якусь одну реальність, яку він називає письмом. Письмо у Ж. Дерріда розгортається в контексті тих авторських номінацій, міфологем, які мають такі означення, як слід, розрізнення, протослід. Цікаво, що слід – це є та головна субстанція, яка сама себе знищує. Проте «слід» належить як природі, так і культурі. Він є наскрізна універсалія, це приблизно те саме, що і «вираження» у філософській концептуальній системі О.Лосєва. Слід є тією віссю, яка фіксує та графічно концентрує, зберігає інформацію. Слід відразу ж демонструє рух

і таїну: слід зникає, слід розчиняється, слід входить у контекст інших слідів.

Перед нами певна міфологія, але щоб зрозуміти що таке слід, потрібно знати що таке протослід. Тобто виникає певна метафізика, яку ми бачили у О. Лосєва. Так, перший образ, протослід одразу деконструюється в хиткому полі складних топосів виникнення герменевтики тексту. Цей поліморфізм, поліструктуральність культуротворчості створює певний механізм, який Н. Маньковська називає «постмодерністською метафорою» [220]. Метафора як механізм творчості стає тим своєрідним інструментом, який з'єднує різні реалії. Постмодерністське письмо будується на асиметрії того, що читається, і того, що ми бачимо.

Цілком зрозуміло, що деконструкція як практична дисципліна та стильова ознака дизайну та архітектури не може повторювати рефлексивні ходи метадеструкції М. Гайдеггера та Ж. Дерріда, вона орієнтована на переробку авангардних проектів. У цьому її естетичний зміст та естетична цінність. Оскільки пошук трансгредієнтного витоку залишається суто творчим завданням розбудови екологічної ніші у світі тотальної трансгресії та деструкції.

У нашому столітті ми, дійсно, маємо яскраво визначений цікавий феномен, що потребує активного осмислення творчості провідних дизайнерів та архітекторів постмодернізму. Отже, потрібно, за М. Бахтіним, вжитися в Іншого, взяти в рамку його точку зору і додати інший горизонт до свого бачення. Естетика інтегрує свої обрії, що залишаються константою, але ми можемо сказати, що проблематика метаекологічного контексту культури ставить досить гострі і зрозумілі питання. Що таке естетичне, як сучасний феномен, з якого ми потім, звужуючи тематику будемо конструювати світ естетичного сприйняття? Що таке естетичне в металогічному визначенні як партитура категорійних рядів?

### Висновки до третього розділу

Ми узагальнили проблеми стилістичних адекватій дизайну, архітектури, моди в культурі ХХ століття. Якщо подивитися на кантівський перший поштовх волі і природи, свободи і несвободи, природного витоку і морального витоку людини, то Кант, починаючи проводити метаморфозу синтетичного охоплення антиномій світубудування, усередині ставить естетичне, естетичну рефлексію як здібність судження. Уся післякантівська реальність культуротворення і естетики, починаючи з неокантіанства, була акцентована на проблемі цінностей.

Аксіологічна проблематика плідно спрацьовувала на межі культурогічних артефактів, але коли вона підходила до контексту саме естетичних, стильових, формотворчих імплікацій, вона ставала непродуктивною.

Аксіологічна естетика не має меж ціннісного виміру в контексті конкретних практик культури, зокрема дизайну, моди, реклами. Найбільш залишаються редукованими ті аспекти, які порушувала феноменологічна естетика, зокрема М. Бахтін та О. Лосєв. Це проблематика «позазнаходження» Іншого, трансгредієнтного за М. Бахтіним, та проблематика Вираження, адекватності та самодостатності естетичного почуття.

Естетичний суб'єкт не може бути натуральним суб'єктом психологічного сприйняття та суб'єктом дискурсу, як вмонтований в текст продуцент. Естетичного суб'єкта в культурі ХХ століття варто реконструювати як метаантропологічний феномен, що синтезує в собі здобутки феноменологічної та аксіологічної естетики, культурології, мистецтвознавства.

Отут і починається проблема культурного вимірювання, знаходження топосу в культурі, де починається та естетична проблематика, яку ми побачили у двох могутніх концепціях класичного гуманітарного напрямку, як



концепція М. Бахтіна і О. Лосєва. Бахтін буквально вже розкриває обійми не тільки естетичної теорії, а й метаекологічної, естетичної проблематики, яка говорить про те, що естетичний суб'єкт не може бути самотньою людиною, а починається з відповідальності, провини, ставлення до іншого як жалю, провини, яку він оточує у своїх рефлексивних «обіймах».

Ці обійми є запорукою «другості», від слова «друг», а не інший. Так, другість вже продукує етичну та метаекологічну проблематику, а Інший стає як друг засадою виникнення естетичної «республіки суб'єктів», за Сергієм Рубінштейном, яку відтворив М. Бахтін.

О.Лосєв іде іншим шляхом, як інтелігент феноменологічного вишуканого і, більше того, традиційного платонізму на підставі християнізованого неоплатонізму починає постулювати та конструювати свій естетичний Всесвіт, який формально вписується в нього в межі тетрактиди. Бо ця тетрактида є цілком світом синергії, протообразу та вираження Абсолюту, який має назви: світ, доля, культура тощо.

Самодостатність і самоцінність художнього твору, яку аналізує О. Лосєв у своїх студіях зі стильової проблематики, дуже нагадує акт самодостатності і самоцінності мови як носія семіологічної цінності тексту, які потім наприкінці цієї драми розгортаються вже у філософії Катагерди.

Тобто акти трансгресії культури в модерні, авангарді, постмодерні не пройшли марно, вони стають тим регулятивом і двигуном, який потрібно вписати в поле самодостатнього топосу літератури, дизайну, архітектури, моди тощо.

Жак Дерріда це блискуче робить, за будь-якою літературою і за будь-яким письмом, він бачить архітектуру, бачить перфоменс, бачить формотворчий потенціал культури, який у нього, як і О. Лосєва, є пластичним, скульптурним, графематичним та іконічним образом, ледь не витвором. Мова йде про деструкцію і деконструкцію, цілісність філософської рефлексії.

У постмодерні існує глобальна самотність культурно освіченої людини, яка дорівнює безкультур'ю, бо культура самотніх людей є ота шизофренія, є отой розчинений світ, в якому не може відбутися диво зустрічі з Іншим.

Якщо факт і диво не зустрічаються, за О. Лосєвим, то культура перетворюється на руїну. Таким чином, елементарний підтекст елементарний, категорійний апарат для розбудови екологічної естетики окреслився. Це апарат є певною сумішшю, він є синтетичним, його не можна редукувати, не можна звести до якоїсь сурогатної мови.

Метаекологічна естетична проблематика постмодерну не є деструкцією і деконструкцією всієї естетичної проблематики і всієї естетичної культури, яка сама себе породжує в іронічному та колажному постмодерному варіанті. Саме цей екологізм, саме ця метаекологічна проблематика естетики підносить її на ще більш конкретний рівень, на рівень естетичного сприйняття, метою якого є найширший пласт культуротворчості, що несе в собі взірці екологічного підходу до дизайну, архітектури, моди.

Екологічна проблема не є зовнішньою, вона породжується із самих нутрощів естетичного, що і розгортається в адекватному естетичному сприйнятті, що потрібно реконструювати в адекватному полі сприйняття культури, історії, предметного світу, сприйняття людини і сприйняття художнього витвору. Саме художній витвір уособлює в собі і концентрує екологізм будівництва дому і втрати оселі, домівки, ойкумени.

## РОЗДІЛ 4 ДИЗАЙН XX – XXI СТОЛІТЬ У КОНТЕКСТІ НОВІТНІХ ПРОЕКТНИХ ТЕХНОЛОГІЙ

### 4.1 Постмодерні засоби трансформації проектної діяльності

Важливо зазначити, що всі номінації формотворення, які стали актуальними саме у XX столітті, пов'язані з деструкцією як засадничим принципом руйнації і деформації цілісності. Декомпозиція свідчить про те, що композитю як об'єднання позицій не відбувається. Деконструкція – упевненість у тому, що єдність відбулась, але на засадах тотальної гри. Важливо зазначити, що деструкція, декомпозиція і деконструкція як тоталологічні проекти постмодерних практик, які набули надмірної тотальності гармонізації є інваріантними: у кожному з них є і деструктивний аспект, і декомпозиційний, і деконструктивний.

І навпаки, у кожному із цих інгредієнтів проектного процесу є одна із домінант, яку можна визначити як деструкцію – заперечення цілого та тотальне невбачання як дефрагментизацію цілого, що пов'язано з конструюванням нового на основі демонтажу попереднього. Це трансформативна естетика, яка твердить, що всі образи синтези можуть відбутися лише на засадах трансформації. Це риторична, поетична реальність, яка усуває іманентний праксис видів і жанрів мистецтв.

Однак кожен із видів і жанрів мистецького праксису має свій досвід цього іманентного праксису саме у XX столітті. Так, архітектура і кіно мають спільне і відмінне як форми «монтажу атракціонів», фото має свою архітектуру, як і має проекцію на фотокадр всього досвіду кінобачення, кіноока. Єдність формотворчих інтенцій не є сумішшю, вона є цілісністю «лінійною», потім вже «нелінійною». Вона була драматичною, але її чомусь називають синтезом. Проблема полягає в тому, що синтез можливий тоді, коли є розчленовані фрагменти. Європейське бачення цілого є членорозподільною цілісністю, за О. Лосєвим, сама ця членорозподільність

досягає всього драматизму, елементарізму, штучності, герметизму і разом ігрового плюралізму в культурі постмодернізму ХХ століття.

Ми не можемо сказати, що саме постмодерн загострив і актуалізував ці конфігурації, вони існували завжди, існували як певні культурні процеси. Певна риторика, температура слова завжди існували як маньєристичний дискурс, але вони набули конфігурації постмодерних і ці конфігурації вже проєктуються, хочемо ми, чи не хочемо на все ХХ століття. Ця постпроєкція чи пострефлексія цікава тим, що дає можливість під кутом зору постмодерністських практик побачити те, що не є постмодерном.

Є сенс заглибитися саме у монологічну еkleктику, яка належить стилю модерн і знайти ті формотворчі тенденції, що стають запорукою радикальної еkleктики постмодернізму та деконструкції. Спробуємо визначити єдність деструкції, декомпозиції і деконструкції, що допоможе визначити саме новітні технології дизайну ХХ століття як поетичний прaxис. Це цікавий спосіб розгорнути, розширити рамки століття, побачити його ширше, ніж хронологічні межі і разом звзунти до точки, до крапки витвору мистецтва, бо ХХ століття – це теж є певний витвір мистецтва [192].

Важливо зазначити, як і деструкція, і декомпозиція, і деконструкція працюють на синтез. Що тут є первинним? Є певна логіка енергійного бачення процесів деструкції, що є первинною. Тобто вбачають, що ХХ століття більше зламало, ніж з'єднало, і в принципі той злам культури, який відбувся, радикально трансформував цю культуру, хоча це видається зовсім не адекватним твердженням. Середньовіччя так трансформувало античність, що трансформація, яка відбулася, наприклад, у дизайні одягу між драпірувальним одягом і накладним є незрівнянно більшою, ніж у межах авангард – постмодернізм.

Тобто авангард є певним наведенням містків, певним зануренням в архаїку в порівнянні з новоренесансною людиною, яка стоїть у центрі світу.

Так, можна висловити парадоксально думку, що деконструкція як радикальна еkleктика, як маньєристичний дискурс, який відбувся на засадах перекомбінування і вільного монтажу попередньої цілісності, є не більшим чинником, ніж деструкція. Деструкція як така – це іманентний акт заперечення, який визначили і Ю. Кристева, і Ж. Дельоз, що існує і в постмодерні і в усіх культурах європейського локусу. Дихотомічність або подвоєння, бінарність яких ніколи не може позбутися європейська ментальність, спричиняють діалектику, а водночас заперечення та деструкцію. Виникають тернарні системи, за Ю. Лотманом, як усталена фаза усунення протиріч на периферію.

Вибуховість культури, яку ми вбачаємо вже у ХХІ столітті, успадковується, за Е. Мореном, як код людини гомодеміс (людини нерозумної). Отже, можна сказати, що деконструкція є більш первинною і більш глибинною складовою європейської поетики і дизайну, зокрема. Декомпозиція – це вже факто, квітучої складності, уже виникає композитіо, диспозитіо, утворюється сама деспозичійність цілого. Це можна побачити в дизайні одягу, архітектурі.

Цікаво відзначити, що деструкція як іманентний чинник «монтажу атракціонів» є серединним, проміжним чинником між декомпозицією і деконструкцією. Таким чином ця інвертивна логіка надає можливість зосередитись на тексті формотворення архітектури і дизайну ХХ століття, які ми хронологічно розширяємо, і побачити цю іманентну логіку як логіку видової, жанрової адекватії, адекватії мистецької. Адекватії всіх тих змін, які сталися або залишилися здійсненим або нездійсненим проектом.

Полістилізм ХХ століття в широкому мегамасштабному вигляді, розпочинаючи з еkleптики, говорить про те, що декомпозиція і деконструкція стають одним із фундаментальних означуваних принципів формотворення. Практично в неовізантійському, давньоруському, готичному стилі деструкція набула однієї із спроб оптичної репрезентації попередньої

конструкції. Так, у неоготичному стилі відбулося оптичне переінсталювання конструкції як готичний злет вгору, стелю вкривають уже декоративні нервюрні склепіння. Так, справжні склепіння, які пучками передавали вагу всього неба на аркбутани, усі ці конструкції підлягали оптичному нівелюванню. Фактично через деструкцію відбулася оптизація конструкції, деконструкція, коли замість нормальної звичайної тектоніки готики передано оптичний абрис вже риторичних деформацій висхідних архетипів, які викликають суто візуальну радість занурення у простір готики. Приблизно те ж саме відбулось і в добу Відродження, коли грецько-римська архітектура стає більш оптичною, ілюзійною і перетворюється на цілу систему оптичних інтроверсій.

Про це говорить і вже Виховний дім Філіппо Брунелескі і багато інших робіт, де оптикумум форми набуває головних ознак. Важливо, що еkleктика як моністична оптична настанова стає парадигмічною реальністю в архітектурі, живописі, дизайні, що можна розуміти в широкому розумінні як тектонічний злам, деструктивне переосмислення. Однак ця деструктивна реальність ще не набула феноменологічного (проектно-моделюючого) зламу, але докорінна деструкція вже відбулася. Злам відбувся як знищення деконструкції у нелінійній архітектурі, більшого зламу уявити не можна. Це вже не оптичне переінсталювання нервюр, а оптичний слід за знаком дегітальної (цифрової) революції в проектуванні, коли від готичного злету нічого не залишається, окрім самого злету.

Так, спочатку відбувається перша інверсія, або еkleктизація усталеного порядку технології мистецької праці. Якщо раніше було послідовним у живописі виготовлення дошки, формування імприматури, створення підмальовку, потім лесирування цього підмальовку, а потім вже корпусне накладання фарби, то зараз стає популярним письмо а ля прима, коли на білому полотні відразу ж робиться обрис і фарби змішуються на

палітрі. Приблизно те ж відбувається і зі стилями, коли ми бачимо їх або змішування в одному просторі, або повну анігіляцію.

Так, мистецькі технології радикально трансформуються: щоб зберегти цілісність висувається наперед деконструкція (деструкція є внутрішній нерв нової технології), а декомпозиція (перестановка в часі і просторі) дає можливість створити нову цілісність, нову формотворчу систему в архітектурі та дизайні аж до кінця доби постмодернізму. Нелінійні технології вже заперечують й цю систему трансформації технологічного інструментарію проєктування.

Важливо побачити цей процес не як низку окремих жанрів чи видів, мистецтва, а із середини, іманентно, що відбувається як жанрова видова адекватія художнього пр�ксису. Фактично вже на рівні еклектики ми бачимо, що композиція є тим обрїєм, мистецьким механїзмом, який фіксує тектонїчні зсуви, трансформації і деструкції, що відбулися в класиці.

Декомпозиція є вершиною тому, що відбулася диспозиція класики і еклектики. Оскільки трансмутация, транспозиция, яка відбулася як перехід до стилю нелїнійного тексту, – це вже наступний крок. Цей крок готувався поступово, чим більше назрївала внутрїшня активність, тим більше формувалися ці хвилі трансмутації і, врештї-решт, вона відбулася. Фактично біонїзм, віталїзм, усе те, що ми збираємо як символїзм та персоналізм модерну, – це є трансмутації класики, які сталися через формування деструктивних процесів, еклектичних, дивних, химерних, несподїваних, але вони тяжїли до синтезу як квітучої складності постмодерного типу. Нелїнійна архїтектура і дизайн – це первинна простота новїтнього етапу пошуку формотворення. Його перспектива вбачається в актуалїзації еклектичних процесів, у поверненні до неостилїстики поліфонїчного зразка. Уявити якусь нову перспективу складно під кутом логїки культуротворення в цїлому.

Як модернізм розсуває попередній план деструкції, яка стає іманентною настановою формотворення, так і нелінійна архітектура та дизайн розсувають межі авангардної деконструкції роблячи її іманентним принципом формотворення як певного радикалізму. Деконструкція зсувається як обрій формотворення і ми бачимо конструктивне переутворення, злам, який фактично стає обрієм всього руху нелінійного формотворення. Як в авангарді виникає певна міфологема планіт, архітектонів і всієї цієї модерніської іконографії, яка буде інші світові деструктиви, так і в нелінійній архітектурі відбувається, насамперед, трансформація тектоніки, зокрема в Аронофф-центрі П. Ейзенмана.

Так, певне переугруповання тріади – деструкція, декомпозиція, деконструкція – утворює новий симбіоз. Що нового є в авангарді? Ясно, що декомпозиція не може бути тривалим процесом, тому авангард існував не так багато часу. Розбивка цілості, злам цілості як іманентний процес потребував компенсації і вона відразу відбулася в тоталітарних суспільствах, виникає повернення в бароко. Так, сталінське бароко в суспільствах нетоталітарних ідентифікують як арт-деко, виникає певна компенсація модерну, але вона ще не є постмодерном. Наступний крок постмодерну можна позначити як деконструкцію, а деструкція стає обрієм формотворення.

Декомпозиція стає тіньовою стає тією зовнішньою спонукою, що підживлює вічну плюралізацію, вічне переформування цілості. Так, деконструкція як внутрішній іманентний процес переутворення конструкції описується горизонтом деструкції. Деструкція може існувати одвічно, так, деградаційна стратегія неоплатонізму, яка виникла в Давній Греції, інтерпретується О. Лосєвим як наскрізна вісь культуротворчості. Таким чином, ми можемо сказати, що протягом ХХ століття існували певні домінанти – синтези мистецького праксису, такі, як деструкція в еkleктиці, такі як декомпозиція в авангарді і вже деконструкція в постмодерні, утворюють у нелінійному формотворчому синтезі нову комбінацію, де



домінує знов еkleктика. Однак можна стверджувати, що постмодерн як квігуча складність – це є більш радикальне повернення до класики, ніж авангард, чому?

Тому, що тут загострюється дихотомія абсолюту і сама деструктивна стратегія як трансцедування межі між абсолютом і профанним світом, що є простим і зрозумілим принципом. Таким чином, ми певною мірою розглянули засади, формули формотворення як основу для жанрової і видової трансформації, для виникнення трансформативної естетики. Усі помічають цю хронологічну тканину, інформацію щодо трансформації формотворчих настанов, але не зазначається про симбіоз деструкції, декомпозиції та деконструкції.

Культура ХХ століття досить складно, досить драматично загострила дуже багато інтенцій культури. Культуротворчість саме тут пройшла через випробування, через антропологічні, теоцентричні, зооцентричні спокуси, коли людина намагається створити етику планетарного зразка, екуменістичну, штучну релігію, або намагається витворити етику благоговіння перед життям. І та ж людина живе в традиційній естетиці, де краса рефлектується і вважається натуральною реальністю, яка оточує її. Хоча як раз краса найбільш підлягає поезису творення, а породження краси і є той естезис (ерос, за Платоном), який потребує своєї поетики, свого мистецького праксису. Цікаво, що сам феномен виникнення нових видів і жанрів у мистецькій практиці або культури, мистецтві можна пов'язати з іманентними закономірностями мистецтва, зовнішніми спонуками культуротворчості, що визначаються самою домінантою мистецького синтезу.

Так, на наш погляд, кінематограф, разом з динамікою, з його фотокінетоном стає найбільш актуальним за доби авангарду, коли декомпозиція переноситься в центр мистецьких пошуків. Кінематограф стає образом рушійності, демоном руйнування пластичного образу. Згодом він

же «скотився» у натуралізацію як обрій візуального простору, пов'язаний з деконструкцією мистецтва. Такого натуралізму не мав навіть Рим, бо Рим все ж таки використовував зображувальне мистецтво, мозаїку, смальту. А це натуралізм оптичної верхівки світу.

Кінематограф дає можливість побачити декомпозицію в контексті іманентних продукуючих сил, які створюють певну динаміку в натуралізації і своєрідну поетику віртуального монтажу, яку можна побачити в монтажі кадрів. Цікаво, що фото як вид мистецтва, як засаднича особливість кіно можна пов'язати з еkleктикою і деконструкцією, коли буквально шматок світу виривається і потім з нього виліплюється мозаїка, з неї виліплюється новий світ. Це зовнішня спонука, яка виникає скоріше як експериментування з колоїдною плівкою. Бо ця плівка із срібла, усі ці штучні експерименти набувають своєї поетики зовсім не у кінематографічній реальності, а у естетичній, де образні реалії акумулюються в контексті декомпозиції цілого, акумулюються у весь світовий натуралізм, що приходить із живопису, театру, приходить із інших видів мистецтва.

У постмодернізмі домінантним видом стає віртуальна реальність. Деконструкція як іманентна рушійна сила створює приручені божества, наближає їх до людини, коли одним натиском кнопки можна отримати осяяння згори. Деструкція як трансцензус, перехід від абсолюту до маленької краплини екранного світу родової людини втрачає своє «Я» в контексті *virtus*, стає тим обличчям, яке трансформує світ як явище психологічного зразка: *virtus* як істина, *virtus* як доблесть, *virtus* як штучна реальність – усе поєднується в цьому деконструктивізмі.

Таким чином, кіно, фото, віртуальна реальність стають тими мегаструктурами, яким можна приписати онтологічні аргументи трансформації та деформації попередньої культури. Паннатуралізм, який домінує у фото дискретного зразка, стає демоном натуралізму вже континуального зразка віртуальності. Стратегія формотворення стає ще

більш деградаційною, це стратегія всіх рушійних сил ХХ століття. Однак поруч іде контрпроцес символізації, який пов'язаний зі словом, із так званими текстовими зображеннями, з архітектурою, з усім тим, що корелює із зображувальною естетикою.

Ці тенденції урівноважуються, та, можна сказати, що онтологічні моменти в натуралізмі корелюють з онічними аргументами, які протилежні натуралізму. Це стратегія не деградаційного зразка, а, навпаки, знакових конотацій, що дає змогу людині охопити простір як цілісність культури, діалогу. Можна сказати, що формуються інші жанри чи види формотворення, що дають можливість синтетичної і символічної інтерпретації. Це той ж перформанс, ті ж інсталяції, та ж музейна ретро активація, вінтаж – усі ці новітні практики культури, які дають можливість консервування часу і простору, дають можливість побачити конфігурацію культури в складній динаміці іманентних процесів мистецького праксису.

Символізація це – процес піднесення, узагальнення, процес більш широкого ставлення від «Я» до «Ти». Це ставлення універсуму до людини, мультіверсуму до людини – усе це і утворює те напружене поле формотворень в архітектурі, дизайні, моді ХХ століття, де й стає можливою соціокультурна динаміка як жанр адекватій мистецтва.

Важливо побачити весь цей драматизм синтетичних і дихотомічних зв'язків, що є досить цікавим процесом, який треба розглядати в конкретиці матеріалу тих реалій, які виникають у специфічних дизайнерських обрях формотворення. Як реконструювати сам процес цього формоутворення? З чого починати – із статички чи динаміки? Цим питанням задавався ще Фердинанд де Соссюр. Здається, що в еkleктиці краще починати із статички, тут є дискретний тип множинності, єднання видів, ейдосів – цьому відповідає феноменологія, наука або філософські напрямки, що намагались все розчленувати на види. Так, в авангарді домінує діахронія, бо існує головний принцип уведення четвертого виміру. У постмодерні існує суміш

статички і динаміки, діахронії і синхронії, тут не можна побачити домінанту першого чи другого типу, вони перетікають одна в одну, усе залежить від твору, від художника, де домінативним може бути або та, або інша конфігурація.

Поняття статички динаміки або діахронії можна пов'язати з одноразовістю охоплення, зорового охоплення речей і зі сприйняттям у просторі мистецького витвору. Можна пов'язати з відносною завершеністю в просторі як історичною темпоральністю і, навпаки, з темпоральністю сприйняття твору.

Історизм, який існує в еkleктиці, є характерною ознакою для того, щоб уявити саму еkleктику як стильову багатомірність. Однак авангард позаісторичний, він зламає світи, створює міфологеми. Бо постмодерн знов вводить в історію, але в певних конфігураціях вона теж усувається. От такий достатньо цікавий набір діяльності з часом і простором – синхронне і діахронне сприйняття, просторове сприйняття часу – усе це дає можливість уявлення, як різноманітна конфігурація цілісності в різних просторових і різночасових структурах дає уявлення про цілісність перестановки жанрових і видових конфігурацій.

Цікаво, що завершена оптичність, або завершена оптична картина, що притаманна постмодерну, як і для еkleктики, свідчить саме не про один момент охоплення простору в сприйнятті, а розгорнутість оптичного простору, що пов'язана з багатомоментним, полічасовим сприйняттям. Вона (оптична цілісність) одразу намагається перейти в простоту, але простоти вона не досягає. Як ми вже зазначали, можна говорити про тіло культури, тіло моди як певні мистецтвознавчі метафори та дослідницькі концепти. Однак складність полягає в тому, що справді відбувається дивна метаморфоза. Винесення орнаменту назовні в еkleктиці, перетворення поверхні архітектури і орнамент дуже нагадує архаїчні культури з їх

татуюванням і розфарбуванням, з їх сакральним значенням. Але, звичайно, це вже певна деструкція, певна трансформація, і певна оптична еволюція.

Якщо ми говоримо про авангард, то тут можна говорити саме про те, що тіло набуває ознак космологізму, платонівських елементарних тіл, а фактично стає гротескним. Це вже зсув від архаїки майже в середньовіччя. Бо постмодерн тіло робить простим, робить його за ознакою того ж арт – дизайну, де за порожньою оболонкою розуміється певна конфігурація почуттів. Традиція іманентного стилетворення, мистецького формотворчого поштовху, що походить від мистецького праксису, належить історичному досвіду культури, але О. Лосєв показав, що стиль – це явище, яке певною мірою корелює з внутрішніми спонуканами формотворення твору, його жанру.

Говорячи про жанр, О. Фрейденберг пише: «Я хотіла би показати, як один і той же світоглядний сенс отримує різні аспекти свого змісту у структурах творчої переробки нових суспільних ідеологій. Так, сенс не був першим сюжетом, бо ембріон літератури є просто життєвим сенсом простого побуту, за допомогою якого люди жили, працювали, їли, народжували дітей. Як цей історичний і смисловий шифр відношення природи і життя, опрацьований першим людським суспільством у змінах соціальних мов втрачав той зміст, для якого був створений, або зникав зовсім, поставали культурні цінності як наслідок виробництва ідей» [314, с. 13].

Важко не побачити тут, яке широке світоглядне розуміння жанру продукує автор. Жанр як онтологічно засадничий принцип або породжувальна модель стає засадою для формування Літератури з великої літери, культури, мистецтва. Тобто постає проблема не стільки вузького видового бачення жанру, а опосередкування стосунків людини і залучення до видів мистецтва.

Можна сказати інакше: фото, кіно, дизайн можна розглядати як елементи побуту та як елементи праксису культури, або можна розглядати як концептуальні схеми, як певне напрацювання культури, що узагальнює

досвід світоглядних образних адекватій саме в таких онтологічних конфігураціях, а не в жодних інших. Жанри в такому онтологічному визначенні, які фактично стають засадами формотворення вже суто конкретних видів мистецтв за своїм інструментарієм, як пише О. Фрейденберг, за своїм онтологічним статусом, виконують роль стилів. Так, якщо О. Лосєв визначив стиль як єдність іманентного і зовнішнього, що й є головною характеристикою стилю, то жанр є внутрішній нерв стилю, що тяжіє до іманентних характеристик художнього твору.

