

cultural and historical re-enactment, project-model analysis and creative thinking. Only such solution of problems in each branch of education will make it possible to realize the benefits of forming not only a creative personality, but also a creative class, a creative society.

Notes

¹ For more information on the concept of “crossover point” in cultural and artistic design, see: Poplavskiy, M. Art project: a discourse on artistic culture of the beginning of the new millennium (at the crossing point - crossover point) / Bulletin of NAKKKiM, 2019, 1, 248-254.

References

1. Batkin, L. (1978). Italian humanists: Lifestyle, thinking style. Moscow: Nauka [in Russian].
2. Gadamer, G.-G. (1991). Rhetoric and hermeneutics. The relevance of the beautiful. (pp. 188-206). Moscow: Iskusstvo [in Russian].
3. Heizinha, Y. (1994). Homo Ludens. Experience in defining a game element of culture. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
4. Zhurakovskiy, O. (2016). Essay on modern higher education. Nasha perspektyva, 13-15 (16-18), 28 [in Ukrainian].
5. Kostenko, L. (2013). The humanitarian aura of the nation, or The defect of the main mirror. Kyiv: Ukrayinska pres-hrupa [in Ukrainian].
6. Losev, A. F. (2000). Twelve theses on ancient culture. A. F. Losev, History of ancient aesthetics. (Vol. 8, ch. 1, pp. 396-408). Moscow: AST [in Russian].
7. Master`s thesis: methodology of preparation. (2017). Kyiv: Lira-K [in Ukrainian].
8. Nychkalo, N. H. (2014). Development of vocational education in the context of globalization and integration processes. [Monograph]. Kyiv: National Pedagogical Dragomanov University Publishing [in Ukrainian].
9. Fuko, M. (2002). What is Enlightenment. Intellectuals and Power. (Vol. 1, pp. 335-359). Moscow: Praxis [in Russian].

Література

1. Баткин Л. Итальянские гуманисты: Стиль жизни, стиль мышления. Москва : Наука, 1978. 198 с.
2. Гадамер Г.-Г. Риторика и герменевтика. Актуальность прекрасного. Москва : Искусство, 1991. С. 188–206.
3. Гейзинга Й. Homo Ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури. Київ : Основи, 1994. 250 с.
4. Жураковський О. Есе про сучасну вищу освіту. Наша перспектива. 2016. № 13-15 (16-18). С. 28.
5. Костенко Л. Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала. Київ : Українська прес-група, 2013. 80 с.
6. Лосев А. Ф. Двенадцать тезисов об античной культуре. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Москва : АСТ, 2000. Т. 8, ч. 1. С. 396–408.
7. Магістерська робота: методика підготовки : посібник. Київ : Вид-во Ліра-К, 2017. 140 с.
8. Ничкало Н. Г. Розвиток професійної освіти в умовах глобалізаційних та інтеграційних процесів : монографія. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2014. 125 с.
9. Фуко М. Что такое просвещение. Интеллектуалы и власть. Москва : Практика, 2002. Т. 1. С. 335–359.

Стаття надійшла до редакції 5.05.2019 р.

УДК 37.017.92

DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2019.191725>

Павлова Олена Юрївна.

доктор філософських наук, професор,
професор кафедри етики,
естетики та культурології
Київського національного університету
імені Тараса Шевченка
ORCID 0000-0002-0593-1336

НОМО ПІКТОР ТА КУЛЬТУРНА ПРАКТИКА ОБРАЗУ В КОНЦЕПЦІЇ ГОТФРІДА БЬОМА

Метою дослідження є аналіз концепції образу Г. Бьома саме як культурної практики. Основна увага приділяється способам виробництва й споживання, семантики та прагматики образу. **Методологія** дослідження