Якщо говорити про співвідношення мегастилів ХХ століття, – модерн, авангард і постмодерн та жанрові онтологічні сфери мистецького праксису, то можна стверджувати, що породжувальною моделлю видового формотворення мистецтва, а жанр як стильова ознака доби. Звідси й виникає формулювання жанру як онтологічного предикату розмаїття всіх видів мистецтв, що можна визначити як орнаментальну оптичну та дискретну цілісність. Ця цілісність у прямому вигляді вичитується на фасадах будинків, а інакше її можна вчитати в театральних ескізах, ескізах дизайнерів-модельєрів, де декоративний орнамент накладається на експресивний малюнок тіла.

Деструкція як зсунутий простір, як трансформований візуальний простір класики стає вільним експресивним жестом, що збуджує навколо себе ауру формотворчих тенденцій. Це породжує ті види мистецького праксису, що пов'язані із скульптурою, з графікою, дизайном тощо.

Постмодерн як породжувальна модель на підставі деконструкції свідчить про те, що тут саме єднання формотворчих інтенцій стає епіцентром розчленованого світу гри: шоу, флеш-іміджами, симулякрами, рекламно-модерновими інсталяціями. Це види тих жанрових ознак, які формулюються як деконструкція, де жанр є онтологічною передумовою будь-якої деконструкції, яка дає змогу видоутворення новітніх мистецьких практик. Так, ми підійшли до досить цікавого пункту наших міркувань: стилі, жанри,

види тією чи іншою мірою є мистецькими практиками, але стилетворчими та жанротворчими засадами є та видоутворювальні компоненти, які свідчать про системогенез стилетворення, системогенез жанротворення. Отже, і видоутворення мистецтва належить різним реальностям праксису художньої культури, вони йдуть ззовні і концентруються як іманентна спонuka формотворення в стилі і жанрі, у видових конфігураціях. Вони ж є енергійною фазою цієї спонuki. Види не є епіцентром формотворення, вони лише розгалужують поле формотворень.

Якщо згадати Г. Вольфліна, то він усю свою інтерпретацію звів до іманентних мистецьких ознак, розглядав класичне мистецтво, де є статичний, лінійний елемент і динамічний стиль, де домінує рух. Це типовий позитивізм, який розвиває Ф. Шміт, цей позитивізм не можна викреслити з мистецтвознавчих Д. Сараб'янова чи інших теоретиків. Наше завдання – естетично-філософська реконструкція формотворчих засад, структур (стильових та жанрових) як культурної динаміки ХХ століття в архітектурі та дизайні, зокрема. Ми намагаємося визначити культуротворчі тенденції та інтерпретувати їх в жанровій, видовій специфікації мистецтва. Усі ці трансформації мають свій онтологічний стас, який, у свою чергу, має своє породжувальне начало, а цим началом варто вважати мистецький праксис та його іманентній закономірності.

Однак специфічний рух, режисура специфічної динаміки жодного мистецтва не існує без режисури культурного цілого. Так, ми потрапляємо в певну еквівалентну парадигмальну поетику культурних практик як способу ділення, як спонuku поетичної реальності доби, яка не є конгломератом і системою засобів формотворення, є дія, вчинок – жива трансформативна естетика, що формується у ХХ – ХХІ століттях спочатку як оптичний універсум парадигмальної цілісності еkleктики, як біонічна, теургічна і символічна цілісність у модерні, як пророцький космологізм у модернізмі чи

авангарді і як натуральна орнаментальна настанова, алюзіонізм постмодернізму.

Сам феномен образних синтез нелегко описати в контексті такого складного перетину, такого складного образотворчого феномена мистецького праксису ХХ – ХХІ століть, можна лише зробити певні топологічні відзнаки, визначити певні конфігурації, здійснити певну розбивку вже усталених конструкцій.

Найбільш цікавими є проміжні інтертектуальні інтерпретації – простір між стильовими та жанрами конфігураціями. Він йде в безкінечність, це простір між еkleктикою і модерном, між модерном і авангардом, між авангардом і постмодерном, між модерном і пост – постмодерном, між дискретною цілісністю оптичної складової сприйняття та членорозподільною єдністю елементів нелінійного текстуального простору сучасної архітектури і дизайну. Уся ця архітектура в широкому розумінні і стає предметом наших інтерпретацій та реконструкцій в наступних підрозділах.

#### **4.2 Еволюція проектного простору: від постмодерної еkleктики до нелінійної архітектури**

Архітектура і дизайн є спіцифічними у видовому вимірі мистецькими практиками. Так, архітектура сучасності пройшла величезний шлях формотворчого розвитку, який можна охарактеризувати за вимірами жанрових дефініцій як деструктивну, декомпозиційну та деконструктивну цілісність. Тобто це своєрідний величезний досвід, який не можна сприймати як «гарний» чи «не гарний» опис, інтерпретації окремих витворів мистецтв. Однак іншого шляху, як здійснити саме таку інтерпретацію якихось знакових фундаментальних творчих доробків витворів мистецтва як обрив мистецького праксису в архітектурі та дизайні не можна, щоб зрозуміти, як



відбуваються образні трансформації художнього праксису в просторових мистецтвах.

Чому саме архітектура стає вихідним моделюючим принципом бачення культури? З різних обставин. Виходячи з того, що вона найближче всього до землі, найближче вкорінена в побуті як онтологічна предметна реальність, що зафіксована як дім буття. Ми звикли, що архітектура, за Гегелем, є одним з перших символічних досягнень світу. Дух не може бути втіленим адекватно в камінь, тому відбуваються всі ті метамарфози, за Гегелем, які існують до сих пір. Так чи інакше, бо певною мірою – це безперечно, бездоганне формулювання. Первинний генеалогічний або генетичний символізм в архітектурі є тією фундаментальною запорукою, є напруженою дихотомією духа і матерії, землі і неба, дії і споглядання.

Можна продовжувати цей ряд. Нас цікавить архітектура як певний мистецький праксис, як цілісність культури століття у її культурницькому обрії формоутворення і як певний проект. Проект досить різний – інколи нездійснений, проект людини-митця людини-деміурга, людини теургічно сповненої надій і мрій. Однак від проектів еkleктичного єднання різних стилів, месіаністично модерних настанов до проектів лігальних міст, планів проунів і вже проектів нелінійної архітектури багато відбулося трансформацій проектного потенціалу. Усі ці ідеї занурені в контекст достатньо простих архітектурних конфігурацій мистецького праксису, які пов'язані з практикою успадкування ордерної системи і архітектурної мови.

Це попередня архітектура, включаючи електику, що пов'язана з почерпанням з культурної складової архітектурних мов для артикуляції створення своєї мови. Ця мова може бути надмовою або певною ретрансляцією духовного, практичного, етичного та естетичного досвіду архітектури. Архітектура як поезис і як праксис саме в давньогрецькому спонукальному розумінні є мистецтво створення образу з каменю.

Як прaxis призводить до того, що виникає розгорнута картинність і разом виникає забудова і виникає те, що ми розуміємо як тіло, нехай «тіло без органів», але це тіло без органів наповнюється людськими почуттями, наповнюється функціями, наповнюється всім тим, що є місцем для буття людини. Саме тут виникає етос, виникає все те, що створюється як життєносна та життєбудівна артерія творчого буття, формотворчі мистецькі інноваційні практики.

Є. Кириченко характеризує еkleктику як прагнення до правди. «Архітектуру нового часу можна кваліфікувати як архітектуру, що проходить з принципу правдоподібності (такою є архітектура, яка характеризується механічністю структурних зв'язків) між елементами невизначеної подвійності, що виражаються наявністю вторинної моделюючої художньої системи в архітектурі Ренесансу, бароко, класицизму. Так, у Давньому Римі архітектуру прикрашають архітектурою художньої системи. Стиль, емансипований від внутрішніх тоталітарних форм, виглядає конструктивно, причому візуальна тектоніка здається ознакою від вихідних архітектурних систем, які слугують їй прототипом» [165, с.53].

Є. Кириченко також помічає, що історія мислення ХІХ століття – це наслідок сприйняття романтизму самодостатньої філософії Просвітництва. Як ми бачимо, два принципи стають засадничими для розуміння формування культури ХХ століття – це історизм, гуманістична еkleктика і полістилізм, правдоподібність *Dasein* (тут-буття). Ця правдоподібність перетворюється на натуралізм, на реалізм, стає розповсюдженою риторикою в тоталітарному суспільстві.

Хоча за словом «реальність» у соцреалізмі ховається реальність середньовічного зразка, реальність як абстракція вищого ґатунку, в якій саме і створюють самодостатній світ мистецтва краси і добра архітектори і дизайнери, цю реальність ідентифікувати досить важко.

Є. Кириченко помічає духотомічність і комбінарність еkleктики. «На перший погляд в еkleктиці збільшується прерогатива наслідування. Це дійсно так, якщо аналізувати за багатоманітністю форм, що є запозиченнями різних стилів, але парадоксальність еkleктики існує в тому, що розширення наслідування справді означає зміни і розрив з традицією. Ідея заперечення є виразною антитезою до класицизму. Традиція – запорука існування стилю, бо ви бачите, що 1820-1840 років вибухає бунт проти засад античних форм» [165, с. 72].

Відбувається деструкція, реальність сповнюється дисфункцією синтезу традиції, деструкції попередніх стилів. Можна стверджувати, що романтизм не йде з ХХ століття. Він розпочався з листів Чаадаєва і ще не завершився. Романтизм як ретроархаїзуюча парадигма, як нове середньовіччя, за М. Бердяєвим, як піднесений стрій самобуття онтології естетичного, де Бог над Богом, за П. Тіліхом, у протестантистському варіанті стає парадигмічною віссю культуротворення, стає долею формотворення всієї культури ХХ століття.

Оскільки нас цікавить жанрове культуротворення. Цей внутрішній колорит створюється в архітектурі як мистецькому виді, що має свій особливий прaxис, прaxис занурення в глибини демонтажу, деструкції, прaxис еkleктики тощо. Потрібно зазначити, що проектний алгоритм формувався в контексті сценарного та театрологічного підходу, що визначилося як феномен програмування в дизайні, або створенні «дизайн-програм». Дизайнерське програмування як проектна реальність починається з двох напрямів. Один напрям був суто філософським (це праці Г. Щедровицького, В. Глазичева та ін.). Інший підхід формувався знизу, від дизайнерів-практиків (В. Рунге, В. Сеньковський та ін.).

«Діяльнісний підхід, – пише Г.П.Щедровицький, – заперечує споглядальний науковий підхід. І це перше, що я тут стверджую. Потрібно було зібратися декільком людям, у кожного з яких жило на інтуїтивному

рівні це заперечення науки і беззаперечної значущості її законів. Причому ми повинні розуміти, що в кожному з нас жив розрив між свідомістю і тим, що ми чуємо своїм тілом, оскільки свідомістю ми розуміємо, що наука як така – інститут, її треба розвивати і досить цікаво витончити свій розум, вирішуючи проблеми за рахунок держави. Це цікаво і дуже важливо... Але тіло говорить інше – треба жити, а це означає не тікати, мати свої впевнені настанови, свої імперативи і дотримуватись їх, навіть коли є загроза і вас свідомо залякують» [324, с.70].

Більш радикально зазначає специфіку праці дизайнера Є.Лазарєв: «Сама сфера пристосування творчої праці дизайнера – предметно-технічне середовище і складові є елементи – зовнішньо виглядають хаотично. Часто прямо говорять про хаос речей, «неупорядкованість предметного світу» тощо. Насправді, входячи в об'єктно існуючу гіперсистему природи, штучно утворене предметне середовище не може бути безсистемним – інакше вона просто не змогла б існувати. Інша справа, що ця система є надзвичайно складною, діалектично незавершеною. Такі умови процесу розвитку – і тому сприймає нібито неупорядковано.

Однак існує і функціонує предметно-технічне середовище саме за законом складнодинамічних систем. Якщо придивитися, системна організованість штучного предметного середовища підтверджується тим, що вона – носій матеріального аспекту людської культури. Під час розгляду феномена культури відношення локальних (особливо минулих) цивілізацій її системний характер стає цілком очевидним. Зрештою, власне дизайн як специфічний вид проектної творчості як складовим елемент діяльності і культури є системним. Позасистемна організація будь-якої діяльності була б неповноцінною, або абсолютно неможливою» [187, с.11].

Однак проектування має відому методіку дизайну систем, «оскільки об'єктом дизайн-програми завжди є технічно-процесуальний комплекс різного масштабу і профілю – від масиву промислової продукції цілої

галузі машинобудування до всієї сфери машинобудівного наукового виробничого об'єднання» [187, с.186].

Так, Є.Лазарєв пише: «Обов'язковою умовою ефективності підготовки сценарію, особливо у теперішній час за майже повної незасвоєності новизни методики, є вивчення аналогів. Найбільш сформованими і цілісними зразками будуть кіно- і театральні сценарії в обох своїх основних формах: літературній і режисерській. Літературний сценарій – це вільний, але короткий і точний переказ сюжету; режисерський – це структурований по епізодах (кадрах), розписаний за ролями (подіями і репліками героїв) хід подій з коментарями щодо зміни декорацій і розвитку музично-звукового супроводу. Процес дизайнерського сценування спирається на низку базових категорій, сукупність яких здатна забезпечити драматургічне моделювання соціокультурного образу майбутнього предметно-технічного об'єкта в очікуваних обставинах. До таких категорій належать середовище, сюжет, роль, ситуація, мізансцена» [187, с.206 – 207].

Цього достатньо, щоб побачити, як складно мімікрує і трансформується методологія формування дизайн-програм.

Дивно, що Новий час, який підносить механізми світозабудови, а саму світову забудову розуміє як чудово побудований годинник, шукає того, хто зробив вічну закрутку цього механізму. І взагалі весь цей деїзм від архітектури не долається, а створюється. Ми бачимо деструкцію програмного типу як породжувальну систему, що несе в собі механодетермінізм, який перетворюється на декомпозицію, деконструкцію.

Майже нічого не змінюється, – це та ж сама деструкція, але в інших обличчях, інших масках, інших феноменальних і феноменологічних вимірах рефлексії і праксису.

Х.Ортега-і-Гассет у статті «Людина і люди» пише: «Життя – це зміни, де кожна мить оновлюється, стає не такою, якою вона була раніше, і саме тому вона ніколи не буває остаточно сама собою»[260, с. 367].

Дизайн ХХ століття розпочався з Баухаузу, ВХУТЕМАСу, бо він мав свій розвиток і в тоталітарному мистецтві, де панувала еkleктика імперського зразка. Ю.Маркін про мистецтво III Рейху пише: «Згідно з даними Відділення зображувальних мистецтв в імперській Палаті культури в 1936 р. у ньому нараховували близько 40 тисяч, образно кажучи, «солдат фронту народного мистецтва», одягнутих, взутих, забезпечених роботою для блага імперії. Разом з 37 тисячами живописців, графіків, скульпторів, членами Відділення були 2300 художників-ремісників, 1200 модельєрів, 730 фахівців з інтер'єру, 500 садівників-декораторів, 2600 видавців літератури з мистецтва і продавців художніх магазинів» [222, с.126].

Феномен імперського репрезентативізму блискуче описував інший режисер тоталітарного простору – С.Ейзенштейн в його статті «Д.Піранезі або плинність форм»: «Перспективи у Д.Піранезі ми не знайдемо. Ніде у «В'язницях» ми не знаходимо безперервного виду вглиб, але скрізь починається рух перспективного заглиблення, яке переривається стовпом, аркою, переходом... Серія просторових заглиблень, відсічених одне від одного стовпами та арками, будується як розімкнені складові самостійних просторів, нанизаних не за ознаками єдиної перспективної безперервності, але як послідовне зіткнення просторів різної якісної інтенсивності і глибини. Цей ефект, побудований на якості нашого ока, по інерції продовжувати заданий рух. Зіткнення цього умовного шляху руху, зіставленого поруч з іншим шляхом, – це ефект поштовху» [325,с. 38-39].

Ле Корбюзьє у своєму житті здійснив масу проектів, бо план «Вуазьєн», що проектувався як реконструкція Парижа, вражає надмірним проектним тоталітаризмом. У статті «Містобудівництво» він пише:

«Місто є знаряддя праці. Міста великі не виконують свого призначення. Вони стають безплідними; вони зношують своє тіло і протистоять здоровому смислу. Безперервно зростаюча анархія міст образлива, їх виснаження руйнує наше почуття гідності, зачипляє наші почуття власної гідності. Міста не гідні своєї епохи, вони вже не гідні нас» [196, с. 25].  
«Місто! Це символ боротьби людини з природою, символ її перемоги над нею, це рукотворний організм, покликаний захистити людину і надати їй умови для роботи. Це плід людської творчості.

Поезія є людський акт: створення єднальних зв'язків між образами, що сприймаються. Поезія природи – це образне відтворення розумом наших почуттів. Місто – це міцний образ, який діє на свідомість людини. Хіба не може він бути для нас джерелом поезії і сьогодні», – це наступний панегірик, яким автор досить спрощено тлумачить «перемогу» розуму на почуттями [196, с. 25]. Проектний пафос Ле Корбюзьє не був бездоганим: «Геометрія є засіб, з допомогою якого ми сприймаємо середовище і виражаємо себе.

Геометрія – це засада.

Крім того, вона є матеріальним втіленням символів, що виражають все надзвичайне і піднесене.

Вона дає нам високе задоволення своєю математичною точністю.

Машина походить від геометрії. Саме тому людина нашої доби своїми художніми образами зобов'язана, у першу чергу, геометрії. Після столітнього аналізу сучасне мистецтво і сучасна думка рвуться за межі випадкового, і геометрія приводить їх до математичної гармонії. Ця тенденція посилюється з кожним днем» [196, с. 25]. Проте його маніфест про «дорогу віслюків» просто бентежить: «Дорога віслюків, дорога людей». «Людина іде прямо, тому що у неї є мета, вона знає куди їй іти. Обравши собі мету вона йде до неї, не повертаючи.

Віслюк іде зигзагами, ступає повільно, робить петлі, обходить велике каміння, розшукує тінь; намагається як найменше втомлювати себе.

У людини міркування керують почуттями; людина стримує свої природні спонуки, свої інстинкти заради поставленої мети. Спираючись на досвід, вона створює собі практичні правила. Досвід є результатом праці, людина працює, щоб вижити. Будь-яке виробництво має передумовою певний образ праці, необхідність підкорятись правилам досвіду. Для цього треба дивитися вперед, передбачати результат своїх вчинків.

Віслюк ні про що не дбає, єдиний його клопіт – це якомога якнайшвидше позбавитись всяких клопотів і зусиль» [196, с.28].

Ідея розселення, створення нових міст спонукала до утопічних проєктів: «Я створив термін «Променисте місто».

Архітектура містобудівництва, або планування місць помешкання міського та сільського типів насправді становить одну проблему, а не два окремих питання. Архітектура і містобудівництво потребують спільного рішення і засновані на праці людей однієї професії. Моє місто – це зелене місто, мої будинки дають людині сонце, простір, зелень. Для того, щоб отримати від життя такі багатства – сонце, простір, зелень – вам доведеться кожного разу збирати в одному місті 2000 чоловік і створити для них один будинок з одними вхідними дверима. Треба зробити так, щоб кожен міг швидко потрапити до себе додому і знайти там повну тишу і повний спокій. У будинку буде вертикальна вулиця, створена чотирма швидкісними ліфтами, розрахованими на 20 чоловік, сім внутрішніх вулиць, одна над іншою, чотири сусіди, один зверху, один знизу і з боків» [196, с.274].

Постмодерністи все повернули назад. Гарно декорований хлів або сарай – це той образ, який Роберт Вентурі вживлює в архітектуру. Роботи



П. Ейзенмана, С. Хадід, Ф. Гері – це складні постмодерні об’єкти, де форма розчиняється в просторі. Ці форми до архітектури попередніх часів не мають ніякого відношення, хоча вони мають величезний естетичний вплив. Голландський театр танцю, Гаага, архітектор Рем Кулхаас, 1985-1988 р. – це своєрідна інсталяція, де ідеї деконструкції Пітера Ейзенмана набули надзвичайної виразності. Відвертий перефраз супрематизму К. Малевича вражає масштабом та гострою суперграфікою. Дім небезпечного уподібнення, Гіфу, Японія, 1995, архітектори Аракава і Мадлен Гінс, – це відвертий маніфест просторової структурності ленд-арту.

«Архітектурна функція, – пише П. Козловський, – це завжди частина контексту функції, і тому вона не може однозначно детермінувати форму. Щодо технічних можливостей ми можемо будувати вузькофункційні будинки у будь-якому стилі, навіть і не звертаючись до архітектора. Непотрібність творчої роботи архітектора – ось до чого значною мірою призводить хід від розвитку модерну Баухаузу до мінімалістського модерну масового виробництва, від пафосу естетико-просвітницького функціоналізму до ритуального функціоналізму з його стереометричним кітчем. Модерн в архітектурі розпочинається врешті-решт з трьох причин:

1. Функціоналізм як підсумок не задовольняє як принцип оформлення; форма не може бути заміщена функцією.
2. Бажання форми не може бути замінено плюралізмом.
3. Контекстуальність є історичною і цілісною, і як підсумок, не може бути замінена науково-технічними артефактами» [167, с.161].

Теж саме ми бачимо і в постмодерні, оскільки формотворення досягає своєї варіативної маньєристичної мети. Усі постмодерністські проекти як певна варіативність, як певна вар’єта стають можливими як риторика. Однак онтологізм риторики постмодерну полягає в тому, що перестановки, інверсії,

плюралізації як всі трансформації тексту стають тим онтологічним імперативом, який уможливорює створення саме такого жанру деконструкції, що стає засадничим для всього розмаїття видових модифікацій архітектури шоу.

Шоу як видовище, шоу як симулякр, шоу як асамбляж, бо архітектура все менше і менше стає архітектурою. Від архітектури, яка комбінує набір стильових форм, вона перетворюється на архітектуру нелінійного типу, організмичних, майже безструктурних пластичних вибухів, драм, катаклізмів, катастроф, тому що є слід формотворчої міці архітектора-медіума Абсолюту, який змиває сам себе, який спустошує землю, який породжує ще один слід. І ці об'єкти як сліди постмодерного етосу говорять нам про те, що постмодерн викрив дуже важливу реальність архітектора-світобудівника – архітектура не достойна святості землі. Архітектор живе у світі власних мрій, намріяних проєктів, іманентної формотворчої міці, не може позбутися її у всіх позаструктурних комбінаціях нелінійного тексту.

Приклади нелінійної архітектури в Гонконзі (хмарочоси архітектора Ц. Содду) показують те, наскільки важко вписуються ці об'єкти в середовище міста. Архітектуроцентризм як традиційне мислення в стилях і жанрах не позбувся своїх іманентних властивостей, а культура не позбулася архітектуроцентризму як однієї із осей метафізики культуротворчості. Ми бачимо, як від механічної оптики первинної еkleктики ще XIX століття ми приходимо до генеративної оптики тотальної еkleктики постмодерну, яка стає новітньою риторикою, новою автоматизованою граматиною.

Уся проблема постмодерну полягає в тому, що він естетику формотворення в архітектурі та дизайні розуміє в обрії трансформативних цінностей. Майже всі архітектори, відкидаючи попередній досвід рефлексії, формотворення в ареалі жанрово-стильової парадигми, інтуїтивно наслідують її на рівні підсвідомого. Це певна тривога, невпевненість у собі, у майбутньому знову актуалізує екзистенціали М. Гайдеггера, «світовий жах»

О. Шпенглера. Однак жах від ніщовіння культури, що відбувається в архітектурному дизайні, має свою логіку самовизначення деконструктивного паралельного монтажу, або вертикального монтажу над прірвою.

### 4.3 Новітні проектні технології дизайну

Сучасні технології дизайну тяжіють до постмодерністської поетики як онтологічного устрою побудови середовища помешкання людини. Ми вже розібрали досить різньостильові конфігурації предметного середовища, які вписуються як у дизайнерську діяльність, так і в діяльність суто мистецьку, яку не можна означити конфігураціями дизайну. Наприклад, поп-арт як вид візуальних трансформацій був розповсюджений в скульптурі, предметному середовищі, навіть у дизайні. Він був наскрізним у живописі, перетворюється на оп-арт, стає ілюзорною оптичною геометричною сіткою, що в архітектурі набуває деструктивних структурних ознак орнаменталізму, тектонічних зсувів, перекручення і трансформації об'ємів.

Арт-дизайн – це досить широкий мистецький напрям, який, насамперед, зорієнтований на річ, але ця річ може стати модною. Арт-дизайн – це всі інсталяції модних реалій костюма. Це технодизайн, який підноситься на рівень мистецького осмислення. Арт-дизайн – це той же виставковий комплекс Помпиду в Парижі, який виконаний в стилі хай-тек.

Хай-тек – це високі технології. Однак, якщо ці високі технології демонстративно намагаються бути мистецькими, то хай-тек трансформується в арт-дизайн. Відбувається кореляція поетик дизайну як проектної діяльності.

Нон-дизайн – це буквально «недизайн», що демонструє в дизайні протилежні виміри формотворення, що маніфестують глибини антиречовинності, антипредметності, ніщовіння буттєвості речі, потlach, тобто – це попсова лінія функціонування проекту, яка виникає в

предметному середовищі як вульгарний спосіб руйнації та демонстрації руїни як певної естетичної реальності, тобто естетики без образу.

Андрій Іконников пише: «У середині 80-х, однак, в американському хай-теці виявилась велика індивідуальність, Хельмут Ян (народився в 1940) із приватної фірми «Мерфі Ян». В його витворах піранезійський масштаб поєднаний з атмосферою аргументованої наукової фантастики. Найяскравішою є побудова Яна – центр штату Іллінойс в Чикаго (1979-1985). Сімнадцятиповерховий конгломерат державних і комерційних офісів вписано в окреслену квадратну конфігурацію кварталу, що утворює прямокутну планувальну сітку історичного центру міста – Луп. Дві сторони об'єму збігаються з межами кварталу, кінці їх поєднані викресленими чвертями кола» [ 148, с.330 – 331].

Отже, цей невеликий набір постмодерних жанрів поетики проектування свідчить про тотальний еkleктизм постмодерного дизайну та архітектури. «Постмодерністська архітектура, – пише Л.Стародубцева, – це метаархітектура, вавилонське стовпотворіння колон, портиків, арок, аркад та іншого «історичного мотлоху» форм і образів, що цілком уживається із сучасними гладенькими, дзеркальними стінами і металевими структурами: усе залежить від того, наскільки архітектор-постмодерніст засвоїв техніку роботи «в стилях» і «в манерах», бо сьогодні не тільки не вважається непотрібним, але – навпаки – заохочується вміння працювати, скажімо, у манері Чарлза Макінтоша, у манері Роберта Вентурі» [297,с.16].

Постмодерні практики в їх мистецькому обрії – це не обов'язково дизайн, це не обов'язково тяжіння до речовинного втілення образу, але саме посередкування за допомогою речі стає тут найбільш прибутковим, найбільш актуальним товаром, іміджем, найбільш рекламно означеною конфігурацією. Усе це досить важливо для того, щоб зрозуміти видові адекватності проектної діяльності як ті реалії, які відбуваються в культурі ХХ століття.

Чарльз Дженкс в книзі «Архітектурний знак» пише: «Природа архітектури досить різноманітна, щоб ігнорувати всі спроби її дефініції і достатньо еластична, щоб зробити їх всі частково правильними... Дизайн-об'єкти архітектури завжди слухняно виконують бажання і наміри теоретика, що розкриває їх сутність. Вона, як легковажна дівчина, поводить ся щодо цього дуже непристойно. Двадцять років тому для деяких модерністів сутність архітектури полягала в просторі. Десять років тому її сутністю стало «створення відчуття місця», «ідентичності», «персоналізація», а трохи згодом вона вже визначилася термінами які починаються з трьох «е»: екологія, енвайромент (довкілля), енергія і трьох «с»: синтаксис, семантика, скульптура. Для будь-якого новоспеченого, для більш-менш поважного архітектора, для будь-якої нової течії завжди існує нова дефініція архітектури.

Деякі з них протривали майже протягом цілої епохи (Ле Корбюзьє, 1923: «Архітектура – це таємнича, правильна і чарівлива гра об'ємів у світлі»). Інші відображували періодично (Н.Певзнер: «Сарай для велосипедів – це будівництво, собор – Лінкольна – це твір архітектури... термін архітектура прикладаємо лише до будівель, проєктованих з позиції лише естетичного смаку...») Треті ж визначення залежали від багатьох чинників (Вітрувій, I. Кн.: «Архітектура залежить від ордеру, порядку, симетрії, вигоди і економії») або ж утворювали структурні співвідношення різними сферами («міцність, вигода, краса»).

Для деяких філософів (С.Лангер архітектура є засобом будівництва, що сигніфікує спосіб життя і етнічний домініон. Архітектори у більш ліричні і піднесені часи трактували архітектуру як розкриття культури і віри (В. Гропіус, 1919: «Що таке архітектура? Це кришталеве вираження найшляхетних роздумів людини, її запал і її людяність, її віра і релігія»). Проте у найглибших підходах архітектура й далі лишалася метафізичною сутністю (К. Норберг-Шульц, 1971: «Архітектурний простір

можна уявити, як концентрацію екзистенційного простору людини» [Цит. за: 297, с. 86].

Ми бачимо, наскільки по-різному самі архітектори тлумачать образні трансформації проектної діяльності. Так, Генріх Клотц виокремив засади постмодернізму в архітектурній творчості: «Незважаючи на тривалий конфлікт і протистояння між прихильниками архітектури модернізму і постмодернізму, – пише він, – історія вже зробила вибір. Тепер переважає новий тип архітектури, що ґрунтовно відрізняється від «Neues Bauen» 20-х років. Майже кожна архітектурна ідея і кожна жива архітектурна форма від середини 1970-х років перебуває в опозиції до визначення авторитетів «сучасного руху». Ця архітектура, що спирається на форми минулого, ставить нас перед питанням, – чи не підмінили ми прогрес регресом – і змушує замислитися над принципами, на яких ґрунтується такий поворот у формотворенні.

Здається, суспільство, що перебуває на межі екологічної кризи, втрачає віру в поступ, розачаровано відвертається від нового і звертає свої погляди до старих надійних форм минулого в пошуку стабільності і безпеки» [Цит. за: 297, с.91].

Механодетермізм тільки намічався як глибинна інтенція стилю еkleктики, за Є. Кириченко, оскільки в хай-теці він стає наявною реальністю. Можна сказати, що вже в авангарді виникає та реальність стилетворення і формотворення, яка була пов'язана з освоєнням речовинності як певної декомпозиції. Четвертий вимір додавався різними засобами (засобами усунення часу), якщо людина-фабрика як вічна істота рухає своїми суглобами. Розширення простору за допомогою часу, коли людина екстенсійно захоплює простір навколо себе, рухається на аеропланах, рухається на велосипеді та всіх засобах пересування, які здавалися новітніми і страшенно екстравагантні піднесеними за образом своєї новітньої

будденості, виводить людину з потоку буденності. Постмодернізм проектує той же самий вихід з потоку буденності, але іншими засобами.

Кісе Курокава пише: «Неважко переконатися, що постмодерністська архітектура буде розвиватися як архітектура малих і різнорідних культур, архітектура деконструкції, архітектура, що наперед ставить себе поза центром. У цьому розумінні вона часто виглядає як архітектура суміші, є тяжінням до гібридизації, але це принципова відмова від еклектики, де просто перемішані історичні архітектурні стилі. Оскільки немає єдиної ідеальної архітектури і єдиного досконалого ладу, архітектура виражає не єдину систему цінностей. Це конгломерат багатьох різних систем, або лад, притаманний багатьом найрізноманітнішим елементам» [Цит. за: 297, с.97].

Якщо говорити про те, що дає індустріалізм для того, щоб сформувати нові види мистецтва, то не можна сказати, що кіно виникає із фабрики, із індустрії. Кіно як динаміка виникає набагато раніше як спонука культуротворчості, вона виникає набагато раніше самого факту свого народження. А факт народження стає просто з'ясування цих можливостей в просторі новітньої кінематики архітектури. Те саме відбувалося і з фотографією. Тільки феномен засвітлення фотоплівки зафіксував першу фотокартку, як стала існувати як тенденція бачення і відображення світу у новому матеріалі. Формотворчі інтерпретанти постмодернізму (складка, різьма) у Ж. Дельоза теж не відкрили нічого нового, вони лише надали імпульс генерації потенціалу новітнього біонізму та віталізму.

«Г.Вьольфлін, – пише Дельоз, – відмітив певні матеріальні риси стилю бароко: горизонтальне розширення низу, положення фронтона; низькі, вигнуті і висунуті вперед сходи; трактовку матерії як сукупність мас і агрегатів; заокруглення кутів і уникання прямого кута; заміну округленого аканта на зубчатий, визначення травертина для отримання пористих або губчатих форм, або для створення віхреподібної форми, яка безперервно наповнюється все новими турбулентностями і завершується не інакше як

гривою коня або буруну; матерія тяжіє до переповнення простору і зміщенням з потоком, тоді як сама вода розподіляються на певні маси» [129, с.8 ].

Стиль «бароко» у Ж. Дельоза стає тотальною інтерпретативною метафорою, що, до речі, в музиці повторила Лобанова, оскільки складка стає тотальним формотворчим імперативом, який в контексті візуального повороту, окуляцентризму не піддається сумніву. «Всесвіт вигинається подібно трьом фундаментальним поняттям: мінливості та плинності матерії, еластичності тіл і принципу пружини» [129, с.9].

Кіно як динамічний жанр як породжувальна реальність створює весь той предметний дизайн у модусі техноцентризму образу, Ж. Дельоз пише великий опус про кіно. Так, у модусі розвинутого індустріалізму, механодетерменізму як головної засадничої детермінанти і парадигми культуротворчості постіндустріальної цивілізації виникає кінематика континуальних масивів архітектурної тектоніки. Механодетермінізм як інвертований, зсунутий, трансформований в постмодерні у риторичну механіку формотворення, принцип у постіндустріальній культурі утворює світ генетичного алгоритму.

Ж.Дельоз пише: «Тепер під матерією-складкою можна розуміти матерію-час, чії феномени подібні до шумних вибухів безкінечної кількості духовних аркебуз. І також тут ми знов починаємо розуміти спорідненість матерії і життя тією мірою, якою ця «м'язова» концепція матерії, що скрізь здійснює механізм пружини. Посилаючись на розширення світла і «світловий вибух», надаючи тваринним духам еластичну субстанцію, що вибухає. Лейбниц повертається спиною до картезіанства і дотикається до традицій Ван Гельмонта, який захоплювався дослідями Бойля. Точніше, якщо розглядати як протистоїть згинання, розгинання та інше – це означає напруженість і розслабленість, звуженість і розширеність, стискування і



вибух (а не згущування або розріджування, що має під собою порожнечу)»[129, с. 13].

Віртуальний простір складання із всіх артефактів культури і є верхівкою новітнього дизайну як психотренінгу, коли дизайн стає логотерапією, логодизайном, логодрамою реклами, яка буквально поєднується із зображенням на правах логотипу, на правах різних лігатур, інтенції інволюції, «складання» смислів.

«Нам скажуть, що теорія преформації, – пише Дельоз, – і принцип складання (emboitement) в тому вигляді, в якому він отримує своє підтвердження з використанням мікроскопу вже давно забуті. Поняття розвитку і еволюції отримали зворотний сенс. Так чи інакше ці слова позначають епігенез, тобто виникнення організмів і органів, що не є префорованими, вкладеними один в одного, бо сформованими, що виникають з чогось не схожого на них» [129, с.18].

Він говорить про еволюцію слова і зображення, коли утворюється один і той же імідж споживання інформації. Однак образ в побутовому, предметному середовищі дизайнерських конфігурацій трансформуються від образу-інсталяції до образу бажаного, гармонійного ідеалу універсуму, як маленький медальон, як одяг чудових вишуканих суконь, аксесуарів, як шафи, які були раніше архітектурними спорудами, а зараз перетворилися у фірмі «Мемфіс» на знакові ієрогліфи.

Грег Лінн стверджує, що архітектура має бути динамічною. Він пише: «1). Архітектура – можливо сьогодні остання дисципліна, яка використовує картезіанську доктрину, проте не лише за її цілеспрямованість і простоту: архітектура все більше чітко тримається за віру в етику усталеного. Архітектура – послідовний заповідник «членів клубу пласкої землі», чії доволі прості ідеї щодо однорідності земної гравітації переходять без особливого критичного аналізу в прості статистичні вертикальні моделі і прямокутні просторові артефакти. Таку позицію можна розцінювати як

самовільну відмову від урахування комплексних і динамічних сил конструкцій, що включають вітрове навантаження, підйоми, різні ваги навантаження та будь-які інші так звані «нетверді» умови. Усе це говорить про те, що в архітектурі не знаходиться ніякого реального руху, ні в прямому сенсі, ні в інтелектуальному відношенні. Завжди вважалося, що архітектура – це дисципліна, що вивчає і презентує статику. Виникає уявлення, що самі архітектори хотіли зберегти такий стан речей» [140, с.54 – 55].

Очевидно, що провідні жанри або концепти культуротворчості у фото, кіно, дизайні, архітектурі реалізувалися найяскравіше і найбільш технологічно. Фото стає буквально натуральним зліпком того предметного реального буття, яке оточує людину. Трансформативна естетика фото як дискретна реальність набуває космологічних рис, що відбувається у видових адекватностях просторових мистецтв досить своєрідно. Усім відомо, наскільки М. Врубель використовує фото для своїх робіт. Але чи хто може сказати, що його роботи несуть хоч якийсь відлуння фотографії – ні. Але сама дискретність, мозаїчність, розбитість життя на кадри створює новітню поетику авангарду і постмодернізму. Дискретність корелює з континуальністю, так, імператив складки стає модним, але не надовго.

Втрата дискретного коду відбулася непомітно, але вона дуже скоро стає елементом ностальгії елементом реанімації і будь-яких мистецьких інсталяцій у міфогенних дизайнерських та режисерських проектах. Фудлер, створив павільон США на ЕКСПО-67 в Монреалі, відомий як дизайнер-архітектор проєктант екологічного напрямку. Ідея ностальгії за платонівськими тілами, утворення величезного архітектурного шару, створеного із легких конструкцій, є дизайнерською. Ця архітектурна споруда як дизайн-проект і як дизайн-об'єкт стала однією із маніфестацій, що свідчить про те, наскільки образ хай-тек, високі технології дають можливість динамічного мобільного середовища. Отже, всі конфігурації, які були створені під впливом механодетермінізму, не застаріли в просторі

неадекватних форм архітектури, створених завдяки технології генетичного алгоритму.

А.Іконников пише: «Найбільший послідовник пошуків чистих закономірностей архітектурної мови, її синтаксису Пітер Ейзенман із Нью-Йорка, народився 1922 р., який абстрагував свої архітектурно-лінгвістичні експерименти від функційних чинників і символічних знаків. Свої ігри з чистим синтаксисом, саме він поєднав у серії проектів середньої величини особняків. Ті, які з них були здійснені, поставали як картонні макети, їх концептуальна форма є байдужою до специфіки матеріалу. Характерні будинки 3 і 6. Перший побудований як будинок Міллера в Лейквілі, Коннектикут, 1969–1971. Він побудований під кутом 45 градусів двох каркасних модульних решіток. У будинку №6 Френка Корнсуела, (Коннектикут, 1970–1972), логіка синтаксичних трансформацій призвела до того, що не стало колон, розриви завширшки 30 см., які розсікають всі конструкції, проходячи через пройоми на другому поверсі, що відкривається через перехрестя на стіні, розподіляючи при цьому ліжко подружжя» [148, с.251].

Можна констатувати, що зазначені роботи архітектора Пітера Ейзенмана його раннього періоду – будинок Міллера, «Будинок III», Лейквілль, Коннектикут, США, 1969 – 1971 рр. і будинок Френка, «Будинок VI», Корнуолл, Коннектикут, США, 1979 р. – це майже хай-тековські інверсії відомого деконструктивіста.

«Між іншим, – пише А.Іконников, – у своїх демонстративних ескапанадах деконструктивізм зберігає зв'язок із низкою послідовностей, об'єднуючи деконструктивізм з логоцентризмом теорії Ж.Дерріда до утопічного радикалізму деконструктивістів через розумові палімпсести Ейзенмана, експресіоністичні експерименти Хадід, пошуки трансформації візуального і вербального у Лібескінда. Усе це розмаїття відмічено випадковістю між лініями, площиною і простором, відсутністю задалегідь

визначених раціональних намірів, ствердженням хаосу, яке разом із зростаючою складністю життя усуває порядок, успадкований від доби просвітництва» [148, с.351 – 352].

Дизайн входить в архітектуру, бо людина все більше і більше хоче залишитися на природі, розчинитись у просторі і шукає можливості візуально-світлоносних інсталяцій інтер'єру як просторових алюзій.

Владислав Глазачов пише: «Японський архітектор Тадао Андо створив внутрішнє подвір'я музею декоративної творчості префектури Хьойго, відтворивши давню структуру єгипетського гіпостильного залу, дахом якого слугує один небосхил. Невідомо звідки складна або проста форма була надана колоні, але вона підсвідомо ототожнюється з людським тілом. Так, що без єдиної людської душі простір, що вписано в сітку колон, здається населеним» [108, с.57]. Відтворюється інтер'єр гіпостильного залу як мегаструктура в просторі скель і безмежної природи. Це інсталяція інтер'єрного типу, тому що на природі. Виникає новий символіко-літургійний жанр формотворення як ленд-арт, дизайн символічних форм.

Підбиваючи підсумок інтерпретації феномена нелінійності в архітектурі, І.Добрицина пише: «Нова наука побудована на парадигмі нелінійності, в рамках якої розвивається уявлення про світ як множинності систем, кожна з яких живе за законами самоорганізації і переживає періоди стабільності і стрибкоподібних переходів. Сам Всесвіт – це надскладна система. Він може раптово «зсунути привід» і здійснити стрибок. Людський розум не розуміє подібних стрибків, наша свідомість оминає гострі кути, вона не готова прийняти складні математичні обґрунтування в цій приголомшливій версії реальності. Проте, знаходячи засади в надмірних сучасних комп'ютерах, людина все ж дає волю всьому тому, про що раніше не мали можливість помислити. Сучасна фізика, математика вводять людину в дивний монадний світ, реальність втрачає попередню визначеність і стає загадковою і непередбачуваною» [140, с.162].

Вона відмічає, наскільки біологія стає актуальним чинком формотворчих пошуків в архітектурі: «Співробітники лабораторії біоелектродинаміки при відкритому університеті міста Мілтон-Кейнс (Великобританія) і мікробіолог Мей Вен Хо у своїй праці «Нова доба в розумінні організму» розкриває зв'язки нової нелінійної парадигми з новітніми уявленнями в біології. Вони стверджують, що людина, особливо чутливий художник-архітектор завжди відчуває органічність, невід'ємність простору і часу. Але трапилось так, що тривалий час механістична фізика усунула органічний простір і час із суспільної свідомості, хоча вона завжди існувала в підземеллі підсвідомого і суб'єктивного естетичного досвіду. У певному сенсі всі тенденції західної науки вже, починаючи з Декарта та Ньютона, говорять про спроби легітимації інтуїтивного природженого способу розуміння простору і часу як органічний, що набагато більше відповідає нашим переживанням» [140, с. 167].

Приходить Ренесанс (натурфілософія проектування) в широкому розумінні, де постмодерн стає полістилізмом дизайну, а інтер'єр як предметне середовище все більше і більше спонукає людину до стильових адекватій. Таким чином, зовнішні форми архітектури поривають зі стилевим формотворенням, а внутрішні, навпаки, інтенсифікують стильову парадигму. Утворюється новітній рух – концептуалізм, який має походження від «паперової архітектури» 70-х років, бо зараз намагається відійти від утопізму архітектурного андеграунду та зосередитися на проблемах екології культури.

«Концептуалісти, – пише Андрей Іконников, – виступали проти безликої сірості, в яку заганяв радянську архітектуру бюрократичний апарат. Рух виник, щоб зберегти духовний потенціал професій, зберегти її від культурного знищення, повернуть їй свідомість і репутацію не лише утилітарної, але й художньої діяльності. До такої мети – за визначенням утилітарності і регламентації. Концептуальна архітектура стала «паперовиків» – можна було рухатися лише у сфері образотворчості, вільної

від тиску формою самозбереження певного генофонду професії до часу, коли складаються умови її повноцінної реалізації. За всієї різноманітності конкретних програм паперової архітектури ключове місце посідає проблема історичного часу і того, як розгортається в ньому культура. Найбільш послідовним у своєму історизмі серед «паперовиків» є М.Філіпов, який протиставив сучасності не конкретність певних моментів історії, бо не сучасну архітектуру взагалі, а художню систему можливого, перевіреного віками, просто красивого образу.

Його акварельні листи зображують фантазії без утопії, ностальгічні спогади про Золотий час, відштовхнутий за межі реальності, експансії сучасного буття. Із жахливою впевненістю і переконливістю показаний незвичний парадоксальний світ в офортах А. Бродського і Л.Уткіна. Це вже візуалізовані філософські роздуми, в яких зображення архітектури використовуються як знаки або метафори. Їх дивний світ є історичним, він знає приреченість несучасного Про неї – офортний лист «Музей будинків, що зникли» (1986). Величезні клітки колумбарія, в камерах – будинки. Затишно обжиті, несучасні. Серед кубічної порожнечі висить могутнє тіло « шар-баби» – їх невідворотна доля» [148, с.443].

Дизайн постмодерну стає риторичним структурним передбаченим і нерегулярним. Разом із цим новий дизайн вписується в постмодерністський дискус, бо межовість дизайну дозволяє зарахувати його до розряду маргінального в той час тотального формотворчого поштовху.

Таким чином, видові адекватності в дизайні як арт-дизайні, мистецьке прагнення нон-дизайну, вихід у психоделічний простір реклами, архітектурного середовища, свідомість споглядача хай-тек і культивування цих технологій як певного мистецького зразка поп-арту (як візуалізація конструкції, зображення і перетворення їх на алюзії і певні ігри орнаментальної самодостатності) – це ті тенденції, які фактично створюють штучний світ, на відміну, штучного світла в архітектурі. Ця дихотомія:

штучне – природне, мікрокосм – макрокосм, річ – символ, річ – знак підживлює конотацію видових і жанрових кореляцій мистецтв.

Предметне середовище, що оточує людину, стає мобільним, динамічним, виникає багато новітніх арт-практик, які впливають на формотворчий потенціал дизайну. Однак класичні види мистецтв мімікрують, трансформуються, архітектура стає схожою на шоу, оптичний простір домінує, бо предметна реальність усе більше потребує автентичного стильового та жанрового визначення.

#### **4.4 Синтез мистецтв у дизайні**

Синтез мистецтв у дизайні відбувається переважно в рамках театралізації як проектного процесу, так і всіх наслідків проектної діяльності – архітектурного і предметного середовища, реклами, моди тощо. Хепенінг і перформанс – це дві активні форми театралізації дійсності, а також досягнення театральною образністю усього різноманіття художнього та повсякденного життя в середовищі урбанізованого міста.

П. Паві так визначає хепенінг: «Форма театральної діяльності, яка не використовує текст або наперед задану програму (найбільше – сценарій або «метод»), що має передумовою подію, співбуттям (за Брехтом), або дією (Бей), або процедуру, рух, подією перформансу» [251, с.424]. Ми бачимо, що перформанс і хепенінг ніби накладається одне на одного, але це зовсім інша річ.

Мається на увазі діяльність, що існує і виконується артистами, іншими учасниками із застосуванням випадкових, непередбачуваних виражальних засобів.

Така достатньо структурна розвідка говорить про те, що синтез відбувається на повністю безпрограмній основі. Ця безпрограмність має мету – політичну або ідеологічну, мистецьку, або суто естетичну, самодостатню гру як таку. Хепенінг використовують у політичних акціях,

коли відбуваються різноманітні видовища, ігрища, різні події. Хепенінг може бути також і певною театралізацією інституалізованого політичного простору, коли вишукані актори події здійснюють певний ритуал.

Певно образне коло утворюється як певна мозаїка, дифузна, строката, малоструктурована суміш атракторів, що на деякий час говорить про мегаобразність, яка важлива як великий театр, театр, що існує поза всіма межами. Н. Маньковська пише, що це єдність між мистецтвом і життям, але єдність театралізована, що виникає як поштовх до певної руйнації межі між життям і мистецтвом. «У теорії хепенінгу поєднуються фройдистські ідеї пансексуалізму та екзестинціалістські мотиви абсурдності існування, феноменологічна редукція, «поміщення в дужки» тих чи інших фрагментів діяльності. Теорія і практика хепенінгу спирається на художній досвід футуризму, дадаїзму та театру абсурду. Намагання до спонтанності, безпосереднього фізичного контакту з публікою, підвищена діяльність мистецтва переходить у концепцію карнавалізації життя» [195, с. 486 – 487].

Історично хепенінг виникає у 50-ті рр. ХХ століття в США, його поява пов'язана з творчістю Д. Кейджа, Р. Рашуенберга, М. Каннінгейма, але послідовники цих метрів розгортають і додають все більше алогізму і непередбаченості в художній акції, які поєднують у собі живопис, музику, кіно, також поезію, радіо, навіть захоплення філософією [195, с. 487].

Н. Маньковська зазначає, що Кейдж намагається створити мистецтво, яке б не відрізнялося від життя, зливалося б з одним із його проявів і подібно до життя було б непередбачуваним. «Його учні і послідовники – А. Капров (термін «хепенінг» належить йому), К. Ольденбург, Й. Оно та ін. реалізують ідею хепенінгу як «дієвий колаж», не пов'язаних між собою сцен, «свято митті», які є подарунком акторів-аматорів. Відмова від п'єси, сценарію, диктату режисури, професійних виконавців, декорацій, театральних костюмів, театральної коробки та інших атрибутів традиційного видовища



пов'язана з настановою на повну свободу, тимчасовість та неповторність хепенінгу» [195, с.487].

Тут достатньо красномовно подається партитура можливостей вульгарної і зниженої хвилі театралізації. Вона зовсім не та, яка можлива як інституалізація видовища в театрі без рампи, який утворюється вже інститулізованими формами режисури. Це феномен мас-медіа і віртуальної реальності, що утворюють свій екологічний коридор. Нішу площі. Велику чи малу, але виникає екран життя, виникає екран смерті, подолання смерті через життя містеріальної єдності в колективній події, яка позиціюється як антитеза звичайному театру. Тут є самодостатня подія, яка зіштовхує людину і світ за незвичайних обставин.

Хепенінг виникає із молодіжними бунтами, які ми знаємо в моді – це хіпі, панки. Неінституалізовані театральні події є викликом суспільству і певним перманентним святом, яке не є простим аматорством, а гучним святкуванням волі на природі, у несподіваних місцях. На площі, вулиці, у всіх тих можливих і неможливих конфігураціях, що надає життя події. Н. Маньковська констатує: «У філософсько-естетичному аспекті цю лінію розгортає відомий феноменолог М. Дюфрен, який висуває наприкінці 60-х рр. ідею артизації, карнавалізації життя. Його концепція «революції-свята» стала співзвучною настроям молодіжних бунтів, тенденціям контр-культури того періоду і надала хепенінгу нове звучання: «театр-вулиць», «театр-газета», що став феноменом молодіжного протесту. Іншою тенденцією еволюції хепенінгу кінця 60-х рр. став принцип тілесності, перетворення тіла актора на самоцінний засіб виразності (боді-арт). У постмодерністській ситуації хепенінг набуває нового дихання в інсталяціях і перформансах та інсталяціях» [195, с.487].

Хепенінг – це саме та енергетична драма, де енергії більше, ніж самого драматичного матеріалу. Де акторів немає, а кожен хоче грати свою роль у певний час і у певному просторі. Перформанс – це реальність більш

упорядкована і більш структурована. Він більше орієнтований на синтез мистецтв і на режисуру. Якщо знову звернутися до статті П. Паві, то в його «словнику театра» чітко і структурно визначенні основні складові цієї події. «Перформанс є вислів, що з французької мови можна перекласти як «театр візуальних мистецтв», який з'являється також у 60-ті рр. (його непросто відрізнити від хепенінгу; на нього теж вплинули твори Джона Кейджа, хореографа Мерсе Каннінгейма, фахівця з відео Нейм Джун Парка, скульптора Аллана Кепроу). Тільки у 80-ті рр. цей вид театру досягнув зрілості» [195, с. 233].

Перформанс стає візуалізацією життя. Але візуалізацією за допомогою окулярів театру. Видовищність як непередбаченість свята замінюють на візуальне свято зрежисованого синтезу мистецтва. Перформанс поєднує різні візуальні мистецтва: танок, музику, відео, поезію, кіно. Дії розгортаються не в театрі, а в музеях або у художніх галереях – це калейдоскопічний багатовимірний дискурс [195, с. 233]. Тобто сама деструктивність, фотографічність і разом кінематографічна динаміка тут з'єднані. Головне – це динамізм. Але він подається як деструкція театрального видовища.

Деструкція – це певна фотокартка реальності, але через окуляри досвіду театральності. Ми бачимо постмодерністську гру, але вона досить своєрідна, як вже усталений вид мистецтва. «Перформансом підкреслюється скоріше сам процес творчості, ніж завершеність витвору мистецтва. «Перформер» не обов'язково має бути актором, який грає роль. Він часто почергово стає то розмовником, то художником, то хореографом, там, де необхідна його присутність особистості, сценічним автобіографом, що має пряме відношення до наявних об'єктів у ситуації вимовлення» [195, с. 233].

Перформанс – це певна акція, подія, що тяжіє до абсурду. Але абсурд є не завжди горизонтом перформансу. Перформанс – це вихід кардинальний,

за допомогою зображувальних мистецтв. Перформанс – це арт-практика, що постійно створюється акторами, функції яких багатовимірні.

Варто нагадати, що фото виросло із театру, живопису і усього, що можна назвати побутовим святом буденності. Перформанс досить ретельно використовує фото. М. Риклін описує декілька перформансів часів перебудови [280].

Великий портрет Михайла Сергійовича Горбачова у вигляді буддистського проповідника врізається у конфігурацію фасаду двоповерхового будинку – «хрущовки». Портрет більше, ніж буденний, поруч маленькі люди. Назва фото-перформансу «Ми тебе любимо, Горбі». Пророк маленьких людей, який зламав світ.....Це своєрідна любов, яку зараз усі забули у посткомуністичному суспільстві. Ми дуже швидко забуваємо своїх буддистських пророків.

Своєрідно створена фотосесія – перформанс Анни Альчук «Фігура закону», грудень 1995 р. Вона запросила своїх знайомих сфотографуватися оголеними у різних позах у різних конфігураціях. Там були досить відомі люди, вони погодилися. Вона сфотографувала і внизу написала по-дитячому на чорному – білим. «Критик», «мистецтвознавець», «віроучитель», «художник», «філософ». Ця гра у невинність перетворюється на жахливу систему роздягання, у певний нудизм культури в цілому. Отже, це соціальний дизайн як синтез мистецтв.

Відома акція, що стала великомасштабним хепенінгом – перформансом, відтворена була Олегом Куликом під назвою «Зоофренія». Він загримований під італійського Цезаря сфотографувався з кізочками. Ці фото досить масштабно були розміщені в галереях в Америці. Сам він прикував себе до дверей ціпком і кидався на всіх перехожих, намагаючись їх укусити. Це абсурдно. Але абсурд без драми, без конфлікту. Існуючий світ надмірної екзальтації і надмірного ідіотизму говорить про те, що людина створює акцію, а акція несе в собі те, що ми називаємо перформанс.

Досить цікава акція «Два голуби», Москва, 1996 р. Актуально і красиво проведена подія. Люди зібралися, сіли на електричку і поїхали за Москву. Вони три або чотири години їхали і везли із собою два картонних голуби. Пролізли через ліс, вийшли на широку галявину, поставили цих голубів і фотографували себе на їх тлі. Потім дорогою додому засвітили плівку, бо пізніше у газеті було надруковано опис одного із членів акції, і як це відбувалось. Була встановлена майже похвилинна хронографія цієї події.

Абсурд і ніщовіння – гіперсимволи, що викликають багато асоціацій. Безумство перформансу в тому, що консервація і фіксація буття відбувається не адекватними мистецтву засобами, але це не образ-трансформація, що створює нові конфігурації реалій єдності буття і життя. Перформанс, за визначенням Н. Маньковської, є публічне створіння артефакту як принцип синтезу мистецтва і не-мистецтва, що не вимагає спеціальних професійних навичок та не має претензій на довговічність. Його серцевина, жест, епатаж, провокаційність. Перформанс, як один із ключових феноменів мистецтва постмодернізму виникає у 70–80-ті рр. ХХ століття.

Н. Маньковська зараховує до попередників перформансу театр жорстокості А. Арто, творчий досвід дадаїзму, хепенінг, боді-арт [195, с.335].

Поруч з театральним видовищем – хепенінгом або перформансом – існує інсталяція як більш нейтральний, рекламно-іміджевий акт.

Під інсталяцією розуміють монтажні зібрання, де у просторовому вимірі спостерігається єдність різних артефактів культур. Саме поняття «артефакт» стає постмодерністською означувальною структурою, що несе у собі знакові конотації.

Інсталяції стають розповсюдженим явищем рекламних акцій, рекламних агенцій, актів, коли простір міста заповнюється інсталяціями речей, одягу, машин та інших предметів спокуси, яким надається образ супрінсталяції або новітнього супрематизму, що не може позбавитися

присмаку великої перукарні, від якої так хотів відокремити себе Казимир Малевич.

Інсталяція, за Б. Бичковим, є одним із центральних понять щодо визначення сучасних витворів мистецтв – це певне єднання верстатів, приборів, або конструкцій готових суконь, дитячих іграшок. «Художня мета інсталяції – створити в певному об'ємі експозиційну просторову особу художнього смислового простору інсталяції, в якому за рахунок нових контекстів і нетривіальних синтаксичних композиційних рішень утворюється унікальне багатовимірне семантичне поле» [195, с.202].

Ці автори позначають, що інсталяція є одним із способів винахідливості, створення нових комбінації естетичної реальності. Так, у ХХ–ХХІ столітті відеоінсталяції поєднують слайди, кіно, відеоелементи, комп'ютерні об'єкти, лазерні пристрої. Інсталяція, що деякий час була модним і популярним жанром, як і перформанс, із часом згасає, вона стає більш функційною і належить вже до рекламно-іміджевого сленгу, переходить у розряд функціональної рекламної діяльності. Інсталяція як самодостатня гра, як поле здійснення естетичних можливостей завжди бере поріг епатажу і певною мірою – це театр жорстокості візуального видовища, за А. Арто.

Б. Бичков наводить приклад такої інсталяції, яку він побачив у Нью-Йорку. У плексигласовому кубі, що піднятий над підлогою, поміщена муляжна гіпсова копія жінки, у якої інкрустовані очі. Ця жінка робить звичайний факт дефекації. Поруч, ще одна фігура – чоловік. Теж із гіпсу, але розфарбований чорною фарбою. З інкрустованими очима. Від сидниць жіночої фігури тягнеться своєрідна сарделька розфарбованих у різні кольори фекалій, теж з гіпсу. Відбувається акт споглядання чоловіком жінки. Ви можете бути співучасником цього акту: підійти зліва, справа, зазирнути знизу плексигласового куба, побачити, як саме виходять ці кольорові сардельки з анального отвору тіла жінки.

В. Бичков пише, якщо подібний акт відбувався б на вулиці Нью-Йорку, одразу б їх зупинив поліцейський і оштрафував на 1000 доларів, як мінімум. Але в музеї цей акт переводиться у творчий винахід і стає витвором мистецтва. Однак В. Бичков вдається в алюзії порівняння театрального синтезу інсталяції Америки (він називав Америку – суперінсталяція) з іншими реаліями, що відомі у культурі, наприклад, з театром жорстокості, або просто натуральним театром Риму, де людей засуджених на страту приміряли на роль жертви, яких мали вбити на сцені. Ця натур-редукція образу, натур-простір, натуропатія події стає тотальною втечею від світу. Людина хоче замістити себе натуральною, одвічною, величезною, красивою людиною і відбутися як гармонійний ансамбль. Оскільки результат майже завжди кепський.

Про синтез мистецтв говорять досить по-різному, починаючи з часів Готхольда Лессінга. А.Зісь зазначає: «Методологічно концепції Г.Лессінга є дуже близькими висхідні позиції Гегеля. У рамках своєї філософської конструкції Гегель розглядав різні види мистецтв як ступені розкриття абсолютної ідеї. Але якщо відділити схему від раціонального змісту, то можна побачити, що саме естетика Гегеля подає приклад найбільш глибокого в історії домарксистської думки обґрунтування закономірностей видового розчленування, що обумовлено багатоманітністю дійсності, яка потребує різнобічного художнього дослідження. Ураховуючи і дослідження Лессінга, і полеміку Гердера з Лессінгом, певним чином спираючись на цих дослідників, Гегель опрацював проблему видового розчленування мистецтва залежно від предмета відображення найбільш послідовно» [145, с. 8].

Однак проблема синтезу мистецтв, зокрема в контексті дизайнерської діяльності так чи інакше пов'язана із синтезом образу і предмета, художнім синтезом як стильовою та жанровою адекватією образу. А. Зісь зауважує: «Тут виникає проблема художнього синтезу, яка меншою мірою теоретично розроблена. Якщо правильно, що повна художня картина світу не може бути

описана засобами лише одного виду мистецтва, а це, безумовно, так, то цілком природною є завжди наявна тенденція до наближення між окремими видами творчості. Але, як уже було зазначено раніше, синтетичність, або хоча б тяжіння до неї, не лише не виступали в однакових формах, але часто були абсолютно різними за своїм змістом.

В історії мистецтва утворилися різні типи художнього синтезу, що повністю зберегли своє значення і для теперішнього часу.

По-перше, під синтезом мистецтв варто розуміти відносно локальне явище: можливість єднання різних мистецтв заради підсилення образної виразності. Найбільш традиційним у цьому плані є співвідношення архітектури, скульптури, монументального живопису, декоративного мистецтва тощо. Однак, як завжди, таке трактування синтезу в мистецтвознавстві розуміється як теорія зображувальних мистецтв.

По-друге, синтез мистецтв може розглядатись як особливий тип художньої творчості, що виникає у вигляді групи синтетичних мистецтв: театру, кіно, молодого мистецтва телебачення, естради, цирку» [145, с. 10].

Ми бачимо ті видові адекватії, що трансформують класичний обрій мистецтва і все ближче і ближче поєднують його із життям, бо все ближче і ближче втрачають життя людини, речей і простору, який є «порожнім простором», за Пітером Бруком, як запорука образного синтезу як такого.

А. Тоффлер зазначає: «Для того, щоб створити повноцінне життя й здорову психосферу для цивілізації, яка з'явиться завтра, ми повинні розпізнати три основні потреби кожної особистості: потребу в спільності, структурній визначеності і значущості. Розуміння того, як занепад суспільства другої хвилі підриває всі три потреби, наводить на думку про те, яким чином ми могли б почати проектування більш здорового психологічного середовища для нас і наших дітей у майбутньому.

Для початку будь-яке пристойне суспільство має виробити почуття спільності. Спільність встановлює протизвагу самотності. Вона дає людям

життєво необхідне почуття приналежності. Усі ж сьогодні інститути, від яких залежить спільність, розпадаються в усіх техносупільствах. Результатом чого є поширення чуми самотності.

Від Лос-Анджелеса до Ленінграда тінейджери, нещасливі одружені пари, батьки-одинаки, звичайні робітники та люди похилого віку – усі скаржаться на соціальну ізоляцію. Батьки зізнаються, що їхні діти занадто заклопотані, аби побачитися з ними чи навіть зателефонувати їм. Незнайомі самітники в барах та автоматичних пральнях пропонують, як це назвав один соціолог, «ці безкінечно сумні, відверті розмови». Клуби і дискотеки для неодружених є тим самим, що і м'ясні ринки для розлучених жінок, які втратили останню надію» [302, с. 279].

Архітектори-постмодерністи з пострадянської Москви та Києва говорили, що візьмемо історію радянської архітектури і напишемо зовсім інший текст, картинки будуть ті ж самі. Ця занепокоєність і бажання зберегти візуальний ряд, але написати інший текст, говорить про те, що «туристи» сучасного техно-супільства, за А. Тоффлером, – це певний код, певний шифр, піктограма соціальної поведінки і соціального дизайну, до якої звертається людина, що занурена в простір предметних адекватій, де сама онтологія речовинності стає феноменом самоздійснення предметної репрезентації «Я» і «Ти».

Усі композиції в дусі хепенінгу, перформансу та інсталяції описуються як проект синтезу мистецтв, тобто кинутий уперед простір, передбачення якщо не майбутнього, то сьогоднішнього, в якому потрібно знайти шлях до певної цілісності. Ця цілісність або абсурдна, або візуально-самодостатня, або предметно-експлікативна. Усі імплікації композиційної єдності образу і предмета виносяться за дужки феноменологічних ознак естетики того соціального дизайну, що фактично намагається знайти ознаки сенсу образності як такої. У царині системного соціального дизайну виникає спокуса приписати предикати інформативності самому супільству.



Так, виникає абстракція «інформаційне суспільство», яку піддає критиці Ф. Уебстер [307]. Визначимо декілька конструктивних моментів цієї номінації.

Інформаційне суспільство – це вільне суспільство, що вже подалало класові бар'єри: «Немає розподілу за расовим і національними ознаками: усі люди є вільними інформаційними особистостями.

В інформаційному суспільстві немає «влади законодавців», немає «влади виконавчої», немає «влади суду»... У Всесвіті і на планеті є єдина влада – влада інформації, а вищевказані «влади» є лише функційними обов'язками.

В інформаційно-стільниковому суспільстві спочатку межі, а потім держави, (як такі) зникнуть. Планету Земля з часом все більше будуть називати єдиною батьківщиною.

В інформаційному (вільному) суспільстві за одиницю структури прийнято територіальний самокерований розподіл – інформаційно-стільниковий. Стільник – це територія з населенням від кількох десятків до 20 тисяч людей... Люди в стільниках взаємодіють між собою завдяки радіотелекомунікаціям, своєчасній та достовірній інформації» [Цит. за: 164, с. 338].

Мова йде про театралізацію зрежисованого простору в режисурі або дизайнерській розробці простору різних інформаційних кластерів.

Мас-медіа як інформаційний простір соціального дизайну – це досить своєрідний феномен, це культура, яка є вторинним або серединним рівнем, який мріє про повернення втраченого едему неінституалізованої діяльності. Тобто це культура аматорства або святкування семи днів на тиждень, що дуже зручно визначають як вічне щастя аматорства або наївний неререфлектуючий розум людини, яка є людиною маси.

Це також людина екранного простору телебачення. Вона знаходить свій медіатр. Цими медіаторами є або радіо «Шансон» або мильні опери на

телебаченні, або якісь передачі, або гуртки за інтересами, колекціонування тощо.

«В інформаційному суспільстві функціонує місцева охорона (поліція) суспільного порядку. Фактично вона буде контролювати можливі соціальні відхилення, інакше вислів «примушена оберігати» з часом втратить сенс через розвиток та функціонування в суспільстві безпеки існування всіх суспільно-стільникових утворень і кожної особистості зокрема.

До інформаційної безпеки належать елементи мікробіологічної електроніки, інфрачервоні, лазерні і надбіохімічні інформаційні мікрозасоби, що забезпечують майже 100 відсотків безпеки особистості, зокрема родини і суспільства.

ООН та її війська (перші 3–5 років становлення єдиного світового інформаційного суспільства) будуть відігравати певну роль, а потім інформаційний потенціал ООН розчиниться в інформаційних ресурсах наскрізних ланцюгів сот» [Цит. за: 164, с. 338–339].

Це розмаїття видових адекватій, цих напівкультурних у класичному розумінні інформаційних кластерів, агломерацій-мікс, де під культурністю розуміється неінституалізована діяльність продуцентів та реципієнтів інформаційного простору, свідчить, що це поле культури серединного рівня. Воно однаково занурюється в глибини етнокультури, старої, точніше старовинної культури і так само однаково намагається засвоїти досвід професійної культури, проектуючи його в царину вільного комбінування нічим необмеженою творчістю і спонтанного творіння над всіма технічними канонами, вміннями і знаннями.

Жан Бодрійяр розвиває цю думку саме в контексті технологізації медіа: «Суспільство споживання має ознаки компенсації відсутності церемоній – радіофонічна гра є однією із них, щось на кшталт меси або принесення жертви в первинному суспільстві. Але церемоніальне спілкування відбувається тут не за допомогою хліба і вина, які уособлюють

тіло і кров, а за допомогою ЗМІ (які не лише передають повідомлення, а є механізмом емісії, засобом здійснення емісії, пунктом прийому і, зрозуміло, посередником між виробниками і публікою). Інакше кажучи, спілкування здійснюється тепер не з опорою на символічне, а відбувається із ґрунтовним застосуванням техніки: у цьому полягає суть комунікацій.

У такому випадку «культура» ділиться на усіх, тобто вона не жива єдність, а актуальна присутність групи (усього того, що виконувало символічну і метаболічну функцію церемонії та свята), це навіть не знання у питомому розумінні слова, а дивна суміш знаків і відносин, шкільних спогадів і знаків інтелектуальної моди, що називають «масовою культурою» і що можна називати НЗК (найменша загальна культура) у сенсі найменшого спільного знаменника в арифметиці – у сенсі також «Стандартного набору», який визначається найменшим загальним набором предметів, яким повинен володіти пересічний споживач, щоб бути громадянином суспільства споживання» [48, с. 137].

Проте синтез мистецтв або психологізується, коли його пов'язують з синестезією, або технологізується, коли його підмінюють мас-медійним опосередкуванням у техносфері або інформаційному суспільстві.

Так, Ю. Легенький подає визначення синтезу мистецтв у контексті саме художніх характеристик його здійснення: «Поняття «синтез мистецтв» у сучасній мистецтвознавчій та естетичній літературі використовують досить широко, ним часто характеризують великі шари явищ. Традиційно синтез мистецтв пов'язують із твором мистецтв. Це поняття означає взаємодію видів мистецтв в архітектурному ансамблі, також говорять про синтез мистецтв під час характеристики кінематографа, балету тощо. Синтез реалізується в синтетичному витворі просторових або часових мистецтв. Виникають і більш складні жанри, які функціонують в межах традиційних шкіл, але за своєю історично-культурною суттю є багатоконпонентними. Наприклад, вплив театру на живопис виявляється у певному мізансценуванні предметних

відносин. Предметний світ картини живе вже театралізованим життям, що уподібнюється своєрідній пантомімі речей» [191, с. 394].

Але важливо зазначити, що театр, театр-балет, опера, оперета, драматичний театр, театр міні-жанрів, театр одного актора, театр, що пов'язаний з естрадою, театр як певна персоніфікація інформації перед актором, глядачем телевізора – усе це різні театри. Вони мають різну режисуру і різний образний дизайн. Ми не можемо вдаватися в специфіку їх ідентичності, їх характеристики, але варто мати на увазі, що це розмаїття театрів тримається на психологізмі або на жестикуальній, пластичній, інформаційній виразності.

«Необхідно розмежувати поняття «художній синтез», «взаємодія мистецтв», «синтез мистецтв». Взаємодією описуються будь-які зв'язки художньої цілісності. Чистих видів мистецтв не буває. Вони завжди мають вплив інших видів мистецтв, взаємодіють одне з одним, якщо не утворюючи ансамбль, то в контексті культури. Поняттям «взаємодія» підкреслюються зовнішні зв'язки мистецтва, адже поняттям «художнього синтезу», навпаки, – внутрішні іманентні художні зв'язки. Цим поняттям описується також і будь-яка художня структура, бо скрізь існує синтез образу і предмета, задуму, матеріалу. Поняття «синтез мистецтв» відбиває взаємодію як зовнішніх зв'язків видів мистецтв, так і внутрішніх. Поняття «художній синтез» визначає контекст внутрішнього синтезування», – відзначає Ю. Легенький [191].

Б. Галєєв, навпаки визначає синестезійну природу синтезу мистецтв. «Таким чином, підходячи до аналізу «міжпочуттєвих зв'язків», – пише Б.Галєєв, – ми будемо розуміти під почуттями «зовнішні почуття» (обумовлюючи там, де це потрібно, інші випадки), а там, де необхідно підкреслити їх модальну визначеність, вимушені, іншого виходу немає, використовувати поруч із виразами типу «міжпочуттєвий» і його синоніми «інтермодальний», «міжсенсорний» (і відповідно, «моносенсорний»,

«бісенсорний», «полісенсорний» для вказування кількості почуттів – навіть це стосується і мистецтв, згідно з акцентуванням їх «засобів сприйняття»)» [89, с. 79].

Архітектура постмодернізму є наскрізь театральною та синтетичною. Театр входить в інші сфери буття, він стає інобуттям або іншим буттям мистецтва, театральний дискурс розгортається як жестиальність, підвищена реальність мізансценування. Б.Галєєв здійснює порівняльний аналіз полімодальних відносин у синестезії:

«1) сумісне координування дії органів почуттів, що забезпечують різнобічне відображення дійсності (назвемо його «синергією», що і позначає взаємну дію);

2) взаємна сенсibilізація – зміна чуттєвості одного органа почуттів за функціонування іншого – яка відбиває опосередковану взаємоактивацію елементів системи через реакцію середовища (зовнішнього або внутрішнього);

3) асоціативна взаємодія (синестезія) відображення у свідомості зв'язків, які виникають і виявляються під час синергійного відображення цілісного світу (як інтермодальне співпереживання, «співчуття» моносенсорного парацептивного акту). Між відміченими типами міжпочуттєвих взаємодій існує свій зв'язок – вони не просто співдіють, але взаємообумовлюють один одного (тобто зв'язок цей очевидно теж системний). Судячи з усіх підстав, саме її наявності пояснюється факт термінологічного змішування типів взаємовпливів (і їх проявів у мистецтві) – у різних варіантах у різних дослідників (зокрема, взаємоперехресна дія понять або звуження поняття в неусталених сферах знання – ситуація є звичайною)» [89, с. 82].

Отже, що французька структуральна поетика, яка до речі досить гостро опрацювала всі види мистецтв, визначила, що суб'єкт дискурсу (тексту, події, інформаційного повідомлення, реклами тощо) є синтетичним

продуцентом та реципієнтом інформації. Місце театралізації сучасних арт-практик стає місцем зіткнення дискурсів. Проблема інтерпретації театральності культури, де мас-медіа має важливе значення, визначає флеш-іміджі, симулякри, образи сприйняття людини як синтетичні ансамблі образної інформації.

Можна сказати, що сценічний простір утворює безліч місць, де існують зіткнення дискурсів соціального дизайну, але вони уподібнені. Ця масоподібна театралізація культури є цікавим феноменом консолідації і деструктивної пропаганди водночас. Чи можна вважати, що театр мас-медіа відбувається в кожному окремому місці глядача і разом в одному екрані? Можна. Немає рампи, загальної містерії ідеації, ритуалу, але театралізація як зіткнення дискурсів та їх складання в одному просторі, де є режисер, є ціла розгорнута програма виклику зворотної реакції і потрібної мети, – це театр, театр шекспірівський, брехтівський, театр великих мас, але він не завжди мистецький. Він стає мистецьким на певний час, коли публіка виходить на вулиці і виявляє свої волевиявлення. Але це не є способом змінити театр.

Орхестри на земній кулі В'ячеслава Іванова – це театр в одній голові. Театр одного прекрасного поета і дослідника культури. Але це театр, що увійшов у свідомість будь-якої культурної людини. Тому засоби театралізації, театрального втручання в життя, театральної синестезії не потрібно розуміти як штучне єднання конгломерату. А, навпаки, як певний образ доби, який має образ театру. Чи є в цій театралізованій культурі ХХ століття один єдиний режисер – соціальний дизайнер? Ні, його не існує. Його можна функціонально означити як складові нових театральних суб'єктів, дискурсів, що утворюють видовище.

Це театр життя, де комунікація, сугестія, інтенції культуротворчості спонукають до дискурсу і до промови, вимовлення істини, етосу, образу. Оскільки все це досягається не завжди завдяки штучній режисурі.

Вона може існувати імпліцитно за великим кадром, кіно, усіма жанрами арт-практик, що опрацювала культура ХХ століття, але ця режисура є присутньою і неприсутньою, як породжувальні ідеї образної єдності у світі мистецтва.

#### **4.5 Віртуальна реальність як складова дизайн-технологій**

Віртуальна реальність часто тлумачиться лише як сконструйований на екрані світ. Проте вже в проектних технологіях дизайну виникає діалогове спілкування з екраном, що наділяє віртуальну реальність самостійним проектним потенціалом. Отже, потрібно провести демаркації всіх характеристик віртуальної реальності та засобів її застосування в проектній культурі дизайну.

Ми вже звикли до віртуальної реальності як повсякденного чинника, але філософська, мистецтвознавча рефлексія розводить повсякдення та культуротворчі виміри *virtus*. Віртуальну реальність намагаються концептуалізувати, побачити її поетику, якої ще не існує. Деякі автори розуміють, що коли поетика з'явиться, то вона вже не буде віртуальною реальністю, а буде мати жанрові видові виміри, яких у неї поки що не існує. Віртуальна реальність є спонукою неонатуралізму культури ХХ століття, але ця спонукка ще не набула усталених рис художнього пр�ксису. Віртуальна реальність існує у вимірах засобів відео-екранної інженерії, але не здійснюється, як мистецький образ.

М. Носов пише: «Сучасна культура зараз потрапила в черговий етап підвищеного інтересу до надзвичайних явищ людської психіки. Цей інтерес знаходить своє вираження в різних формах: від визначення етичної дії різних езотеричних систем, до захоплення трансперсональною психологією, астрологією і тому подібне, навіть до широкого вживання наркотиків. Наявність інтересу і є певною ознакою потреби. Якщо ця потреба не знаходить достатньо простого і дешевого засобу свого задоволення, вона як

завжди бувало в історії, втратить свою актуальність, проявляє себе лише у вузькому колі деяких, хто потребує задоволення в цій потребі, що вони готові витратити величезні зусилля на задоволення. Віртуальна комп'ютерна технологія могла б цілком стати таким засобом, але для цього потрібні психологічні моделі, теорії, які дозволили б інтерпретувати та операціоналізувати ту психічну реальність, в якій відбуваються надзвичайні психічні події, але повинна бути опрацьована теорія психічної віртуальної реальності, віртуальної психології» [248, с.13].

Віртуальний образ – це потік почуттів, який захоплює, людина не може вийти з цього світу, відбувається тотальна ідентифікація. Між парадигмою паннатуралізму екранного типу і традиційним розумінням *virtus* є велика розбіжність. *Virtus* традиційно розуміється як справжня реальність, доблесть, істина, як те, що належить вищим обрямам цінностей людського існування [248]. Ці аспекти надзвичайно важливі. Світ *virtus*, світ віртуальної реальності як феномен ХХ-ХХІ століття розглядається як певна тоталлогія, проекція віртуальної реальності на всі інші можливі світи. Віртуальна реальність стає інтерпретативною парадигмою.

Носов говорить, наприклад, про віртуальне вбивство, віртуальність є категорією свідомості. Тоталлогія *virtus*, тобто тотальність вбачання віртуальності є досить цікавою, варто розглянути певні феномени, які інтерпретуються як царина *virtus*. Ця інтерпретація досить складна в тому розумінні, що *virtus* має мистецький праксис, але не має поетики як усталених норм, засобів і самої системи трансформації ретрансляції інформацій. Це говорить про те, що естетика як спонукальна міць, дія, творчість є більш раннім феноменом, ніж поетика, що визначає акти самого структурування сприйняття, образності, стає певним набором правил і закономірностей формотворення.

Ф. Гіренок відмічає, що комунікація як феномен спілкування, сприйняття інформації не пов'язана з будь-якими територіями, у ній немає



місця як усталеного топосу образної презентації. «Позазнаходженість комунікації забезпечує існування часового. Часове як комунікація не потребує меж, територій, протяжності. Часове як середовище відмінняє межу. Інакше кажучи, комунікація є тим, у чого немає меж, але є середовище. Людина – не елемент часового, не частина комунікації, тому що, якби вона була елементом часового, то у часу би з'явилася протяжність і співбуття протиставило б себе сенсу. Люди є оточення часового. Середовище комунікації, а якщо суспільство розуміти як комунікацію, то люди перестануть тоді існувати не як частина суспільства, а як середовище соціуму. Тобто ототожнюючи подію і сенс, ми здійснюємо теоретичні передумови для нелюдського уявлення суспільства, або суспільств, у такому випадку, що буде створюватись не із людей, а з комунікацій. Якби були просторові територіальні межі, то людину можна було б помістити на межі, визначив інтерес до маргіналіїв, а оскільки немає меж, а є середовище, оскільки місце людини не в суспільстві, а в його середовищі.

Дегуманізація суспільства – ідеальний засіб помноження комунікативних структур. А якщо в суспільстві більше немає людей, то немає і підстав для розробки проблеми автономної особистості, немає підстав для в'яснення питання про те, звідки у автономної особистості з'являється внутрішній світ» [107, с.82 – 83].

Цей контекст вбудови в простір культури особливого симулятивного простору, що усуває предметність і існує лише переживання над предметністю, поза предметністю говорить про те, що віртуальне як таке існує за доміантного сталого. Системна матриця культуротворчості включає діяльність, поведінку, стан, то віртуальна реальність потребує лише апіляції до стану. Саме стан є тією запорукою, тією засадничою фундаментальною засадою, що утворює світ як реальність.

Ми маємо досить своєрідні імплікації віртуальної реальності, де вона не описується в контексті тілесних адекватії, але постає як певна пластична

візуальна фраза. Це жест, як виклик, певна самодостатня фраза візуального образу (самообразу, за М. Носовим), певне самоздійснення. Співбуттєвість *virtus* пов'язана з певною онтологією культурно усталених форм презентації візуальної культури в цілому. Віртуальна реальність лише формує, продукує спів буттєвість, але вона існує не як єдність «Я» і «Ти», вона усуває будь-яке «Ти», замість нього існує родове «Я» у його натуральному родовому значенні, яке фактично і є суб'єктом *virtus*. Саме тому *virtus* втрачає суб'єктну цілісність культуротворчості, культуру як визначену діяльність та поведінку.

Цей суб'єкт чистого споглядання, чистої естетики – так його можна визначити, за Кантом. Віртуальна реальність – це певне занурення в життя, стихія чуттєвої, нереклексивної і нереклекуючої дійсності, що спонукає до підняття над цим досвідом і намаганням відреклексувати його. Але саме рефлексивність, категорії відзнаки і всі норми, догми розуміння і бачення діяльності потребують культурної логіки інтерпретації. Віртуальна реальність – це той життєвий світ, який утворює простір симуляції або чуттєвості – нереклексивної, некультурної. Це світ чуттєвості натуралізованої, яка починає конституювати себе і простір навколо себе, як певний монолог, самозанурення, з якого немає виходу.

Це центробіжний рух, що знає і не знає центру, центр ніби є, але він існує, як сама чуттєвість, а не норма, концепт, а не сакральна адекватність. Імітаційний також намагається побачити цей нереклексивний комплекс буттєвості людини і не її існування у світі. Він говорить, що людина завжди живе лише тут і зараз, це і є її екзистенція.

Тут ми бачимо, ще один цікавий контекст, яким можна охарактеризувати віртуальну реальність – контекст вільного вибору поведінки і свободи знаходження в просторі культури. Віртуальна реальність не дає такої свободи. Людина охоплена почуттями, вона не ідентифікує себе з Іншим, бо немає феномена розрізнення, вона цілком занурена в стан, а

стан цей відокремлений від поведінки і діяльності. Тому про поведінку, про рефлексивність як звернення до досвіду культури не може бути й мови, але саме сприйняття *virtus* не є чисто наївною зчиткою інформації.

Так, на рівні підсвідомого, імпліцитного осягнення реальності відбувається включення досвіду минулого, включається досвід актуальної пам'яті і рефлексивно-нерефлексивні шари реальності, що говорить про концептуальне осягнення світу. Неосмисленого сприйняття не буває взагалі, інакше воно не відбувається, людина втрачає інтерес до реальності.

Але який це рівень осмисленості і як він визначається, чи варто нав'язувати сенси та критері визначення *virtus*? Здається, що ні. СENS існує і не існує, він створює форми, але вся ця формотворча міць належить не йому, а чомусь більшому, ніж є сENS. Вона належить естетичному досвіду чуттєвості, вбачання, єднання, ідентифікації та сприйняття нерефлексивного єднання людини і світу.

М.Носов подає структурне визначення категорії *virtus*. В Оксфордському словнику англійської мови наведено такі значення цього слова:

«1). Той, що володіє певними фізичними властивостями або здібностями, ефективний щодо внутрішньої причини природних якостей або сил, здібний впливати засобами таких якостей.

2). Моральний, добродійний.

3). Здібний продукувати певний ефект або результат – ефективний, міцний, могутній.

4). Той, що є по суті в дійсності, хоча відповідає формально цій дійсності, припускає таке існування» [Цит. за: 248, с.21].

Однак М. Носов визначає віртуальність як «поліонтичне», бо поліонтичне він розуміє досить своєрідно [248].

Так, порівнюючи платонівську парадигму і схоластичну, дослідник пише: «У схоластиці відбулася трансформація аристотелівської категорійної

парадигми: категорії речі, властивості, енергії, існування, потенціального, актуального і тому подібне. Реально схоластична парадигма поєднала аристотелівську і платонівську парадигми. Проблеми вирішались за рахунок покладання другої онтологічної реальності, в якій віртуально є енергія, що дає силу для розгортання акту. У цій же другій реальності відбувається синтез простого у складне, а точніше – існує віртуальна форма, яка поєднує висхідні елементи тощо. Приріст якості, у порівнянні з аристотелівською парадигмою, полягає в покладанні поліонтичності (точніше, біонтичності, дуалізму) і в установленні певного зв'язку (засобом *virtus*) між вищою і нижчою реальністю. А у порівнянні з платонівською парадигмою – у тому, що категорійна структура, опрацьована Аристотелем, зберігається, але використовується лише в одній із двох реальностей: субстанційній – пасивній, тій, що не розвивається, існує в абсолютному (тобто у власному, не пов'язаному з вищою реальністю) часі і просторі» [248, с.24].

Віртуальність є проміжною, вона є реальністю між реальностями світу людини та культури, є певним зв'язком реальностей. Якщо виходити із середньовічної номінації реалізму і номіналізму, то вона більше тяжіє до реалізму, визначення реальності на засадах абсолюту. Абсолют стає фундаментальним, головним, спонукальним принципом, що утворює реальність.

М. Носов розрізняє онтологічний та онтичний статус *virtus*. Онтичне – це реальність (буттєвість сутнього), що притаманне лише людині, а не буттю в цілому. Він також розрізняє поняття моноонтичного і поліонтичного. Моноонтичне належить царині розуму, який однаково існує у світі людини, і у світі, що поєднує цих людей, а поліонтичне належить лише світу чуттєвості людини, належить саме цій особистості і не може інакше визначити себе, як крім через власне бачення.

М. Носов визначає такі характерні ознаки для віртуальної реальності:

«1) **Породженість.** Віртуальна реальність продукується активністю будь-якої іншої реальності зовнішньо щодо неї (можна тут же скорегувати, що породженість у культурологічному вимірі, вимірі комунікації стає креативністю).

2) **Актуальність.** Віртуальна реальність існує актуально, тобто тут і тепер, є активною, доки існує активна породжувальна реальність (цей пункт потребує культурологічної корекції).

3) **Автономність.** У віртуальній реальності існує свій час, простір і закони існування. У віртуальній реальності, для людини, яка знаходиться в ній, немає поза знаходженням минулого і майбутнього.

4) **Інтерактивність.** Віртуальна реальність може взаємодіяти з усіма іншими реальностями, у тому числі і з тими, що її породжують як онтологічно незалежне від них [248, с.33]

Ю. Легенький, аналізуючи категорії онтичне і поліонтичне, пише: «Онтологічний статус *virtus* є суто онтичним. Більше того, поліонтичним. Що до цього неологізму, так він не є вдалим з філософської точки зору. Концепція М. Носова тяжіє до створення певної фундаментальної онтології на підставах повної анонімності фундууючої реальності. Те, що так блискуче вдалося М. Гайдеггеру, явно не вдається М. Носову. Чому? М. Гайдеггер, анігілюючи людину як суб'єкта почуттів та постулюючи *Dasein*, знаходить одне для всіх справжнє екзистенційне буття з його універсаліями – екзистенціалами. М. Носов, намагаючись позбутись цього монізму, анігілює, деконструює свідомість як таку, свідомість як цілісність. М. Бахтін добре підкреслював, що із свідомості людина не може вийти, або виходить водночас зі смертю. У М. Носова свідомість — це перманентне подорожування світу шляхом віртуальних онтологій, які, однак, існують лише як дослідницька парадигма» [248, с.243 – 244]

М. Носов, продукуючи категорію поліонтичного, намагається ввести в царину віртуальної реальності те, що ми маємо в постмодерні плуралізмом.

Однак *virtus* набуває значень власного замкненого світу, але не слід забувати, що цей поліонтичний світ більшою мірою є явищем суб'єктної реальності буття, що не має рис індивідуальності. Якщо вони були б, ми не потрапили б до віртуальної реальності, бо суб'єкт *virtus* став би суб'єктом одного з дискурсів, або співскладених дискурсів, як певних мов або промов реальності культури.

Якщо уважніше придивитися до міфологеми *vsrtus*, то її семантичне поле досить широке. Поліонтичні парадигми існують, наприклад, буддизм ґрунтується на засадах такої парадигми. У буддизмі визначається існування деяких рівнів свідомості людини, які не зводяться один до одного. Це дає можливість мати діло з типами психічних явищ принципове, яке не може охопити західна психологія, у якій існують лише віртуальні форми. Кардинально трансформується у своєму розвитку і сама спрямованість до мети регулюється самими оптичними процесами.

М.Носов визначає такі детермінанти *virtus*: породженість, актуальність, інтерактивність. Несамостійність віртуальної реальності, її кентавроподібність, гротескність (феномен або міфологема гротескного тіла) – це одна із конструктивних складових розуміння реальності *virtus* у М. Носова.

Актуальність віртуальної реальності полягає в тому, що вона існує актуально тільки «тут» і «зараз», тільки тоді, коли вона активна завдяки породжуючій реальності, *virtus* не може існувати як спомин або проекція. Саме наявність, тотальність ідентифікації, тоталологія ідентичності говорить про те, що віртуальна реальність стає однією із найважливіших ознак культури постмодерну. Автономність віртуальної реальності полягає в тому, що вона має свій час, простір і закони існування. У *virtus* немає позаіснуючого минулого і майбутнього. Інтерактивність віртуальної реальності полягає в тому, що вона може вступати у взаємодію з іншими реальностями, у тому числі і з тією, що її породжує, яка онтологічно

незалежна від неї. Отже, постулати *virtus* є достатньо фундаментальними і визначними для того, щоб структурувати саму реальність, як просторову, чуттєву єдність, як сукупність станів людини, креативу наявності і певну самодостатність віртуального образу.

Віртуальний простір є тотально-модифікаційним, бо він є й тотально-константним, якби ми не намагалися його виокремити в будь-який самодостатній простір. Не можна утворювати дихотомію: константне – віртуальне, бо віртуальність у своїх фундаментальних ознаках є доблесний, істинний, є сама справжня константа, але ця константа феноменологічного типу, вона не завжди є наявною. Визначення віртуального спонукає до того, щоб з'ясувати конфлікт онтологій *virtus*, конфлікт, що виникає як самоздійснення реальності в її холистичному середньовічному розумінні. Тобто реальним є те, що походить від надцінності – абсолюту. Це говорить про те, що стан *virtus* є абсолютним станом, що належить родовій людині. Це виводить одразу ж реальність за межі культури, занурює у підкультуру (природу), або дає можливість створити такі рефлексивні містки, що подвоюють реальність *virtus*: поліонтичне – уся ця інтерактивна міць, яку несе в собі віртуальна реальність.

Віртуальна реальність, на відміну від кіно і фото, саме в постмодерному світі стає креативною реальністю. Вона утворює інші поетики, не маючи своєї. Це парадокс, нонсенс, але це так і є, і цікаво, що поетика поетик, або праксис над праксисом виходять у безкінечність. Нові поетики породжуються як віртуальні адекватії мистецького праксису, які не піддаються само мистецькому опису.

Ф. Уебстер констатує: «До речі, ми бачимо, що все це примушує нас ставитися з більшим скептицизмом до ідеї інформаційного суспільства, хоча ми не маємо сумніву в збільшенні «інформатизації» життя, – ті, хто захоплюється ідеєю інформаційного суспільства, стверджують, що начебто кількісна сторона і є показником якісних змін соціальних організацій. Те ж

саме відбувається з дефініціями інформації, які в побуті у прихильників інформаційного суспільства, які підтримують несемантичне визначення інформації» [307, с.41].

Трансцендентальне та трансцендентне в постмодерні, за К.-О.Апелєм, не є завданням зазлагедіть, або те, що існує за цим світом. Це, напередусім, ідеальне, тобто те, що, за М. Носовим, відбувається як поліонтичне. Відбувається всередині самого суб'єкта як поліструктурна цілісність стану, як квазіструктура суб'єкта дискурсу.

Такими технологіями, що потребують специфічного суб'єкта дискурсу, є так звані нейрокомп'ютерні технології, де виникає саме моделювання поліонтичних реальностей.

Тобто, є своєрідна проблема створення базових віртуальних моделей, а, з іншої сторони, вони вживаються на основі еквівалентних реальностей – аналогових комп'ютерних програм у контекст культури як такої.

Так, комп'ютер моделює зображення на підставі аналітичного досвіду вивчення дитячих малюнків, малює маму, машинку, зайчика, актуалізуючи досвід організації суб'єктивного світу, який має образ, наділений патернами, які втілила в нього дитина. Вивченням метафори малюнка цікавляться психодіагности, батьки і вихователі, художники-аніматори, дизайнери, рекламисти та ін.

Відомо, що малювання посідає особливе місце в сучасному дитинстві, є процесом перцептивного зростання як візуального засвоєння реальності. Тому виникає так багато культурно-мистецтвознавчих зацікавленостей дорослих в тому, щоб зберегти цей генетичний досвід бачення світу.

Так, первинний нерелективний процес породження образів і виявлення їх у зовнішній реальності змінюється створенням породження образів, які підкоренні темі, замислу.

Ця констація дає нам змогу побачити досить цікаві реалії, які шукають аналоги ідентичності *virtus* в культурі, тобто проєктивні



еквіваленти *virtus*, знаходить цей дитячий малюнок як начебто безпосередню реальність, що абсолютно еквівалентна свідомості і разом є однією з найскладніших явищ культури. Саме в дитинстві людина дуже багато малює, фактично кожна людина є митець, несе в собі задатки, якщо не велетня, то генія, бо потім, через деякий час вони згасають. Чому так швидко відбувається деструкція і редукція або згасання цих задатків? Ніхто не брався відповідати на це питання, ми теж уникнемо відповіді, але важливо визначити те, що саме віртуальність як певна інфантильність візуального світу, як ювенальність, породжена реальність у дитячому малюнку проявляє себе досить нетривіально. Це автономний, розімкнутий світ, але розімкнутий не у Всесвіт, а у світ дитинства, світ окремий Всесвіт, поліонтичне, за Носовим, бо кожна дитина у своєму малюванні є неповторною та яскравою. Хоча зрозуміло, що тут є свій фундаментальний монізм специфіки дитячого зображення, який зводить до поліонтичного немає ніякого сенсу.

Виникнення і розвиток комп'ютерних технологій із застосуванням віртуальної реальності було передбачено ще в 60-70-х рр. ХХ століття. Багато дизайнерів висувають тезу про розширення і продовження нервової системи людини електронними медіа. Т. Лірі, як один із перших, хто опікувався психоделічною революцією, першим звернувся до послідовників стратегії *virtus* із закликом виконувати цю технологію. Т. Лірі вважав людину єством, здатним конструювати автореальність і у ній знаходитись. Духовне в такому контексті – це електронно-рушійна людина, що проводить час у кібер-світі.

Віртуальна реальність як неарістотелева реальність сповідується С. Хоружим, заслугою цього автора є використання адекватного предмета дослідження – філософського інструментарію, який походить з паламітської традиції та мета-антропології. Але у С. Хоружого не обов'язково заперечується вплив Арістотеля, тобто дискурс сутності.

Зрошення, зростання або виникнення кіберсвіту *virtus* стає не просто фатальним або образом ідентичності *virtus* за античним зразком і *virtus* як штучного світу. Світ, який виникає як світ *virtus*, є і штучним і не штучним. Штучним тому, що створений, спотворений, зроблений – це є психороблення. А не штучний, тому, що він сприймається як натуральний предмет. Цей образний контекст і дає нам ту натуропатію, той натурпродукт, увесь контекст натурдійсності, до якого тривалий час тяжіла культура, починаючи від просвітників і закінчуючи вже сьогоднішніми дослідниками *virtus* у контексті технології мас-медіа і комп'ютерних технологій в цілому. Отже, виникнення поетики віртуальної реальності – це проекція аристотелівської моделі *virtus* на світ сучасної візуальної культури.

Тобто *virtus* – це активне, спонукальне рушійне дійство, яке існує в самому універсумі як містки між суб'єктами різних родів і видів, між реальностями. Це не завжди речі, що поєднуються, але найвищі елементи цієї графіки апелюють до людини, беруть об'єктом тіло людини, утворюють моделі симетричних і асиметричних співвідношень, провокуючи нову гармонію, нові міфи гармонії людини та універсуму.

Ж. Бодрійяр пише: «Якщо суспільство споживання не відтворює більше міф, то воно само є власним міфом. Диявол, який приносив золото й багатство (ціною душі) замінений звичайним надлишком. І домовленість з дияволом замінено договором надлишку. Так само, зрештою, сама диявольська суть Дияволу ніколи не існувала, але змушувала вірити у своє існування, так і надлишок не існує, але йому достатньо підтримувати віру, що він існує, щоб бути дієвим міфом.

Споживання – це міф, тобто це слово сучасного суспільства, виказане ним у ставленні до самого себе, це спосіб, яким наше суспільство розповідає про себе. І в певному роді єдина об'єктивна реальність споживання – це ідея про споживання, рефлексивна і дискурсивна конфігурація, що безкінечна

відтворюється повсякденним та інтелектуальним дискурсом і набуває значущості справжнього сенсу.

Наше суспільство мислить про себе і говорить про себе як суспільство споживання. Зрештою, воно споживає, воно споживає себе як суспільство споживання. Реклама – це урочистий гімн цієї ідеї» [48, с.242].

Можна сказати інакше, віртуалістика, що зараз розвивається як певна міфодрама сучасної філософії, психології, дуже нагадує віртуалістику з прекрасного роману «Солярис» Станіслава Лема, та соляристику в обличчях її героїв, які були відображені у фільмі «Солярис» А. Тарковського.

Цей фільм застосовує ейдетичний потенціал *virtus* як певний міф досягнення бажаного результату шляхом його продукування лише у свідомості, обминаючи будь-які практичні дії. Як здійснена поетика міфу цей фільм запевняє, що це не людський вибір, це лише спокуса бажань розуму. Людина-космонавт, що мала контакт з істотами, які не мають смертної форми існування, радіє тому, що повернулася додому. Вона стає на коліна, обіймає свого батька.

І ця поза, жест, ритуал повернення «блудного сина» стає завершальним мотивом цього фільму. Не великі океани, не безодня природних хмар, не людина в її різних статевих чи почуттєвих бажаннях, спонуках, а сам жест, обійми, намагання протягнути руки і утримати їх на голові або плечах стають тим генеративним ейдосом *virtus*, який раптом набуває людиновимірності.

Отже, усі спонуки, що йдуть від віртуальної реальності, є драматичними і трагічними у своєму контексті. Один контекст – це натурпродукт, це родова віртуальна даність реального. Інший контекст – це реальність за середньовічним зразком як богоявлення, богоспівкування.

Тобто, віртуальна реальність розбивається, членується і виникає певна ієрархія того феномена *virtus*, який ми розглядаємо так просто, однозначно як певну дихотомію між далеким, історичним обрієм

продукування – ентелехією, і тим, що пов'язано з безпосереднім перебуванням у самій віртуальній реальності як у феноменальному бутті.

Сама проблема перебування у віртуальній реальності і неможливості виходу з неї – це проблема глобальної ідентичності. Проблема пошуку віртуальної реальності і вхід у віртуальну реальність іншого рівня або іншої якості говорить про те, що віртуальна реальність формується як певна двоступенева ідентифікація. І наприкінці вже виникає проблема виходу з віртуальної реальності, коли сам суб'єкт дискурсу *virtus* не може вирішити, чи він перебуває у віртуальній реальності, чи ні. Отже, якщо він виходить з неї, то це уже не віртуальна реальність.

Саме намагання ієрархізувати простір віртуальної реальності, говорить про те, що вона вже має свою певну поетику, тоді як у неї її немає. Уся проблема в тому, що віртуальна реальність – це дотичність до абсолюту в певній точці кожного просторового сегменту або фрагменту буття людини. Якщо ми скажемо, що центр є периферія – це вже віртуальна реальність, це уже поетика, що належить традиції, культурі. Віртуальна реальність все це змішує, у цьому й полягає її важливе і актуальне значення, вона дає синхронне бачення світів, не поділяючи їх, а, навпаки, у надзвичайно чистому і непередбаченому синтезі. Такого синтезу намагалися досягти, наприклад, сюрреалісти.

Вони вважали, що саме чуттєвість позбавлена будь-якої рефлексії і дає змогу створити витвір мистецтва як наскрізну чуттєву реальність, але це фантом, він не є можливим. Віртуальна реальність перевершила сюрреалізм. Сюрреалізм все ж таки належить мистецтву, але віртуальна реальність мистецтву не належить, вона проектує свою міць на будь-яке мистецтво і спотворює бачення мистецтва саме як віртуальної реальності. Цей феномен є настільки одіозним і настільки цікавим, що стає проблемним, свідчить про те, як важко в одному просторі культури розвести родову людину, абсолют і людину-споживача, людину-зомбі, що зіткнулися в просторі *virtus*.

#### **4.6 Генеративні тенденції дизайну в контексті техно-інновацій постмодерну**

Ми підійшли до того рубікону наших міркувань, коли потрібно узагальнити і сказати, що тотальна еkleктика постмодерну, моністична еkleктика протомодерну є в принципі тотожними. Монізм тотального плюралізму і монізм орнаментального дифузного дискретного колажу є теж тотожними. Ми маємо зрозуміти, що еkleктика середини ХІХ століття, еkleктика як завершення постмодерного праксису – це є один і той же тип, який визначається в культурі як маньєризм. Він може мати різні ознаки, різні феноменологічні конфігурації, але його сутність полягає в тому, що це симбіоз, це еkleктика, це надсистема, це трансформація попередніх систем, коли не одна система, а декілька систем стають елементами в загальному поєднанні композиційної єдності і коли виникає саме те, що ми називаємо симбіозом.

Симбіоз – це життєва настанова, яка відрізняється від синтезу мистецтв, відрізняється від ідеацій, від ритуалізації. Тут є домінанта біонічних начал, начал життєвих, будемо казати, простіше, примітивних, повсякденних, домінанта того занурення в побут, яка домінує в тій чи іншій культурі. Тобто постмодерна практика всього величезного праксису культури – це передусім занурення в життя, занурення в побут, занурення в ту реальність, яка є реальністю повсякденного буття, розрахованого на кожен день існування людини. Ми намагалися зрозуміти, що цей симбіоз відбувається як жанрова єдність за домінантою деструкції, декомпозиції, деконструкції, відбувається як певна суперінсталяція за домінантою певних архітипів або ідолів культури, які ми визначили теж як символіка, міфологічних ознаки жанру – фото, кіно та віртуальної реальності. Жанрів не в їх прямому розумінні, а як моделюючий принцип, за домінантою тієї чи іншої поетичної настанови.

Постмодерні деструктивні елементи пов'язані з первинним монізмом еkleктики і пов'язані з фотографічністю або дискретно-монадною реальністю, що відіграє дуже велику роль. Це намагання розкадрувати, провести горизонталь, вертикаль, вивести текстові означальні і за цими означальними побачити щось, що існує поза текстом, – це декомпозиція як рушійність, потік, який виникає як єднання на засадах руйнування попередньої цілісності і утворення нової композиції. Усе це в постмодерні відбувається як регенерація, реконструкція авангарду, як певне підживлення і ігрова системотехніка, коли, наприклад, береться проект К. Малевича, Е. Лисицького, чи то Л. Хідкеля і вже у нових конфігураціях він стає іншим образом, іншою реальністю. Це вже *virtus*, це вже кентавр породженого і породжувального принципів, це інтерактивність, підвищена відкритість і разом тотальна дотичність до абсолюту. Це деконструкція як перевтілення, переструктурування, нова єдність як ігрова, амбівалентна, полівалентна структура, яка не просто грається з фрагментами композиційних структур, а перевтілює їх в абсолютно нову конфігурацію, конфігурацію постмодерного типу.

Усе це є симбіоз, симбіоз модерної і постмодерної практики. Так, цей постмодернізм, розгорнутий у певних візуальних реаліях, можна визначити як асамбляж – картинне мізансценування реальності, інсталяцію, про що вже йшлося, мистецький менеджмент, тобто опосередкування впливів митця і наглядача. Виникнення цих зон комунікації, де глядач вживлюється в цей простір і стає персоніфікатором інформації як інтертекстуальної єдності художнього твору не може формуватися на засадах монізму, формується з безкінечної частини складових.

Ця системна або надсистемна єдність говорить про те, що виникає складна партитура мистецької реальності, яка розглядається як еkleктичний симбіоз. Еkleктика тут є неупорядкованість, більше того в постмодерні вона стає тотальною або тоталлогічною, тобто можна з'ясувати декілька логік,

поліфонію логік еkleктики замість моністичного заперечення класицизму, що було притаманним для еkleктики протомодерну. Існує поліфонія логік, яка існує як еkleктика, тобто як рефлексія над рефлексією, як Бог над Богом, як людина в людині, людина поза людиною. Увесь цей антропоморфний простір ще не має ніяких образно стабільних відзнак, але відчувається як спонука.

Тобто це є та проєктивність *virtus*, яка надає генеративну міць формотворенню, спонукальну міць, але поетики не надає. Поетика формується в жанрах мистецьких адекватій, формується як живлення не поетичного, алогічного, позатекстового абсолюту, який існує як *virtus*, як домінанта культуротворчості ХХ–ХХІ століття. Цей контекст міркувань, ця реальність рефлексивного, не рефлексивного еkleктичного і разом з тим моністичного у своїх раціональних констатаціях логосу, праксису і етосу потребує адекватного аналізу, який можна назвати полісистемним, поліфонічним, компаративістським, яким завгодно, але він не може бути моністично означеним. Не може бути зорієнтованим на якусь одну парадигму, на якусь одну прерогативу того чи іншого бачення світу.

Має бути розмаїття бачень, розмаїття практик, теоретичних, рефлексивних систем, які б осягли саме цю еkleктику як цілісність, як надсистемну, полісистемну і підсистемну єдність, яка формується в контексті постмодерної культури. Важливо з'ясувати, що саме перекомбінування деструкції, декомпозиції, деконструкції, а також дескретної, плюральної, динамічної змішаної цілісності створює саме той феномен еkleктики, який ми розглядаємо як тотальну еkleктику.

Її тотальність полягає в тому, що вона охоплює всі межі, всі обрії і всі можливості симбіозу або єднання. Ці межі досить прості, пов'язані з тим, що їх руйнування може бути повним ніщовінням, це помітив М. Гайдеггер, зазначив як деструкцію. Оскільки композиція може бути членорозподільною цілісністю, може бути доданням до попередніх традиційних практик та стратегій новітніх обривів, новітніх просторових горизонтів – це відбулося в

авангарді. Це може відбутися і в тому, що ми називаємо віртуальною реальністю як декомпозиція, деконструкція, як збирання і розбирання суб'єкта в кожному елементі простору, у кожній миті часу віртуальної реальності.

Тут немає поетики, немає єдності, оскільки є півскладеність дискурсів, єдність суб'єктних настанов. Існують суб'єкти як певні інтенції, певні спонуки, які людьми не є, які не є персонами, які навіть не є художниками або естетиками, філософами, – вони є спонукальними реаліями, що утворюють ту тотальну міфологічну дійсність, яка називається *virtus*. Усе це і є тим загальним тлом, загальним обрієм, де виникає саме феномен постмодерністської еkleктики тотальної настанови, яка відрізняється від будь-якої еkleктики, що існувала в класичних та посткласичних стилях, яка існує зараз як можливість співбуття естетичного досвіду. Видовище, що визначається тотальною еkleктикою в постмодерні, набуває різних категорійних визначень.

Однією із фундаментальних номінацій є артефакт. Артефакт – це термін, який походить від археології, оскільки згодом позначає сучасні продукти культури, пов'язані з арт-практиками, арт-проектами і несуть у собі можливі синтети візуальних, аудіовізуальних і просторових конотацій. Усе це певною мірою виражається в асамбляжах, інсталяціях, в акціях, хепенінгах, перформансах, у новітній музиці (так званій, атональній музиці), тобто головне, що сучасна культура говорить не про образ, не про ідеал, як це ми звикли у Гегеля і в класичній рефлексії культурі реалістичного зразка, – це культура, яка звертається до фактуального зрізу, за О. Лосєвим [208]. Цей фактуальний зріз намагається бути мистецтвознавчим.

Артефакт несе в собі певне відлуння «арт», англ. – мистецтво. Ми маємо елементарні намагання вбачати мистецтво як деструктурований об'єкт, який складає фактуальність наших співвідношень. Усі ці співвідношення, звичайно, не є однаково значимими, але вони тією чи іншою



мірою свідчать про те, що культура тяжіє до мистецької фактуальності. Це не факт феноменології, який описав О. Лосєв як структурну, елементарну складову тетрактиди, це не факт як самоданість речі у Е. Гуссерля. Це артефакт, тобто надфакт, факт, який набуває статусу культурної цілісності. Театральні синтети, які в культурі постмодерну досягають певного межового самовизначення, все більше і більше руйнують сам театр, все більше і більше досягають пластичної оптичної цілісності, яка притаманна зображувальним мистецтвам.

У 1961 році в нью-йоркському музеї сучасного мистецтва відбулася виставка мистецтва асамбляж, що містила в собі колажі і асамбляжі останніх кубістів, футуристів, сюрреалістів, реді мейдів Дюшана та ін.

Асамбляж стає достатньо синтетичною сферою візуальних мистецтв, яка вражає зображувальним інтегруючим витокм артефактів культури, що приходять з різних витворів мистецтва. У 60-ті роки ХХ століття виникає номінація «соціальний дизайн» та «арт-дизайн», що узагальнюють досвід системогенезу арт-практик постмодернізму.

Але їм притаманна дискретність фото, дискретна єдність як деструкція, тобто і артефакт, і асамбляж – це елементи деструктивного типу формотворення, де сама еkleктика виникає як імпровізована сцена, нагнітання різних ритмів, як штучне маніпулювання різними несподіваними об'єктами, предметами і їх фрагментами. Усе це і є елемент того деструктивного бачення, яке відбувається як певне самознищення класичної культури.

В. Бичков певною мірою підсумовує оце бачення деструктивного, дискретного, монтажного простору і говорить про те, що він не міг би відбутися, якщо б не була розвинута певна низка інституцій менеджерської діяльності, що також входить у царину мистецьких практик постмодерну, створює той еkleктичний симбіоз, який можливий як єднання різних цінностей, різного рівня образів, ідеалів та засадничих принципів.

Певні сучасні елітарні співтовариства, які утворюються на засадах групування, створюють так звані галереї, це власники художніх виставкових площ створюють певні художні акції, які контрпозиціонують себе музеям традиційного типу. Галереї не є ретроархаїзуючою добіркою, хоча інколи і працюють на антикваріат, їх експозиція не виникала історично протягом декількох століть або, наприклад, наприкінці десятиліть останнього століття. Якщо мова йде про ХХ століття, музеї як живий архів, який поповнюється сучасними артефактами, то це контргалерейний принцип. Час як певна парадигмальна надструктура або надсистема дає змогу інколи назвати виставку музеєм, але музеєм вона не є, у зв'язку з тим, що виникає певний ринок і потрібно регулювати експозиційну діяльність ринковими відносинами.

Виникає певне коло людей, які стають арт-брокерами, арт-дилерами, бізнесменами, галерейниками, тими кураторами виставок, хто «розкручує», піднімає імена, надає їм злет. І вся ця інфраструктура вже набуває планетарних ознак арт-ринку, який певною мірою є деструктивним явищем. Тому, що тут немає ніяких закономірностей, тому, що тут є певні імена як бренди, ознаки, але немає ані школи, ані змісту, ані якихось серйозних цінностей, до яких ми звикли в мистецтві. Уся ця реальність є арт-діяльністю, існує як певна соціокультурна динаміка, як певна гра, що утворює своєрідний вербальний контекст, критику або псевдокритику, утворює рекламу, утворює багатоярусний, розбитий на ієрархічні структури світ, який говорить, що формується арт-номенклатура. Уся ця ідеологізована дійсність меншою мірою належить мистецтву, а належить бізнесу і дизайну як менеджменту і маркетингу, рекламі. Мистецтво поглинається бізнесом, більше того, воно розчиняється в ньому і стає одним із елементів функціонування товару, який називається «художній витвір». Можна погодитися з думкою В. Бичкова, що мистецький праксис постмодерну стає нон-мистецтвом або не-мистецтвом [60].

Арт-ринок експлуатує зображувальність, видову специфіку, навіть жанрові складові мистецтва, але він все більше відходить від мистецтва як такого, що створює образи, зображення і намагається вийти в життя.

Ця псевдоілюзія або псевдореальність, «демократизм» та трансвестія мистецтва, коли воно начебто вже є справжня реальність, як у віртуальній реальності, дуже багато коштує тому мистецтву, яке так складно і так важко виборює себе.

Отже, як несподівано і як, так би мовити, некоректно відбуваються порівняння артефактів культури. Приблизно так відбувалося порівняння перших маніфестів ХХ століття, коли «ангели на мотоциклах» здавалися більш кращими і більш яскравими, ніж ангели в небі. Уся ця гра в епатаж і артефакт як мистецько-фактуальне явище дійсності розгортається як постмодерна еkleктика. І зараз ми не можемо підтвердити естетичну цінність тексту, твору, чи її спростувати.

Мистецтво завжди залишається вічним, не-мистецтво або нон-мистецтво як образ єднання мистецтва і життя стає засадничим, фундаментальним принципом знищення мистецтва, його деконструкції. Отже, постмодерна еkleктика формується за деструктивними засадами, не відбувається симбіозу, не відбувається того маньєризму, який виникає пізніше, виникає як певна реальність, – нелінійна архітектура, наприклад, наприкінці ХХ століття. Важливо відзначити, що простір артефакту – це просторово-часовий континіум, в якому здійснюється буття або співбуття витворів сучасних арт-практик, арт-проектів.

Тобто цей простір є дискретним, він моделюється саме за принципами некласичної естетики, він є не субстанційним, тобто він є релятивістський, конформний, ринково-трансформативний. Головне тут сама динаміка, яку утворює глядач. Так, наприклад, камера глядача у віртуальному фільмі чіпляється йому на голову і він стає актуальним дієвим гравцем виникнення віртуального арт-простору. Приблизно ті ж самі

просторові адекватії відбуваються в інших постмодерних трансформаціях, які можна назвати простором артефакту, тобто простору мистецтва та немистецтва, яке лише і визначається як послідовність дій, як єдність мистецького праксису. Простір артефакту постмодерну однаковою мірою є деструктивним, синтетичним, поліморфним і належить царині деконструкції.

Тут можливі всі трансформації, усі реалії і всі диспозиції, які формуються як *kompositio*, як *transpositio*. Тобто позиції, які стають висхідними в просторі артефакту, не є дихотомічними, не є бінарною опозицією, вони є мінливим становленням того чи іншого визначення об'єкту чи елемента цього простору.

Такий простір справді є динамічним, у ньому динаміка підноситься як потік, але не лише потік свідомості, а потік безсвідомого, і уся ця психороблена нереальність певною мірою і належить і не належить мистецтву.

Арт-практики викреслюють час із постмодерних практик культури тому, що час тут девальвується, він стає принципово не культурний, хоча культура скрізь визначається засадничим фундаментальним принципом.

Час як історизм, як справжність цінностей не несе в собі ту культуру, яка є образом або ідеалом. Подається лише факт: артефакт як археологічний зріз, як шар, як феномен або шматок, уламок культури, який однаковою мірою є і духовним, і бездуховним.

Це говорить про еkleктизм бачення. Еkleктика виникає тоді, коли простір домінує, коли час як перспектива, як центрація, як коливання, як вічність усувається і замість нього існують певні догми або просторові схеми та концепти. Одним із найбільш зрежисованих та найбільш художньо осмислених є так званий енвайронмент – це один із видів найбільш продвинутих арт-практик останньої третини ХХ століття, початку ХХІ століття, який є повністю організований художником або колективом кураторів, інженерів, техніків цілісним, неутилітарним арт-простором.

В енвайронменті знайшли завершення декілька тенденцій історичного розвитку мистецтва. Передусім, – це те, що сягає своїм корінням глибокої давнини, традиції організації простору і середовища існування людини, що відбувається нерідко як достатньо стихійна єдність. Як правило архітекторами, декораторами інтер'єрів, садівниками, садово-парковим мистецтвом, дизайнерами, містобудівниками на перше місце висуваються утилітарно-функціональні засади, де мета доповнюється естетичними уквітченнями середовища існування.

В останній третині ХХ століття організація естетичного середовища стала предметом важливих досліджень багатьох фахівців, містобудівників, теоретиків архітектури і дизайну, естетиків та інших.

Тобто енвайронмент буквально як оточення середовищем є мистецтвом створення середовищного контексту. Це один із останніх видів поп-арту в архітектурі, за К. Фремптоном, що притаманний мистецтву постмодерну. Тобто мистецтво настільки виходить в життя, у нього вже настільки багато артефактів, предметів мистецької реальності, вони охоплюють весь простір навколо.

Енвайронмент – це певна єдність поп-арту, ленд-арту, мінімалізму, концептуалізму та інших реалій, реді-мейдів. Для енвайронмента характерним є концептуалізм – певна дизайн-програма, ритуал або визначеність стратегії створення простору.

Так, ленд-арт, тобто природні ландшафтні об'єкти, або дизайн інтер'єрів, ландшафтне середовище міста стають достатньо напруженим полем виявлення можливостей мистецьких впливів на середовище і, навпаки, впливів середовища на саме мистецтво. Мистецтво опосередковується тою субстанцією, яку помітив В.Глазичев – натовпом.

Натовп теж створює середовище, ми якось забуваємо, що без цього феномена натовпу неможливе масове мистецтво. Натовп може бути цілком дискретним, розбитим по ячейках, секціях своїх власних квартир, але він

об'єднується біля телеекрану, згуртовується в одноманітних реакціях, клішованих жестах політикуму та ідеологем, міфологем сучасної культури.

Її можна називати масова культура, пост-культура, нон-культура, як завгодно, але тією чи іншою мірою цій культурі притаманний мистецький праксис, тобто втручання мистецтва в життя як вміння, майстерність, тобто змагання з богами, або з традицією і як вільне творче оранжування, що є одним із важливих принципів або складових енвайронменту.

Цікавим прикладом енвайронменту є декілька кварталів в Англії, в Лондоні, де вони раніше були суто промисловими, фабричними забудовами. Потім їх викупили багаті люди, залишили зовнішність суто такою, якою вона була (цегла задимлена, збережені труби фабричних заводів, які нагадують Тауер), а середину наситили вже сучасним супер-інстальованим простором інтер'єру, який відповідає всім вимогам комфортного життя.

Виникає несподіване, виникає єдність або надсистема, в якій традиція як зберігання зовнішнього середовища поєднується зі зміною функцій. Фактично саме функціональне зонування, зміна функцій відбувається як певна режисура, як мода. Зараз ці квартири найдорожчі в Англії. Чому? Тому, що продається історія, продається як зразок мистецького праксису, який є активним втручанням в середовище, більше того, перевтілення середовища, трансформація середовища, утворення абсолютно несподіваних конфігурацій, які поєднують в собі необруталізм, віртуальність як наслідування традиції і штучне кіборгове зомбування людини, яка існує в цьому просторі.

Еклектика за мірками старого культурницького монізму, який існував у XIX столітті, переростає в еклектику безмірного, в еклектику безструктурного, в еклектику хаосогенної трансформації, яка несе в собі безлад, безмежність різних практик і неможливість їх єднання в контексті реалій будь-яких змістів, семантик та семантичних світів. Розширення

естетичного бачення навколишнього середовища дозволило включення в неї архітектури, інтер'єру, міського індустріального ландшафту.

Визначення естетичної оцінки навколишнього середовища виникало порівняльно пізно. Енвайроментальна естетика включає в себе оцінку енвайромента і мистецтва навколишнього середовища. Зміни природного ландшафту пов'язані з ростом урбанізації, вони загострюють осмислення його цінностей, ландшафт розглядається як цілісний феномен, який має суспільне значення, що необхідно зберігати.

Те саме стосується і естетичних якостей урбанізму. Естетичні якості визначаються водночас з економічним плануванням, обладнанням території і використання природних ресурсів. Таким чином, ми бачимо, що мистецькі практики постмодерну в їх середовищному, предметно-діяльнісному вигляді не є суто хепенінг, не є суто безлад чи певні ігрові проєкції або театр проєктивних тіней. Це більшою мірою є достатньо функційна естетика, пов'язана з енвайронментом, у буквальному розумінні – це естетика середовища, промислово-прикладна, комунікативна естетика

Оскільки естетика середовища відразу ж загострює проблеми епіцентрів, креативних витоків, точок середовища, які є надцінністю, що потрібно зберігати, бо вони несуть в собі мистецтво, культуру, людяність як таку.

Якщо розглянути місто як об'єкт діяльності дизайнера середовища, то будь-яке історичне місто несе в собі декілька шарів просторових реалій. Так, в екстенсійному вимірі, по горизонталі воно окреслюється поняттям «ландшафт» і окреслюється поняттям «силует міста», а зонування на культурно-історичні зони надає візуальним характеристикам ознаки вічного, тимчасового і динамічного середовища. По вертикалі місто несе в собі час. Ми знаємо, що археологічні шари є найскладнішими, найтемніші образні конфігурації минулого інколи стають відкриттям.

Ця естетика енвайронменту певною мірою є естетикою відкриття і естетикою експерименту, а також вона є естетикою проективною. Уся ця, так би мовити, еkleктична реальність потребує певної терплячості, певного консенсусу, гармонізації конфліктів онтологій бачення, онтологій трансформацій дійсності, онтологій втручання в цю дійсність, онтологій екологічних. Насамперед, важливо зрозуміти, що мистецький праксис набуває системних або надсистемних ознак у контексті формування великих систем – міст, транспортних артерій, рекламних агломерацій тощо.

Занурення, міфологізація, входження в минуле як певна інтроверсія часу і простору створює еkleктику, яка моністична, але цей монізм вже позаіманентний, позаструктурний, він виходить за структури мистецького твору і є суто ідеологічно-комерційним. Комерційний присмак постмодерністської культури настільки є наявним, що про це вже і не варто говорити.

Тобто ми можемо бачити, що коливання еkleктичного симбіозу досить різне – від середовищно-екологічного до середовищно-епатувального, театралізованого, що пов'язано з перформансами і хепенінгами, і навіть політизовано-ідеологічними субструктурами, які певний час використовуються як певні інсталяції і певні заповідники тоталітаризму. Вони начебто дають можливість увійти у концтабір знаково-символічних категорій та образів. Увесь цей ідеологічний симбіоз, уся ця площа надзвичайно цікава саме в контексті культуротворчості. Виникає культура або тотальної мімікрії або тотального популізму. Усе це надзвичайно важливо зрозуміти як не просто мінливість і зміни, а як рух від однієї світової вісі до іншої, які деколи трапляються в постмодерній культурі. Ці світові осі можна позначити в різних номінаціях і категоріях.

Це або нетрадиційний сакральний топос, або уламки суб'єкта класики. Це можуть бути оптичні ретроспекції, що буквально наслідують оптику великих стилів – Відродження, Бароко – це можуть бути міфологеми,



міфи (штучні міфи, рефлексивні, соціальні міфи), що теж створюють свої креативні епіцентри, які надають можливість подати візуальну цілісність як феномен формотворчості і феномен культуротворіння.

### **Висновки до четвертого розділу**

Варто завершити подане дослідження щодо феномена генерації естетичного потенціалу в постмодерністській культурі, міркуванням про категорію, яку ввів В. Бичков. Він її називає «постадеквація». Якщо адекватності – це наближення до адекватного сприйняття, бачення, розуміння естетичної реальності, це логічне або алогічне, діалогічне або монологічне визначення певного феномена, то постадеквація, за Бичковим, є один із методів сучасної некласичної естетики або постнекласичної, прикладної естетики, яка спирається на цілісне філософське поетично-мистецтвознавче розуміння того, що практично не піддається традиційному дискурсивному мистецтвознавчому або естетичному аналізу і опису.

«Постадеквація походить від давнього жанру поетичного акфрасіса витворів мистецтва (відомих від античності, Візантії, Відродження і до ХХ століття включно – див. поетичні досвіди М. Шагала, Я. Кунелліса та ін.) Однак, у суворому сенсі слова це, не акфразіс, не поезія, не філософія, не естетика, не мистецтвознавство, не імпресіони, не асоціації, не іронія або перекручування, не гра естетичної свідомості.. Це одночасно все з перерахованого і ще не перерахованого тут і ніщо із цього.

Постадеквація – це вербальні симулякри того, що за своєю природою не піддається вербалізації, неадекватні адекватності того, що не може мати адекватності» [195, с. 347]. Тобто мова йде про принципову апофатичність, принципову неадекватність, яка не є просто абсурдом, яка не є шизоаналізом, який вже набуває класичних рис як деструктивна ментальність, дисфункція свідомості, а це є певна структура, яка намагається еклектично з'єднати всі можливості рефлексивних систем, але сама рефлексією не є.

В.Бичков відзначає, що арт-феномени, артефакти ХХ століття є складові пост-культури, що потребують для свого дослідницького досягнення форм і методів адекватних визначенню їх арт-бутт, бо стромати – грецькі простирадла з шматків – арт-феноменів і артефактів нашого ХХІ століття – це дивний іконогламерат, мозаїка, палімпсест множинності різноманітних часто взаємовиключних і несумісних явищ.

Праксис продовжується, але шедеврів не існує, навіть мистецтва не існує, існує щось дивне, що визначається як постадеквація, те, що існує після образу, після класики, після цілісності культури.

Виникає якась нова цілісність, але вона ще потребує аналізу, згодом вона буде певною образною номенклатурою, певною ознакою, але зараз вона ще не піддається адекватним описам та феноменологічним імплікаціям.

Отже, культуротворчість як мистецький праксис трансформується від деструкції, декомпозиції, деконструкції до рефлексивних алюзій і міфогенних систем, які набувають таких ознак, як ризома, симулякр, постадеквація. Здається, що це все ще не кінець ні мистецького, ні концептуального осмислення реалій постмодернізму, вони будуть продовжуватися й існувати далі. Але ми перебуваємо у потоці естетичної комунікативної реальності, цей потік нас бурхливо несе.

Однак еkleктика є складний симбіоз, що в постмодерні став тотальною настановою творчості. Як модерн заперечується авангардом, так постмодерн і авангард стають настановами ретроархаїзуючого синтезу. Нелінійна архітектура, нелінійний текст взагалі, як і нелінійна рефлексія виникли не зненацька, а як певна логіка, діалогіка, за В. Біблером, або як діалог, полілог, якщо використовувати поняття М. Бахтіна та Ю. Крістевої.

Можна сказати простіше: культура ХХ початку ХХІ століття, як мистецький праксис має такі фундаментальні онтологічні детермінанти, як архітектура і дизайн, що стають запорукою гармонізації будь-яких інтерпретацій та нерівномірних, катастрофічних арт-систем.

## ВИСНОВКИ

Дисертаційна робота засвідчила, що здійснений теоретико-методологічний аналіз естетичної реальності мистецьких практик культури XX – XXI століть, зокрема дизайну, розкриває перспективи філософського бачення генеалогії художньої та конструктивно-будівної діяльності як феномена культури сучасності. Естетичний аналіз дизайну, архітектури, моди, реклами в контексті глобалізаційних проблем сучасності довів, що конструктивно-будівна діяльність є складним динамічним процесуальним цілим, де відбувається взаємодія як внутрішніх, іманентних спонук формотворення, так й зовнішніх, соціокультурних детермінант стильового регулювання художньої діяльності.

1. Сучасні арт-практики та дизайн як виміри художньої культури XX – початку XXI століть визначаються фундаментальними естетичними реаліями мімесису (наслідування традиційних кодів формотворення) та катарсису (гармонізації стану реципієнта, «очищення» почуттів), що визначаються в просторі таких стильових вимірів художньої культури, як еkleктика, модерн, авангард, постмодернізм, такими механізмами формування художньої цілісності твору: деструкція, декомпозиція, деконструкція.

Деструкція проявила себе вже в архітектурі та дизайні еkleктики як заперечення класицизму (орієнтації на античні зразки естетичної цілісності твору) на полістилістичне визначення архітектурного середовища за домінантою неоготики, неоренесансу, неовізантійського та неоруського стилів, стилю неогрек, необароко тощо.

Декомпозиція як розчленування композиції твору та перетворення його на своєрідну арт-руїну стає домінантою авангардного художнього мислення. Формотворчий простір надзвичайно динамізується, уводиться «четвертий вимір» евклідової геометрії як засади модернізму – час.

Футуризм, кубофутуризм, кубізм стають засобами образної трансформації естетичної реальності та заперечення не лише класичного мистецтва, а й стилю модерн з його віталізмом, теургізмом, орнаменталізмом. Домінантним стає пошук власної поетики (А. Гільдебранд, В. Фаворський, В. Кандинський, К. Малевич, П. Філонов та ін.), а також світобудівні інтенції розбудови «царства Божого на землі» (К. Малевич, М. Бердяєв), що споріднює художній, політичний та філософський модернізм.

Деконструкція стає формотворчою настановою постмодернізму періоду його «квітучої складності», за К. Леонтьєвим. Якщо у філософсько-естетичному вимірі деконструкція в художній культурі наслідувала гіперкритичний дискурс (М. Гайдеггер, Ж. Дерріда, Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі), то в архітектурній практиці вона була трансформативно-трансгресивним дискурсом «переробки» архітектурних проектів авангарду.

2. Аналіз історіографії проблеми з естетичних реалій формотворення в дизайні довів, що дизайн переважно розуміється як сфера техногенного середовища або лише як конструктивно-будівна діяльність. У дисертації зроблено акцент на суб'єктній та системній презентації дизайну як єдності діяльності, поведінки та стану.

Системне розуміння дизайну визначено як єдність рефлексії, конструктивно-будівної діяльності, художнього образу, менеджменту та маркетингу. Саме в цьому концептуальному просторі подано аналіз літератури з проблеми.

Візуальний поворот у культурі окреслився в дизайні застосуванням віртуальної реальності у проектному процесі (аналогове та діалогове проектування з допомогою комп'ютерних технологій) та засвоєнням дигітальних (цифрових) технологій, що визначилося естетичними імперативами пошуків сингулярності, фрактальності топології проектного простору та застосуванням методики генетичного алгоритму, що здійснює

поворот до нелінійності, де концепт «складки», за Ж. Дельозом, стає провідним проектним патерном.

3. Проектна реальність дизайну протягом ХХ століття формувалася в контексті антропологічного повороту (актуалізація індустріальної цивілізації, техногенного середовища, урбанізації великих міст, екологічних проблем природи, культури, людини), що позначилося у провідних філософських напрямках рефлексії – феноменології, філософській антропології, аксіології. Конфлікт онтологій позначився в проектній діяльності як пошук антропних та естетичних засад дизайну. Людина індустріальної цивілізації презентується як людина-проект у вербальному та зображувальному дискурсі.

Семіологічний поворот асоціюється з структуралізмом в цілому та постструктуралізмом, що висунуло на перший план концепти «діалог», «діалогове проектування», «дизайн-програма», «риторика», «рефлексивний міф» та ін.

Однак тотальна лінгвістична проекція у царину проектування граматичних та риторичних метабол швидко призводить до втрати референції (наслідок тотальної суб'єктивізації знака як єдності означуваного та означального, що було вже помітно у Ф. де Соссюра, а згодом загострилося у французькій семіологічній школі – Р. Барт, М. Фуко, Ж. Бодрійяр) та актуалізації проксеміки як прагматики знакових конотацій у американській семіотиці – Ч. Пірс, Дж. Ділі. Архітектурні моделі «діалогу», «апеляції до іншого» (П. Ейзенман) швидко себе вичерпали, бо були вторинними, копіями концептів М. Бахтіна та Ю. Крістевої.

Візуальний поворот привніс в проектування довіру до образу (окуляцентризм), що визначилося в актуалізації суто проектних означуваних – концептів «патерн» (візуальна конструкція) та «гештальт» (образ як надцінність культуротворення, за О. Шпенглером).

Фактично знов актуалізувалася антропна проблематика (у феміністському дискурсі), семіологічна проблематика мови та універсальної метамови візуально-вербального мислення в образах. Мистецтво сприймається як частина життя, у соціологічних рецепціях та неомарксистських течіях мистецтвознавства та естетики, де архітектура, дизайн, реклама визначаються як практики культури (Дж. Джеймісон). Дизайн переважно розуміється як «соціальний дизайн», тобто широка сфера практик культури.

4. Деконструкція як певний категорійний синтез презентує проектні процеси «демонтажу», «розборки» цілісного мистецького твору та його вторинний монтаж вже в іншому синтаксисі, за іншими правилами, а інколи в іншому культурному середовищі. В архітектурі та дизайні деконструкція є поетичним інструментом конструктивно-будівної діяльності, яка межує з епатажем, деструкцією, ретроінсталяцією, етнореконструкцією, екологічним дизайном та ін.

Як єдність процедур аналізу і синтезу в художньому мисленні деконструкція є універсальним механізмом культуротворчості, тому його легко прослідкувати вже в еkleктиці XIX століття, стилі модерн, авангарді, постмодерні, бо лише в постмодерні відбувається певний «тектонічний зсув» художнього мислення, де художній аналіз елімінується, а синтез стає самодостатнім і по суті еkleктичним.

Тому деконструкція в архітектурі і дизайні тлумачиться лише як стильове явище, а згодом заміщується новітньою проектною парадигмою – генетичним алгоритмом.

5. Номінація «візуальні мистецтва» не має усталеної дефініції. Під візуальними мистецтвами розуміють або всі мистецтва, що спонукають до візуальної рецепції, або лише сучасні медійні комплекси, тобто техногенне середовище медіакультури, до якого належать дизайн, реклама, шоу-бізнес, мода тощо.

У дослідженні доведено, що зайвий натуралізм та утилітаризм у дефініції візуальних мистецтв є непродуктивними. Провідний локус визначення специфіки візуальності мистецтва презентується як феноменологічний та естетичний, психологічний. Так, якщо феноменологічний презентує інтенціональність зорового образу, його направленість у простір комунікації, а естетичний фіксує власне чуттєвий, полімодальний характер візуально-естетичного сприйняття, що завдяки ефекту синестезії здійснює перекодування зорових модальностей образу на тактильні, слухові і навпаки, то психологічний аспект візуальності фіксує предметний, дистанторецепторний феномен візуальності як створення певного «ментального тіла», «когнітивної карти» образу та орієнтації в просторі.

6. Новітні технології дизайну не характеризуються лише операційними системами засобів проектного аналізу і синтезу. Так, всім відомі такі евристичні конструкції – проектні патерни, як «мозковий штурм», «мислення у різних площинах» (Дж. Джонс). Новітні технології проектування, за Дж. Джонсом, приходять у дизайн, коли відбувається переорієнтація проектної комунікації з системи «замовник – річ – проектант» на систему «замовник – зміни в предметному середовищі, які відбуваються завдяки внесенню в нього нової речі – проектант».

Відтак проектна діяльність набуває все більших ступенів свободи завдяки включенню і актуалізації опосередкованої діяльності. Усі технології реклами, моди, дизайну побутових предметів, засобів транспорту тощо актуалізують маркетингову складову.

Приріст художніх якостей дає тотальна візуалізація та комп'ютеризація проектного процесу, застосування дигітальних технологій, тому що самі по собі засоби не покращать ситуацію. Системотворчим є естетичний, генеративний чинник, що акумулює синтез мистецтв у дизайні, його тотальну театралізацію з включенням сучасної арт-практик: перформансу, енвайронменту, ленд-арту, бодіарту. Віртуальна реальність

відкриває для дизайну світ анімації, комп'ютерних ігор та новітньої міфології масової культури.

Культурологічні та мистецтвознавчі відомості щодо еволюції проектного процесу свідчать про те, що його естетична детермінанта є усталеним чинником ідентичності людини в просторі мобільного та хаосогенного середовища. Естетичне в дизайні як засада гармонізації проектної діяльності набуває онтологічного статусу, охоплюючи всі різновиди буття людини в його соціальному та культурному розмаїтті.

Візуальний поворот, що відбувся наприкінці ХХ століття, акумулює інтенції антропологічного та семіологічного поворотів, стає детермінантою радикалізації проектної діяльності завдяки розвитку дигітальних технологій. Поворот від семіотики до аксіологічно та екологічно зазначеної семантики сприяв активізації інтересу до змістовної сторони культурних практик постсучасності: реклами, моди, дизайну.

Сучасна естетика сигналізує про неможливість розуміння мистецтва лише як відображення дійсності, оскільки воно спрямоване на новітні синтези, втягуючи у сферу художньої діяльності світ культури повсякденності, природи, техніки та світ розваг. Тоталізація проектної діяльності в соціальному дизайні як системогенезі сучасних практик прагне подолати фрагментарність постмодерністської культури й створити новітній універсум культуротворчості.

Відбулася зміна парадигм функціонування художнього твору в епоху постмодерну: формоутворювальні засоби сучасного мистецтва зруйнували загальноприйняті норми естетичного й прагнуть виразити індивідуальний досвід суб'єкта.

Художній твір постмодерну набуває естетичної універсальності через діалог з Іншим, іншою системою цінностей, що є гіпотетичним проектом. Так, проектна діяльність радикально універсалізується в просторі нових онтологічних та антропологічних горизонтів. Таке розуміння сутності



природи твору мистецтва дозволяє усвідомити його вплив на людину: пряма дія на свідомість без будь-якої опосередкованої ланки утворює новітню соціокультурну прагматику соціальної дії.

Філософсько-естетичний аналіз художньої діяльності довів, що предметне наповнення кожної епохи обумовлене характером зв'язків між людиною, природою і технікою та специфікою світовідчуття, що визначає стилі та технології формотворення. Усе більш очевидним стає, що для людини життєво важлива адекватність внутрішніх змістів та зовнішніх станів речей. Естетичний суб'єкт, що реалізований як спонукка, інтенція краси в дискурсі реклами, моди, дизайну у якому варіації образного та знакового, пластичного та конструктивного, декоративного та функціонального його змісту програмуються пошуковою активністю чуттєвості як естетичного вчинку.

Естетична природа дизайну є витокom його універсальності, що у реаліях сучасності набуває масштабів тотальної причетності до всіх сфер людської життєдіяльності. Таке розширення антропних детермінант проектного процесу має своїми наслідками як позитивні, так і негативні явища.

Крім втілення гуманістичних тенденцій, тотальна «дизайнізація», унаочнює також процеси людського відчуження, затискаючи універсум життєвих формовиявів у межі «запроектованої» культурної рекреації.

Серед причин теоретичної актуалізації проблем дизайну визначальним є поворот сучасної науки до екологічної проблематики, а, отже, й спроможність дослідити дизайн у його дійсному значенні одвічного компонента практики облаштування людиною свого побуту. Отже, теоретична рефлексія дизайну для естетики виступає одним з повноважних чинників розширення та вдосконалення її теоретичних обр'їв, орієнтованих на гармонізацію соціуму. Досвід та дійсність дизайн-культури для естетичної

науки – наочна демонстрація всього спектру трансформацій почуттєвої структури людини.

Соціальне призначення дизайну в тому, щоб створювати предмети промислового виробництва, які здатні «по-людськи ставитись до людини». Дизайн пов'язує водночас матеріальну та духовну культуру суспільства, забезпечуючи тим самим цілісність сучасної цивілізації.

Сучасна естетична діяльність пронизує всі сфери культуротворчості, естетизуючи їх, наближує до ідеалів краси та підносить людську суб'єктивність як певну ентелехію хореїчного зразка, якщо використовувати термінологію із синтезу мистецтв античності. Наприкінці ХХ ст. у вивченні дизайну вже чітко формується думка, що його фундаментальне дослідження передусім, передбачає, врахування інтенцій формотворення межового характеру. Сучасне функціонування дизайну вказує на те, що його природа перевищує можливості виробничої практики. Тому будь-яке його дослідження у межах однієї сфери не здатне розкрити природу проектної діяльності в цілому.

Дизайн є чинним компонентом культуротворення, оперуючи формою, образом, конструкцією, декором, кольором, тектонікою тощо, він вибудовує предметність як телос культури. Механізми естетичного впливу (гра, іронія, метафора тощо) працюють у дизайні на утворення цілісного естетичного середовища, характер функціонування якого відповідає духовним та почуттєвим потребам людини як естетичного суб'єкта.

Осмислення новітніх форм дизайн-діяльності ХХ–ХХІ ст. спонукає до збагачення естетико-культурологічної рефлексії, дає можливість розуміння дизайну на рівні сутнісних вимірів людського буття. Проблемний спектр проектної та формотворчої діяльності дизайну адекватно відтворює драматичні колізії сучасного буття людини постсучасності.

У зв'язку з цим стають зрозумілими повноваження проєктивних практик, які, «оформлюючи» предметність, визначають міру гуманізації

стосунків з нею. Питання етичних засад цієї взаємодії – провідний орієнтир сучасної проектної діяльності. Через осмислення досвіду політичної, екологічної, соціальної та економічної кризи людство усвідомлює міру власної відповідальності перед світом й переорієнтовує діяльнісну активність на взаємодію з Великим Іншим, який конститується як Абсолют, етичний та естетичний ідеал.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Агг, А. Мир человека как субъекта производства [Текст] / А. Агг. – М. : Прогресс, 1984. – 199 с.
2. Адорно, Т. В. Теория эстетики [Текст] / Т. В. Адорно; пер. с нем. П. Тарашук. – К. : Основы, 2002. – 518 с.
3. Азизян, И. А. Теория композиции как поэтика архитектуры [Текст] / И. А. Азизян, И. А. Добрицына, Г. С. Лебедева. – М. : Прогресс–Традиция, 2002. – 568 с.
4. Ананьев, Б. Г. Человек как предмет познания [Текст] / Б. Г. Ананьев. – Л. : Моск. Ун–т, 1968. – 339 с.
5. Андреев, П. Рекламное обращение: визуальная эволюция [Текст] / П. Андреев // Рекламный мир, № 5/1997. – С. 10-11.
6. Андреева, Е. Постмодернизм [Текст] / Е. Андреева. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – 488 с.
7. Андреева, Г. М. Социальная психология [Текст] / Г. М. Андреева. – М. : Аспект Пресс, 1999. – 376 с.
8. Апель, К.-О. Трансформация философии [Текст]: пер. с нем. В. Куренной. / Карл Отто Апель – М. : Логос, 2001. – 344 с
9. Арватов, Б. Искусство и производство [Текст] / Б. Арватов. – М. : Всерос. Пролеткульт, 1926. – 186 с.
10. Арватов, Б. Об агитационном и производственном искусстве [Текст] / Б. Арватов. – М. : Пролеткульт, 1930. – 123 с.
11. Арндт, Х. *Vita activa*, или о деятельной жизни [Текст] / Х. Арндт; пер. с нем. и англ. В. В. Бибикина. – СПб. : Алетейя, 2000. – 437 с.
12. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие [Текст] / Р. Арнхейм. – М. : Прогресс, 1974. – 392 с.
13. Арнхейм, Р. О природе фотографии [Текст] / Р. Арнхейм // Психология художественного творчества: Хрестоматия. М. : Харвест, 1999. – С. 254-282

14. Арнхейм, Р. Динамика архитектурных форм [Текст] / Р. Арнхейм; пер. с англ. В. Л. Глазычева. – М. : Стройиздат, 1984. – 193 с.
15. Аронов, В. Р. Дизайн и искусство [Текст] / В. Р. Аронов. – М. : Знание, 1984. – 64 с.
16. Аронов, В. Р. Интеграция дизайна: К итогам XII Междунар. конгресса «Дизайн-81» [Текст] / В. Р. Аронов // ТЭ. 1982. – №1. – С. 2-4.
17. Аронов, В. Р. Художник и предметное творчество [Текст] / В. Р. Аронов. – М. : Сов. художник, 1987. – 232 с.
18. Арто, А. Театр и его двойник [Текст] / А. Арто. – СПб. : Симпозиум, 2000. – 440 с.
19. Архитектура и эмоциональный мир человека [Текст] / Г. Б. Забельманский, Г. Б. Минервин, А. Г. Раппопорт, Г. Ю. Сомов. – М. : Стройиздат, 1985. – 208 с.
20. Банфи, А. Философия искусства [Текст] / А. Банфи. – М. : Искусство, 1989. – 384 с.
21. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика [Текст] / Р. Барт; пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 1994. – 616 с.
22. Барт, Р. Camera lucida [Текст] / Р. Барт; пер. с фр. М. Рыклин. – М. : Ad Marginem, 1997. – 223 с.
23. Барт, Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры [Текст] / Р. Барт; пер. с фр. С. Н. Зенкина. – М. : Изд. Им. Сабашниковых, 2003. – 512 с.
24. Барт, Р. Мифологии [Текст] / Р. Барт; пер. с фр. С. Зенкина. – М. : Академический Проект, 2008. – 352 с.
25. Бархин, М. Г. Архитектура и человек [Текст] / М. Г. Бархин. – М. : Наука, 1979. – 240 с.

26. Батраков, С. Язык архитектуры постмодернизма и конец великой утопии [Текст] / С. Батраков // Борьба тенденций в современном западном искусстве. – М. : Искусство, 1986. – С.150-181.
27. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле [Текст] / М. М. Бахтин. – М. : Худ. Лит., 1965. – 527 с.
28. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества [Текст] / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
29. Бегенау, З. Функция, форма, качество [Текст] / З. Бегенау. – М. : Мир, 1969. – 167 с.
30. Безмоздин, Л. Н. В мире дизайна [Текст] / Л. Н. Безмоздин. – Ташкент: Фан, 1990. – 311 с.
31. Белл, Д. Культурні суперечності капіталізму [Текст] / Д. Белл // Сучасна зарубіжна соціальна філософія. – К. :Либідь, 1996. – С. 251-275.
32. Белл, Д. Прихід постіндустріального суспільства [Текст] / Д. Белл // Сучасна зарубіжна соціальна філософія. – К. :Либідь, 1996. – С. 194-251.
33. Белл, Д. Грядущее постиндустриальное общество. Опыт социального прогнозирования [Текст] / Д. Белл. – М. : Асаёегша, 1999. – 205 с.
34. Белый, А. Символизм и миропонимание [Текст] / А. Белый. – М. : Политиздат, 1989. – 364 с.
35. Беляева, Е. П. Дизайн в визуальной среде современного города [Текст] / Е. П. Беляева // ТЭ. – 1980. – №6. – С. 16-19.
36. Беляева, Е. П. Композиционная роль объектов дизайна и малых форм в городском интерьере [Текст] / Е. П. Беляева // ТЭ. – 1978. – №9. – С. 19-21.
37. Бенвенист, Э. Общая лингвистика [Текст] / Э. Бенвенист. – М. : Прогресс, 1974. – 447 с.

38. Беньямин, В. Московский дневник [Текст] / В. Беньямин. – М. : Ad Marginem, 1997. – 224 с.
39. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости [Текст] / В. Беньямин // Избранные эссе. – М. : Аграф, 1996. – С. 6-186.
40. Бергсон, А. Творческая эволюция [Текст] / А. Бергсон. – М. : Русская мысль, 1914. – 332 с.
41. Бердяев, Н. А. Духовый кризис интеллигенции [Текст] / Н. А. Бердяев. – М. : Канон, 1998. – 398 с.
42. Бердяев, Н. А. Смысл творчества [Текст] / Н. А. Бердяев // Философия свободы. Смысл творчества. – М. : Правда, 1999 – 608 с.
43. Берн, Э. Игры, в которые играют люди. Психология человеческих взаимоотношений; Люди, которые играют в игры. Психология человеческой судьбы [Текст]: пер с англ. – СПб. : Лениздат, 1992. – 400 с.
44. Бест, С. Рэп, черный гнев и расовые разногласия [Текст] / С. Бест, Д. Келлнер; пер. англ. Т. Вартамян // Массовая культура: современные западные исследования: пер. с англ. Отв. ред. и послесловие В. В. Зверевой. – М. : Прагматика культуры, 2005. – С. 224-244.
45. Библер, В. С. От наукоучения к логике культуры [Текст] / В. С. Библер. – М. : Политиздат, 1990. – 413 с.
46. Бландел, Л. Эффективные бизнес–коммуникации. Принципы и практика в эпоху информации [Текст] / Л. Бландел. – СПб: Питер, 2000. – 384 с.
47. Бодрийяр, Ж. Система вещей [Текст] / Ж. Бодрийяр; пер. с фр. С. Зенкина. – М. : Рудомино, 1995. – 174 с.
48. Бодрийяр, Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры [Текст] / Ж. Бодрийяр; пер. с фр. Е. А. Самарской. – М. : Республика, 2006. – 269 с.

49. Бодрийяр, Ж. Символический обмен и смерть [Текст] / Ж. Бодрийяр; пер. с фр. С. Н. Зенкина. – М. : Добросвет, 2000. – 387 с.
50. Борисов, Б. Л. Реклама и паблик рилейшнз. Алхимия власти [Текст] / Б. Л. Борисов. – М. : РИП-холдинг, 1998. 138 с.
51. Борисов, Б. Л. Технологии рекламы и PR [Текст] : учебное пособие / Б. Л. Борисов. – М. : ФАИР–ПРЕСС, 2001.–624 с.
52. Борисова, Е. А. Русская архитектура второй половины XIX века [Текст] / Е. А. Борисова. – М. : Наука, 1979. – 320 с.
53. Борисова, Е. А. Русский модерн: Архитектура. Живопись. Графика [Текст] / Е. А. Борисова, Г. Ю. Стернин. – М. : Галарт Аст, 1998. – 360 с.
54. Бранский, В. П. Искусство и философия: роль философии в формировании и восприятии художественного произведения на примере истории живописи [Текст] / В. П. Бранский. – Калининград: Янтарный сказ, 1999. – 704 с.
55. Бретон, Ф. Взрыв коммуникации [Текст] / Ф. Бретон, С. Пру // Реклама: внушение и манипуляция. Медиа–ориентированный подход Самара: БАХРАХ-М, 2001. – С. 50-78
56. Бринкман, А. Э. Площадь и монумент как проблема художественной формы [Текст] / А. Э. Бринкман. – М. : Всесоюзн. Акад. Архитектуры, 1935. – 296 с.
57. Брун, В. История костюма [Текст] / В. Брун, М. Тильке. – М. : ЭКСМО, 1995. – 463 с.
58. Бубер, М. Я и Ты [Текст] / М. Бубер. – М. : Высшая школа, 1993. – 176 с.
59. Бурдьё, П. Физическое и социальное пространства: проникновение и присвоение [Текст] / П. Бурдьё // Социология политики; пер. с фр.; сост., общая редакция и предисл. Н. А. Шматко. – М. : Socio Logos, 1993. – С. 25-85.



60. Бычков, В. В. Эстетика [Текст] / В. В. Бычков. – М. : Гардарика, 2002. – 556 с.
61. Бычков, В. В. Триалог [Текст] / В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская, В. В. Иванов. – М. : Прогресс-Традиция, 2012. – 840 с.
62. Вагнер, Р. Избранные работы [Текст] / Р. Вагнер; пер. с нем. – М. : Искусство, 1978. – 696 с.
63. Валери, П. Об искусстве [Текст] / П. Валери. – М. : Искусство, 1993. – 507 с.
64. Валери, П. Введение в систему Леонардо да Винчи [Текст] / П. Валери // Об искусстве. – М., 1993. – С. 24-58.
65. Вартофский, М. Модели. Репрезентация и научное понимание [Текст] / М. Вартофский. – М. : Прогресс, 1988. – 506 с.
66. Васильева, Т. Е. Стереотипы в общественном сознании [Текст] / Т.Е. Васильева // Реклама: внушение и манипуляция. Медиа-ориентированный подход. Самара: БАХРАХ-М, 2001. – С. 334-368
67. Вебер, М. Избранные произведения [Текст] / М. Вебер. – М. : Прогресс, 1990. – 808 с.
68. Вельфлин, Г. Основные понятия искусства. Проблема эволюции стиля в новом искусстве [Текст] / Г. Вельфлин. – М. : Академия, 1930. – 382 с.
69. Вентури, Н. Разнообразие, уместность и изображение в историцизме или PLUS Ca CHANGE... [Текст] / Р.Вентури // Архитектон, 1993. – № 4. – С. 21-25.
70. Взаимодействие и синтез искусств [Текст] : ред. кол.: Д. Д. Благой и др. – Л. : Наука, 1978. – 271 с.
71. Визуальные коммуникации в рекламе и дизайне [Текст] / А. Овруцкий, В. Пигулевский. – Х. : Гуманитарный Центр, 2011. – 402 с.
72. Викентьев, И. Л. Приемы рекламы и public relations [Текст] / И. Л. Викентьев. – СПб. : Триза-шанс, 1998. – 238 с.

73. Виппер, Б. Р. Статьи об искусстве [Текст] / Б. Р. Виппер. – М. : Искусство, 1970. – 541 с.
74. Вирильо, П. Машина зрения [Текст] / П. Вирильо. – СПб. : Наука, 2004. – 141 с.
75. Витрувий, Марк Десять книг об архитектуре [Текст] / М. Витрувий. – М. : Всесоюзн. Акад. Архитектуры, 1936. – 331 с.
76. Вишеславський, Г. Сучасне візуальне мистецтво України періоду постмодернізму [Текст] / Г. Вишеславський // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. – кн II. – 2006. – С. 424-479.
77. Волков, Н. Н. Цвет в живописи [Текст] / Н. Н. Волков. – М. : Искусство, 1985. – 211 с.
78. Воронов, Н. В. Очерки истории отечественного дизайна [Текст] / Н. В. Воронов // НИИ теории истории изобр. искусств в Рос. акад. художеств, Моск. гос. художеств.-пром. Ун-т им. С. Г. Строганова. Ч. 1: Этапы развития мирового дизайна: Гл. 1–2. – М. : МГХИПУ, 1997. – 101 с.
79. Воронов, Н. В. Российский дизайн. Очерки истории отечественного дизайна. Том 1 [Текст] / Н. В. Воронов. – М. : Союз дизайнеров России, 2001. – 424 с.
80. Воронов, Н. В. Российский дизайн. Очерки истории отечественного дизайна. Том 2 [Текст] / Н. В. Воронов. – М. : Союз дизайнеров России, 2001. – 392 с.
81. Вунд, В. Проблемы психологии народов [Текст] / В. Вунд. – М. : Космос, 1912 – 139 с.
82. Выготский, Л. С. Психология искусства [Текст] / Л. С. Выготский. – М. : Педагогика, 1987. – 344 с.
83. Высоковский, А. А. Субстанциональные свойства среды [Текст] / А. А. Высоковский // Городская среда: проблемы существования. – М., 1990. – С. 20-23.

84. Габермас, Ю. Структурні перетворення у сфері відкритості: дослідження категорії громадянське суспільство [Текст] / Ю. Габермас; пер. з нім. – Львів, 2000. – 265 с.
85. Габермас, Ю. Дії, мовленнєві акти, мовленнєві інтеракції та життєвий світ [Текст] / Юрген Габермас // Ермоленко А. М. Комунікативна практична філософія. – К. : Лібра, 1999. С.– 287-324.
86. Габричевский, А. Г. Морфология искусства [Текст] / А. Г. Габричевский. – М. : Аграф, 2002. – 864 с.
87. Гадамер, Г.-Г. Актуальность прекрасного [Текст] / Г.-Г. Гадамер. – М. : Искусство, 1991. – 367 с.
88. Гадамер, Г.-Г. Истина и метод [Текст] / Г.-Г. Гадамер. – М. : Прогресс, 1988. – 700 с.
89. Галеев, Б. Человек, искусство, техника [Текст] / Б. Галеев. – Казань : Изд-во Казанского ун-та, 1978. – 264 с.
90. Гартман, Н. Эстетика [Текст] / Н. Гартман. – К. : Ника – Центр, 2004. – 640 с.
91. Гастев, А. Индустриальный мир [Текст] / А. Гастев. – Х. : Изд-во всеукраинского отдела искусств, 1919. – 81 с.
92. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика [Текст] / Г. В. Ф. Гегель ; пер. с нем. Б. Г. Столпнера. – М. : Искусство, 1968, т. 1. – 312 с.
93. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика [Текст] / Г. В. Ф. Гегель ; пер. с нем. Б. Г. Столпнера. – М. : Искусство, 1969, т. 2. – 326 с.
94. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика [Текст] / Г. В. Ф. Гегель ; пер. с нем. Б. Г. Столпнера. – М. : Искусство, 1969, т. 3. – 464 с.
95. Гейзінга, Й. Homo Ludens [Текст] / Й. Гейзінга ; пер. з англ. О. Мокроволаського. – К. : Основи, 1994. – 250 с.
96. Гвишиани, Д. М. Дизайн на службе человека и общества [Текст] / Д. М. Гвишиани // ТЭ. – 1975. – № 10. – С. 2-4.

97. Гелд, Д. Глобальні трансформації [Текст] / Д. Гелд, Е. МакГрю, Д. Голдблатт, Д. Перратон ; пер. з англ. В. Курганського, В. Сікори. – К. : Фенікс, 2003. – 548 с.

98. Генисаретский, О. И. Проектная культура и концептуализм [Текст] / О. И. Генисаретский // Социально-культурные проблемы образа жизни и предметной среды (Тр. / ВНИИТЭ; Сер. Тех. эстетики, Вып. 52). М. : ВНИИТЭ, 1987. – С. 39-44.

99. Генисаретский, О. И. Дизайн и эргономика: варианты взаимоотношений в процессе гуманизации образа жизни [Текст] / О. И. Генисаретский // Гуманитарно–художественные проблемы образа жизни и предметной среды (Тр./ВНИИТЭ, Сер. Тех. эстетики, Вып. 58). – М. : ВНИИТЭ, 1989. – С. 12-26.

100. Генисаретский, О. И. Вещь, образ и переживание в художественном проектировании [Текст] / О. И. Генисаретский // Художественное моделирование комплексного объекта. – М. : ВНИИТЭ, 1981. – С.34-53.

101. Генисаретский, О. И. Проектная культура и концептуализм [Текст] / О. И. Генисаретский // Социально-культурные проблемы образа жизни и предметной среды. Труды ВНИИТЭ, вып.52. – М. : ВНИИТЭ. – 1987. – С. 39–53.

102. Гибсон, Дж. Экологический подход к зрительному восприятию [Текст] / Дж. Гибсон ; пер. с англ. – М. : Прогресс, 1988. – 464 с.

103. Гибсон, К. Рейв-культура в Сиднее: картографирование молодежных пространств в дискурсе средств массовой информации [Текст] / К. Гибсон, Р. Паган // Массовая культура: современные западные исследования: пер. с англ., отв. ред. и послесловие В. В. Зверевой. – М. : Прагматика культуры, 2005. – С. 244-268.

104. Ги, Дебор Общество спектакля [Текст] / Д. Ги. – М. : Логос, 1999. – 224 с.

105. Гильберт, К. История эстетики [Текст] / К. Гильберт, Г. Кун. – М. : Изд-во иностр. лит., 1960. – 686 с.
106. Гильдебранд, А. Проблемы формы в изобразительном искусстве [Текст] / А. Гильдебранд. – М. : Изд-во МПИ, 1991. – 137 с.
107. Гиренок, Ф. И. Культура как виртуальность: событие и смысл [Текст] / Ф. Гиренок // Виртуальные реальности. – М. : ИФРАН, 1998. – Вып. 4. – С. 23-31.
108. Глазычев, В. Л. Архитектура. Энциклопедия [Текст] / Л. Глазычев. – М. : Астрель, 2002. – 669 с.
109. Гоголь, Н. В. Об архитектуре нынешнего времени [Текст] / Н. В. Гоголь // Собр. Соч. в 7 т. – Т. 6. – М. : Худ. Лит, 1986. – С. 61-80.
110. Голубкина, А. С. Письма. Несколько слов о ремесле художника. Воспоминания современников [Текст] / А. С. Голубкина. – М. : Искусство, 1983. – 295 с.
111. Горюнов, В. С. Архитектура эпохи модерна [Текст] / В. С. Горюнов, М. П. Тубли. – СПб. : Стройиздат, 1992. – 360 с.
112. Гофман, А. Б. Классическое и современное : этюды по истории теории социологии [Текст] / А. Б. Гофман. – М. : Наука, 2003. – 783 с.
113. Грег, Е. Г. Про мистецтво театру [Текст] / Е. Г. Грег. – К. : Мистецтво, 1974. – 319 с.
114. Грейсон, Д. Американский менеджмент на пороге XXI века [Текст] / Д. Грейсон, К. О'Делл. – М. : Экономика, 1991. – 319 с.
115. Григорьев, Э. П. О специфике дизайнерского творчества [Текст] / Э. П. Григорьев // Творческие проблемы художественного конструирования. М., 1970. – С. 18-25.
116. Гройс, Б. Утопия и обмен [Текст] / Б. Гройс. – М. : Знак, 1993. – 371 с.

117. Гройс, Б. Комментарии к искусству [Текст] / Б. Гройс. – М. : Художественный журнал, 2003. – 342. с.
118. Гропиус, В. Границы архитектуры [Текст] / В. Гропиус. – М. : Искусство, 1971. – 286 с.
119. Грошев, И. В. Тендерная невербальная коммуникация в рекламе [Текст] / И. В. Грошев // Социологические исследования, 1999, № 4. – С.71-77.
120. Грузенберг, С. О. Геней и творчество. Основы теории и психологии творчества [Текст] / С. О. Грузенберг. – Л. : Издательство В. П. Сойкина, 1924. – 254 с.
121. Гулыга, А. Что такое постсовременность? [Текст] / А. Гулыга // Вопросы философии. – 1988. – № 12. – С. 153-159.
122. Гумилев, Л. Н. Этногенез и биосфера земли [Текст] / Л. Н. Гумилев. – М. : ДИ-КАРТ, 1993. – 503 с.
123. Гундорова, Т. Кітч і література. Травестії [Текст] / Т. Гундорова. – К. : Факт, 2008. – 284 с.
124. Гусев, Н. М. Световая архитектура [Текст] / Н. М. Гусев, В. Г. Макаревич. – М. : Стройиздат, 1973. – 248 с.
125. Гуссерль, Э. Философия как строгая наука [Текст] / Э. Гуссерль. – Новочеркасск : Сагуна, 1994. – 357 с.
126. Гуссерль, Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии [Текст] / Э. Гуссерль. – М. : Лабиринт, 1994. – 110 с.
127. Делез, Ж. Различие и повторение [Текст] / Ж. Делез. – М. : Петрополис, 1998. – 304 с.
128. Делез Ж. Тысяча плато : Капитализм и шизофрения [Текст] / Ж. Делез, Ф. Гваттари ; пер. с фр. – М. : Астрель, 2010. – 895 с.
129. Делез, Ж. Складка. Лейбниц и бароко [Текст] / Ж. Делез. – М. : Логос, 1997. – 264 с.

130. Деррида, Ж. О грамматологии [Текст] / Ж. Деррида. – М. : Ad Marginem, 2000. – 512 с.
131. Джан, Р. Г. Нестареющий парадокс психофизических явлений: Инженер. Подход [Текст] / Р. Г. Джан // ТИИЭР. – 1982. – Т.70, № 3. – С. 170-173.
132. Джеймісон, Ф. Постмодернізм або логіка культури пізнього капіталізму [Текст] / Фредерік Джеймісон ; пер. з англ. П. Дениска. – К. : Курс, 2008. – 504 с.
133. Дженкс, Ч. Язык архитектуры постмодернизма [Текст] / Ч. Дженкс. – М. : Мир, 1985. – 568 с.
134. Джонс, Дж. К. Инженерное и художественное конструирование [Текст] / Дж. К. Джонс. – М. : Мир, 1976. – 369 с.
135. Дизайн и проектная наука [Текст] / В. М. Мартынов. – М. : МЭГУ, 1997. – 158 с.
136. Дизайн: очерки теории системного проектирования [Текст] / Н. П. Валькова, М. С. Каган. – Л. : Издательство Ленинградского Университета, 1983. – 184 с.
137. Дизайн опредмеченная деятельность // Разработка терминологического аппарата дизайна. – М. : ВНИИТЭ, 1985. – С. 14-24.
138. Ділі, Д. Основи семіотики [Текст] / Д. Ділі. – Л. : Арсенал. – 232 с.
139. Дичев, И. Шесть размышлений о постмодернизме [Текст] / И. Дичев // Сознание в социокультурном измерении. – М., 1990. – С. 3-37.
140. Добрицына, И. От постмодернизма – к нелинейной архитектуре [Текст] / И. Добрицына. – М. : Прогресс-Традиция, 2004. – 416 с.
141. Друг, М. Особняки Киева [Текст] / О. Друг, Д. Малаков. – К. : Кий, 2004. – 824 с.
142. Еремеев, А. Ф. Границы искусства [Текст] / А. Ф. Еремеева. – М. : Искусство, 1987. – 317 с.

143. Ермолин, Е. Материализация призрака. Тоталитарный театр советских массовых акций 1920-1930-х годов [Текст] / Е. Ермолин. – Ярославль : ЯГПУ им. К. Д. Ушинского, 1996. – 144 с.
144. Земпер, Г. Практическая эстетика [Текст] / Г. Земпер. – М. : Искусство, 1970. – 320 с.
145. Зись, А. Я. Теоретические предпосылки синтеза искусств [Текст] / А. Я. Зись // Взаимодействие и синтез искусств. – Л. : Наука, 1978. С. 5-20.
146. Золотухина-Аболина, Е. В. Повседневность: философские загадки [Текст] / Е. В. Золотухина-Аболина. – К. : Ника-Центр, 2006. – 256 с.
147. Иванов, В. Собрание сочинений [Текст] / В. Иванов. – Брюссель: GEDITSA, 1971. – Т 1. – 872 с.
148. Иконников, А. В. Архитектура XX века. Утопии и реальность [Текст] / А. Иконников. – Изд. В 2 т. – Т2. – М. : Прогресс-Традиция, 2002. – 672 с.
149. Иконников, А. В. Стиль жизни и своеобразие предметно-пространственной среды [Текст] / А. В. Иконников // ТЭ. – 1984. – №7. – С. 1-4.
150. Иконников, А. В. Эстетические ценности предметно-пространственной среды [Текст] / А. В. Иконников, М. С. Каган, В. Р. Пилипенко. – М. : Стройиздат, 1990. – 334 с.
151. Ингарден, Р. Исследования по эстетике [Текст] / Р. Ингарден. – М. : Изд-во иностр. лит., 1962. – 572 с.
152. Иоффе, И. И. Синтетическая история искусств [Текст] / И. И. Иоффе. – Л. : Огиз, 1933. – 568 с.
153. Каган, М. С. Дизайн как вид художественного творчества [Текст] / М. С. Каган // Эстетическая ценность и художественное конструирование. – М., 1974. – С. 37-50.



154. Каган, М. С. Строеие человеческой деятельности [Текст] / М. С. Каган // Эстетика как философская наука. – СПб, 1997. – С. 92-101.
155. Каганов, Г. З. О средовом воображении [Текст] / Г. З. Каганов // Городская среда: проблемы существования: Сб. ст. / ВНИИ теории архитектуры и градостроительства. – М., 1990. – С. 56-65.
156. Казаринова, В. И. Красота, вкус, экономика [Текст] / В. И. Казаринова. – М. : Экономика, 1985. – 240 с.
157. Кандинский, В. Линия и точка на плоскости [Текст] / В. Кандинский. – СПб. : Азбука, 2004. – 240 с.
158. Кант, И. Критика способности суждения [Текст] / И. Кант // Соч.: в 6 т. М., 1966. – Т. 5. – С. 161-546.
159. Кантор, К. М. К проблеме общественной природы дизайна [Текст] / К. М. Кантор // Вопросы технической эстетики. М., 1970. – Вып. 2. – С. 18-80.
160. Кантор, К. М. Опыт социально-философского объяснения проектных возможностей дизайна [Текст] / К. М. Кантор // Вопр. философии. – 1981. – С. 84-96.
161. Каплун, А. И. Стиль и архитектура [Текст] / А. И. Каплун. – М. : Стройиздат, 1985. – 232 с.
162. Кафтанджиев, Х. Гармония в рекламной коммуникации [Текст] / Х. Кафтанджиев ; пер. с болг. С. Кировой. – М. : ЭКСМО, 2006. – 358 с.
163. Кизима, В. В. Тоталлогия [Текст] / В. В. Кизима. – К. : Парапан, 2005. – 272 с.
164. Кириллова, Н. Б. Медиакультура : от модерна к постмодерну [Текст] / Н. Б. Кириллова. – М. : Академический проект, 2006. – 448 с.
165. Кириченко, Е. И. Русская архитектура 1830-1910гг. [Текст] / Е. И. Кириченко. – М. : Искусство, 1982. – 400 с.

166. Ковриженко, М. Креатив в рекламе [Текст] / М. Ковриженко. – СПб. : Питер, 2004. – 253 с.
167. Козловски, П. Культура постмодерна [Текст] / П. Козловски. – М. : Республика, 1997. – 240 с.
168. Кондратьева, К. А. Проблемы этнокультурной идентичности и современный дизайн [Текст] / К. А. Кондратьева // Гуманитарно-художественные проблемы образа жизни и предметной среды. (Тр. / ВНИИТЭ ; Сер. техн. эстетика, Вып. 58). – М., 1989. – С. 138-146.
169. Костина, А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества [Текст] / А. В. Костина. – М. : ЛКИ, 2008. – 352 с.
170. Коськов, М. А. Об эстетическом и художественном в дизайне [Текст] / М. А. Коськов // Проблемы функционирования эстетической ценности и эстетической оценки. (Тр. / ВНИИТЭ ; Сер. техн. Эстетика, Вып. 43). – М. : ВНИИТЭ, 1983. – 515 с.
171. Краткий словарь терминов дизайна [Текст] / А. Л. Дидкур, Т. П. Бурмистров, Т. И. Леншель; ВНИИТЭ. М. : ВНИИТЭ, 1975. – 123 с.
172. Креатив. Рекламные идеи 2001 [Текст]. – М. : Табурет, 2001. – 216 с.
173. Креатив креативу рознь (диалог, которого не было) [Текст] / Ю. Грымов, И. Лутц // Реклама и жизнь, 1997 № 2. – С. 19–20.
174. Кристева, Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики [Текст] / Ю. Кристева. – РОССПЭН, 2004. – 654 с.
175. Кристева, Ю. Полілог [Текст] / Ю. Кристева : пер. з фр. П. Тарашука. – К. : Юніверс. – 2004. – 480 с.
176. Кримський, С. Б. Запити філософських смислів [Текст] / Б. С. Кримський. – К. : ПАРАПАН, 2003. – 240 с.
177. Крэг, Э. Г. Воспоминания, статьи, письма [Текст] / Э. Г. Крэг. – М. : Искусство, 1988. – 399 с.

178. Кузьмичев, Л. А. Парадигма системного дизайна [Текст] / Л. А. Кузьмичев // Системные исследования : методол. Проблемы : Ежегодник. – М., 1981. – С. 328-349.
179. Кукаркин, А. В. Буржуазная массовая культура : Теории. Идеи. Разновидности. Образцы. Техника. Бизнес [Текст] / А. В. Кукаркин. – М. : Политиздат, 1985. – 399 с.
180. Кукаркин, А. В. По ту сторону расцвета. Буржуазное общество : культура и идеология [Текст] / А. В. Кукаркин. – М. : Политиздат, 1981. – 384 с.
181. Курбатов, В. И. Социальное проектирование [Текст] / В. И. Курбатов, О. В. Курбатова. – Ростов н/Д : Феникс, 2001. – 416 с.
182. Курушин, В. Д. Графический дизайн и реклама [Текст] / В. Д. Курушин. – М. : ДМК Пресс, 2001. – 272 с.
183. Курьерова, Г. Г. Современные тенденции в сфере зарубежной дизайнерской деятельности (На примере «нового дизайна» в Италии) [Текст] / Г. Г. Курьерова // Культура и искусство за рубежом : Экспресс-информ. Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина ; Сер. ИЗО, Вып. 4. – М., 1987. – 15 с.
184. Кучерюк, Д. Ю. Дизайн как творческая деятельность в системе художественной культуры [Текст] / Д. Ю. Кучерюк // Искусство и творческая деятельность. – К., 1979. – С. 178-207.
185. Лаврентьев, А. Н. Традиции и эксперимент в отечественном дизайне 1920-1990-х гг. [Текст] / А. Н. Лаврентьев. – М. : Галарт, 1996. – 60 с.
186. Лазарев, Е. Н. Дизайн как фактор формирования эстетической культуры [Текст] / Е. Н. Лазарев, Н. П. Валькова. – Л. : Знание, 1974. – 27 с.
187. Лазарев, Е. Н. Дизайн машин [Текст] / Е. Н. Лазарев. – Л. : Машиностроение, 1988. – 256 с.
188. Левинсон, А. Г. К проблеме типологии потребителей [Текст] / А. Г. Левинсон // Проблемы типологического моделирования комплексных объектов дизайна. – М. : ВНИИТЭ, 1985. – С. 28-42

189. Левитский, А. Творческий продукт в рекламе: психология восприятия [Текст] / А. Левитский // Рекламное измерение : Научно-практическая конференция по креативу в рекламе и public relations. – К., 1998. – С. 22-31.
190. Легенький, Ю. Г. Дизайн: культурология та эстетика [Текст] / Ю. Г. Легенький. – К. : КНУТД, 200. – 272 с.
191. Легенький, Ю. Г. Культурология изображения (опыт композиционного синтеза) [Текст] / Ю. Г. Легенький. – К. : ГАЛПУ, 1995. – 412 с.
192. Легенький, Ю. Г. Мир как культура. Культура как мир (очерки дифференциальной культурологии) [Текст] / Ю. Г. Легенький. – НПУ им. М. П. Драгоманова, 2012. – 488 с.
193. Легенький, Ю. Г. Украинский модерн [Текст] / Ю. Г. Легенький. – К. : НМАУ ім. П. И. Чайковского, 2004.– 303 с.
194. Легенький, Ю. Г. Об архитектуре (очерки дизайна интерьера) [Текст] / Ю. Г. Легенький – К. : КНУКіМ, 2005. – 690 с.
195. Лексикон неоклассики. Художественно-эстетическая культура XX века [Текст] / под ред. В. В. Бычкова. – М. : РОССПЭН, 2003. – 608 с.
196. Ле, Корбюзье Архитектура XX века [Текст] / Ле Корбюзье. – М. : Прогресс, 1977. – 157 с.
197. Леонтьев, А. Н. Деятельность. Сознание. Личность [Текст] / А. Н. Леонтьев ; 2-е изд. – М. : Политиздат, 1977. – 304 с.
198. Леонтьев, А. Н. Проблемы развития психики [Текст] / А. Н. Леонтьев. – М. :Изд-во МГУ, 1981. – 584 с.
199. Лессинг, Г.-Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии [Текст] / Г.-Э. Лессинг. – М. : Гослитиздат, Ленингр. Отд-ние, 1957. – 519 с.
200. Лефевр, В. А. От психофизики к моделированию души [Текст] / В. А. Лефевр // Вопр. философии. 1990. – №7. – С. 25-31.

201. Линч, К. Образ города [Текст] / К. Линч. – М. : Стройиздат, 1982. – 328 с.
202. Лиотар, Ж.-Ф. Гибкое приложение к вопросу о постмодернизме [Текст] / Ж.-Ф. Лиотар // Ступени. – 1994. – №2 (9). – С. 101-104.
203. Лисицкий, Э. Книга с точки зрения зрительного восприятия: визуальная книга [Текст] / Э. Лисицкий // Искусство книги. М., 1962. Вып. 3. – С. 163-169.
204. Лихачов, Д. С. Экология проблема нравственная [Текст] / Д. С. Лихачов // Наше наследие, №1, 1991. – С. 3-9.
205. Лола, Г. Н. Дизайн. Опыт метафизической транскрипции [Текст] / Г. Н. Лола. – М. : Изд-во МГУ, 1998. – 264 с.
206. Лоренц, К. Так называемое зло [Текст] / К. Лоренц. – М. : Культурная революция, 2008. – 463 с.
207. Лосев, А. Ф. Эстетика Возрождения [Текст] / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1978. – 623 с.
208. Лосев, А. Ф. Форма. Стиль. Выражение [Текст] / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1995. – 944 с.
209. Лосев, А. Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе [Текст] / А. Ф. Лосев // Литература и живопись. – Л. : Наука, 1982. – С. 31-65.
210. Лосев, А. Ф. Проблема художественного стиля [Текст] / А. Ф. Лосев. – К. : COLLEGIUM, 1994. – 288 с.
211. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста [Текст] / Ю. М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.
212. Лотман, Ю. М. Культура и взрыв [Текст] / Ю. М. Лотман. – М. : Гнозис, 1992. – 272 с.
213. Луман, Н. Власть [Текст] / Н. Луман. – М. : Праксис, 2001. – 250 с.

214. Малевич, К. Статьи и теоретические сочинения, опубликованные в Германии, Польше и на Украине 1924-1930 / К. Малевич // Собр. соч. в пяти томах. – Т. 2. – М. : Гилея, 1998. – 372 с.

215. Малевич, К. Супрематизм. Мир как беспредметность или Вечный покой [Текст] / К. Малевич // Собр. соч. в пяти томах. – Т. 3. – М. : Гилея. – 2000. – 392 с.

216. Малевич, К. Бог не скинут [Текст] / К. Малевич // Собр. соч. в пяти томах. – М. : Гилея. – Т. 1. – 1922. – 395 с.

217. Малевич, К. Трактаты и лекции первой половины 1920-х годов [Текст]. / К. Малевич // Собр. соч. в пяти томах. – Т. 4. – М. : Гилея, 2003 – 400 с.

218. Малевич, К. Произведения разных лет : Статьи. Трактаты. Манифесты и декларации. Проекты. Лекции. Записки и заметки. Поэзия [Текст] / К. Малевич // Собр. соч. в пяти томах. – Т. 5. – М. : Гилея, 2004 – 624 с.

219. Мамардашвили, М. К. Психологическая топология пути : М. Пруст. «В поисках утраченного времени» : Лекции [Текст] / М. К. Мамардашвили. – СПб. : Изд-во Рус. христиан, гуманитар, ин-та, 1997. – 568 с.

220. Маньковская, Н. Б. Эстетика постмодернизма [Текст] / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 347 с.

221. Маньковская, Н. Б. Глобализация а la russe: художественно-эстетический ракурс [Текст] / Н. Б. Маньковская // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. – Вып. 3. – М. : ИФ РАН, 2008. – С. 25-57.

222. Маркин, Ю. П. Искусство тоталитарных режимов в Европе 1830 годов [Текст] / Ю. П. Маркин // Художественные модели мироздания. – М. : Наука, 1999. – С. 121-139.

223. Мартен, Д. Социология глобализации [Текст] / Д. Мартен, Ж.-Л. Мецжер, Ф. П'ер ; перекл. з фран. Є. Марічева. – К. : Академія, 2005. – 302 с.
224. Мартынов, В. М. Дизайн и проектная наука : теорет. курс [Текст] / В. М. Мартынов. – М. : МЭГУ, 1997. – 158 с.
225. Мерло-Понти, М. Око и дух [Текст] / М. Мерло-Понти. – М. : Искусство, 1992. – 63 с.
226. Мерло-Понти, М. Феноменология восприятия [Текст] / М. Мерло-Понти ; пер.с фр. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. – СПб. : Ювента, 1999. – 605 с.
227. Методика художественного конструирования [Текст] / Ю. Б. Соловьев, В. Ф. Сидоренко, Л. А. Кузьмичев. М. : ВНИИТЭ, 1978. – 334 с.
228. Методика художественного конструирования. Дизайн программа [Текст] : метод. материалы. – М. : ВНИИТЭ, 1987. – 172 с.
229. Мигунов, А. Понятие эстетического в современной науке об искусстве [Текст] / А. Мигунов // Искусство. 1990. – №4. – С. 32-35.
230. Миклашевский, К. Гипертрофия искусств [Текст] / К. Миклашевский. – Петроград : Изд-во Акад. Художеств. – 1924. – 60 с.
231. Минервин, Г. Б. Красота и художественная образность в дизайне [Текст] / Г. Б. Минервин // Эстетическая ценность и художественное конструирование. – М. : ВНИИТЭ. – С. 5-23.
232. Моль, А. Социодинамика культуры [Текст] / А. Моль. – М. : Прогресс, 1973. – 406 с.
233. Монахова, Л. П. Стиль и внестилевые явления в формировании предметно–пространственной среды XX века [Текст] / Л. П. Монахова // Проблемы стилевого единства предметного мира. (Тр. / ВНИИТЭ ; сер. техн. эстетика, Вып. 24). – М. : ВНИИТЭ, 1980. – С. 12-15.

234. Морен, Э. Утраченная парадигма : природа человека [Текст] / Э. Морен. – К. : Кармэ-Синто, 1995. – 240 с.
235. Морен, Э. Метод. Природа Природы [Текст] / Э. Морен. – М. : Прогресс-Традиция, 2005. – 464с.
236. Моррис, У. Искусство и жизнь. Избранные статьи, лекции, речи, письма [Текст] / У. Моррис. – М. : Искусство, 1973. – 512 с.
237. Московичи, С. Век толп. Исторический трактат по психологии масс [Текст] / С. Московичи. – М. : Центр психологии и психотерапии, 1996. – 478 с.
238. Музыкант, В. Л. Теория и практика современной рекламы. Часть I. [Текст] / В. Л. Музыкант. – М. : Евразийский регион, 1998. – 328 с.
239. Музыкант, В. Л. Теория и практика современной рекламы. Часть II. [Текст] / В. Л. Музыкант. – М. : Евразийский регион, 1998. – 328 с.
240. Нащокина, М. Московский модерн [Текст] / М. Нащокина. – М. : Жираф, 2005. – 560 с.
241. Нельсон, Дж. Проблемы дизайна [Текст] / Дж. Нельсон. – М. : Искусство, 1971. – 207 с.
242. Неретина, С. С. Реабилитация вещи [Текст] / С. С. Неретина, А. Огурцов. – М. : Миръ, 2010. – 800 с.
243. Неретина, С. С. Время культуры [Текст] / С. С. Неретина, А. Огурцов. – М. : РХГИ, 2000. – 344 с.
244. Неретина, С. С. Тропы и концепты [Текст] / С. С. Неретина. – М. : ИФРАН, 1999. – 278 с.
245. Николов, Л. Структуры человеческой деятельности [Текст] / Л. Николов. – М. : Прогресс, 1984. – 176 с.
246. Новая технократическая волна на западе [Текст] / С. П. Гуревич. – М. : Прогресс, 1986. – 351 с.
247. Новикова, Л. И. Дизайн в структуре эстетики [Текст] / Л. Н. Новикова // Эстетика и производство. – М., 1969. – С. 7-21.



248. Носов, Н. Виртуальная психология [Текст] / Н. Носов. – М. : АГРАФ, 2000. – 432 с.
249. Овруцкий, А. В. Графический дизайн и реклама [Текст] / А. В. Овруцкий, В. О Пигулевский // Визуальные коммуникации в рекламе и дизайне. – Х. : Гуманитарный центр, 2011. – С. 5-15.
250. Ортега-и-Гассет, Х. Эстетика. Философия культуры [Текст] / Х. Ортега-и-Гассет. – М. : Искусство, 1991. – 588 с.
251. Пави, П. Словарь театра [Текст] / П. Пави ; пер. с фр. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.
252. Павлюк, Л. Знак, символ, міф у масовій комунікації [Текст] / Л. Павлюк. – Л. : ПАІС, 2006. – 120 с.
253. Петров, М. К. Язык, знак, культура [Текст] / М. К. Петров. – М. : Наука, 1991. – 328 с.
254. Печчеи, А. Человеческие качества [Текст] / А. Печчеи. – М. : Прогресс, 1980. – 302 с.
255. Пітерс, Дж. Д. Слова на вітрі : історія ідей комунікації [Текст] / Дж. Д. Пітерс ; пер с. англ. А. Іщенко. – К. : Академія, 2004. – 302 с.
256. Пигулевский, В. О. Жанры массовой культуры и графический дизайн [Текст] / В. О. Пигулевский // Визуальные коммуникации в рекламе и дизайне. – Х. : Гуманитарный центр, 2011. – С. 81-120.
257. Плотников, Ю. А. Теоретические проблемы дизайна [Текст]: учеб. пособие / Ю. А. Плотников. – Рига : МИПКСНХ, 1979. – 62 с.
258. Плышевский, В. Н. Образные средства дизайна : (Становление образ.качеств предмет, мира) [Текст] / В. Н. Плышевский. – М. : Моск. высш. художеств.-пром. училище, 1986. – 22 с.
259. Подорога, В. Феноменология тела [Текст] / В. Подорога. – М. : Ad Marginem, 1995. – 340 с.
260. Поллак, П. Из истории фотографии [Текст] / П. Поллак. – М. : Планета, 1983. – 176 с.

261. Потапов, С. В. Типы восприятия [Текст] /С. В. Потапов // Эстетические ценности предметно пространственной среды. – М., 1990. – С. 238-247.
262. Потапов, С. В. Мотивация выбора продуктов дизайна и эстетическая потребность [Текст] / С. В. Потапов // Эстетическая ценность объектов дизайна и ее функционирование в системе культуры. М. : ВНИИТЭ, 1982. – С. 32-45
263. Почепцов, Г. Г. Семиотика [Текст] / Г. Г. Почепцов. – К. : Рефл-бук, 2002. – 432 с.
264. Почепцов Г. Г. Комуникация [Текст] / Г. Г. Почепцов // Реклама, внушение и манипуляция. – М. : БАХРА-М, 2001. – С. 102-137.
265. Почепцов Г. Г. Будущее; стратегии, сценарии, коммуникации [Текст] / Г. Г. Почепцов. – К. : Альтапрес, 2010. – 308 с.
266. Пригожин, И. Порядок из хаоса [Текст] / И. Пригожин, И. Стенгерс. – М. : Прогресс, 1986. – 432 с.
267. Проблемы образного мышления и дизайн / Г. Л. Демосфенова (отв.ред.) и др. // Труды ВНИИТЭ. Сер. «Техническая эстетика» ; Вып. 17. – М. : ВНИИТЭ, 1978. – 117 с.
268. Проблемы развития дизайн-программ [Текст] / Труды ВНИИТЭ ; Сер. Техн. Эстетика ; Вып. 36. – М. : ВНИИТЭ, 1982. – 112 с
269. Пузанов, В. И. Дизайн в культурном слое [Текст] / В. И. Пузанов // Гуманитарно-художественные проблемы образа жизни и предметной среды. Труды ВНИИТЭ ; Сер. Техн. Эстетика ; Вып. 68. – М. : ВНИИТЭ, 1991. – 119 с.
270. Путхофф, Г. Э. Перцептивный канал передачи информации на дальние расстояния: История вопроса и последние исследования [Текст] / Г. Э. Путхофф, Р. Тарг // ТИИЭР. – Т. 64, № 3. – М., 1976. – С. 175-178.
271. Развитие эргономики в системе дизайна [Текст] : тез. докл. всесоюз. конф. – М. : ВНИИТЭ, 1979. – 369 с.

272. Разумовский, Ф. Земля взывает к истине [Текст] / Ф. Разумовский // Наше наследие. – № 1. – 1991. – С. 10-26.
273. Райт, Ф. Л. Будущее архитектуры [Текст] / Ф. Л. Райт. – М. : Госстройиздат, 1960. – 248 с.
274. Райс, Э. Происхождение брэндов, или естественный отбор в мире бизнеса [Текст] / Э. Райс, Л. Райс ; пер. с англ. Д. Кунташова. – М. : АСТ, 2007. – 345 с.
275. Рикер, П. Конфликт интерпретаций [Текст] / П. Рикер. – М. : Медиум, 1995. – 415 с.
276. Розенблюм, Е. А. Художник в дизайне [Текст] / Е. А. Розенблюм. – М. : Искусство, 1974. – 175 с.
277. Розин, В. М. Визуальная культура и восприятие [Текст] / В. М. Розин. – М. : Эдиториал УРСС, 1996. – 224 с.
278. Рубинштейн, С. Л. Основы общей психологии : в 2 томах [Текст] / С. Л. Рубинштейн ; Т. 1. – М. : Педагогика, 1989. – 488 с.
279. Рубинштейн, С. Л. Основы общей психологии : в 2 томах [Текст] // С.Л. Рубинштейн ; Т. 2. – М. : Педагогика, 1989. – 328 с.
280. Рыклин, М. Искусство как препятствие [Текст] / М. Рыклин. – М. : Ad Marginem, 1997. – 224 с.
281. Рябушин, А. В. Проблемы формирования жилой среды. К концепции единства среды [Текст] / А. В. Рябушин. – М. : ВНИИТЭ, 1974. – 135 с.
282. Рябушин, А. В. Развитие жилой среды. Проблемы, закономерности, тенденции [Текст] / А. В. Рябушин. – М. : Стройиздат, 1976. – 381 с.
283. Сальникова, Е. В. Эстетика рекламы [Текст] / Е. В. Сальникова. – М. : Алетейя, 2001. – 288 с.

284. Сальникова, Е. В. Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века [Текст] / Е. В. Сальникова. – М. : Прогресс-Традиция, 2012. – 576 с.
285. Сарабьянов, Д. Модерн. История стиля [Текст] / Д. Сарабьянов. – М. : Галарт, 2001. – 344 с.
286. Селезнев, И. Р. Дизайнерские проблемы материально–художественной культуры [Текст] / И. Р. Селезнев. – Минск: Высш. шк., 1987. – 272 с.
287. Серио, П. О языке власти: критический анализ [Текст] / П. Серио // Философия языка: в границах и вне границ ; Т. 1. – Х. : Око, 1993, – С. 37-53.
288. Серов, Н. В. Античный хроматизм [Текст] / Н. В. Серов. – СПб. : Лисс, 1995 – 640 с.
289. Сидоренко, В. Ф. Дизайн как проектная деятельность [Текст] / В. Ф. Сидоренко // ТЭ. – №8. – 1977. – С. 2-4.
290. Сидоренко, В. Ф. О понятии формы в дизайне [Текст] / В. Ф. Сидоренко // Проблемы формообразования и композиции промышленных изделий. – М., 1975. – С. 14-64.
291. Силичев, Д. А. Методологические основы структуралистской эстетики [Текст] / Д. А. Силичев // Вестн. Моск. Ун-та. Сер. 7. – №3. – Философия. –1988. – С. 75-84.
292. Современный дизайн и наследие ВХУТЕМАСа [Текст] / Н. Л. Адаскина, Т. Н. Самохина, С. О. Хан-Магомедов (отв. Ред.). – М. : Искусство, 1982. – 90 с.
293. Соловьева, Н. К. Очерки по истории интерьера [Текст] / Н. К. Соловьев. – М. : Свары и К, 2001. – 336 с.
294. Соловьев, В. С. Оправдание добра. Нравственная философия [Текст] / В. С. Соловьев // Собр. соч. : В 10 Т. 2-е изд. – Т.7. – СПб., 1983 – С. 27-529.

295. Сомов, Ю. С. Композиция в технике [Текст] / Ю. С. Сомов. – М. : Машиностроение, 1987. – 288 с.
296. Соссюр, Ф. де. Курс общей лингвистики [Текст] / Ф. де Соссюр. – М. : Соцэкгиз, 1933. – 272 с.
297. Стародубцева, Л. Архітектура постмодернізму [Текст] / Л. Стародубцева. – К. : Спалах, 1998. – 208 с.
298. Стили интерьера: от классики до авангарда: Советы профессионалов [Текст]; пер. с англ. – М. : Ниола–Пресс, 1998. – 96 с.
299. Столович, Л. Н. Красота. Добро. Истина: Очерк истории эстет, аксиологии [Текст] / Л. Н. Столович. – М. : Республика, 1994. – 464 с.
300. Табачковський, В. Полісутнісне homo: філософсько-мистецька думка в пошуках «неевклідової рефлексивності» [Текст] / В. Табачковський. – К. : Парапан, 2005. – 432 с.
301. Тасалов, В. Прометей или Орфей. Искусство «технического века» [Текст] / В. Тасалов. – М. : Искусство, 1967. – 372 с.
302. Тоффлер, А. Футурошок [Текст] / А. Тоффлер. – М. : Лань, 1997. – 464 с.
303. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино [Текст] / Ю. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – 574 с.
304. Ульяновский, А. Мифодизайн рекламы [Текст] / А. Ульяновский. – СПб. : Петрополь, 1995. – 300 с.
305. Усманова, А. Визуальные исследования как исследовательская парадигма. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [viscult.ehu.lt/article.php?id=108](http://viscult.ehu.lt/article.php?id=108)
306. Ученова, В. В. История рекламы, или Метаморфозы рекламного образа [Текст] : учебник для вузов / В. В. Ученова, Н. В. Старых. – М. : ЮНИТИ-ДАНА, 1999. – 336 с.

307. Уэбстер, Ф. Теории информационного общества [Текст] / Ф. Уэбстер ; пер. с англ. М. В. Арапова, Н. В. Малыхиной. – М. : Аспект Пресс., 2004. – 400 с.
308. Фаворский, В. Литературно-теоретическое наследие [Текст] / В. Фаворский. – М. : Советский художник, 1988. – 587 с.
309. Философия техники в ФРГ. – М. : Прогресс, 1989. – 251 с.
310. Философские и эстетико–теоретические основы исследования эстетической ценности промышленных изделий [Текст] // Сер.Труды ВНИИТЭ, вып.38. – М. : ВНИИТЭ, 1982. – С. 8-26.
311. Флоренский, П. А. У водоразделов мысли [Текст] / П. А. Флоренский. – Т. 2. – М. : Правда, 1990, 448 с.
312. Флоренский, П. А Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях [Текст] / П. А. Флоренский. – М. : Прогресс, 1993. – 324 с.
313. Флоренский, П. А. Иконостас [Текст] / П. А. Флоренский. – СПб. : МИФРИЛ, 1993. – 366 с.
314. Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра [Текст] / О. М. Фрейденберг. – М. : Лабиринт, 1997. – 448 с.
315. Фуко, М. Воля к истине [Текст] / М. Фуко. – М. : Касталь, 1994. – 448 с.
316. Хайдеггер, М. Вопрос о технике [Текст] / М. Хайдеггер // Время и бытие : ст. и выступления. – М., 1993. – С. 221-238.
317. Хайдеггер, М. Работы и размышления разных лет [Текст] / М. Хайдеггер. – М. : Гнозис, 1993. – 464 с.
318. Хан-Магомедов, С. О. Дизайн и некоторые проблемы стилеобразования [Текст] / С. О. Хан-Магомедов // ТЭ. – №7. – 1981. – С. 10-12.
319. Хан-Магомедов, С. О. Некоторые особенности направлений эстетической оценки нового в дизайне [Текст] / С. О. Хан-Магомедов //

Проблемы формирования эстетической ценности и эстетическая оценка. – Вып. 43. – М., 1983. – С. 56-68.

320. Хан-Магомедов, С. О. Пионеры советского дизайна [Текст] / С. О. Хан-Магомедов. – М. : ГАЛАРТ, 1995. – 424 с.

321. Чепелик, В. Український архітектурний модерн [Текст] / В. Чепелик. – К. : КНУБА, 2000. – 378 с.

322. Швейцер, А. Культура и этика [Текст] / А. Швейцер. – М. : Прогресс, 1973. – 343 с.

323. Шпенглер, О. Закат Европы. Гаштальт и действительность [Текст] / О. Шпенглер. – М. : Мысль, 1993. – 663 с.

324. Щедровицкий, Г. П. На досках. Публичные лекции по философии Г. П. Щедровицкого [Текст] / Г. П. Щедровицкий. – М. : Шк. Культ. Полит., 2004. – 196 с.

325. Эйзенштейн, С. Пиранези или текучесть форм / С. Эйзенштейн // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https : www. Facebook.com/.../ 67425800925//...](https://www.facebook.com/.../67425800925/)

326. Эйхенбаум, Б. М. О поэзии [Текст] / Б. М. Эйхенбаум. – Л. : Сов. Писатель, 1969 – 554 с.

327. Якобсон, Р. Работы по поэтике [Текст] / Р. Якобсон. – М. : Прогресс, 1987. – 462 с.

328. Cross, N. The Relevance of Cognitive Styles in Design Education [Текст] / N. Cross // Design Methods and Theories. – 1983. – V. I7. – № 1. – P. 37-49.

329. Dilton, C. Design as a socially significant activity: an introduction [Текст] / C. Dilton // Design Studies. – 1982. – V. 3. – № 3. – P. 139-146.

330. Garrott, J. G. Facilitating Experiential Learning in Environmental Design [Текст] / J. G. Garrot // Design Studies. – 2013. – V. 4. – № 2. – P. 115-123.

331. Gasparski, W. Systems Conditioned Forms of Design eaching [Текст] / W. Gasparski // Design Methods and Theories. – 1984. – V. 18. – № 2. – P. 53-62.
332. Griffiths, J. Exporting is fun [Текст] / J. Griffiths // Designer. – 1984 – November. – P. 20-22.
333. Hardie, G. Community Participation based on three-dimensional simulation models [Текст] / G. Hardie // Design Studies. 1988. – V. 9. – № 1. – P. 56-61.
334. John, W. A Systematic Method for Describing a Systematic Method [Текст] / W. John // Design Methods and Theories. – 1983. V. 17. – № 4. – P. 148-153.
335. Jones, J. C. How my thoughts about design methods have changed during the years [Текст] / J. C. Jones // Design Methods and Theories. – 1977. – V. 11. – №1, – P. 48-62.
336. Katz, B. Herbert Marcuse and Art of Liberation, Thetford Press, Norfolk [Текст] / B. Katz. – G. B. – 1982. – P. 297.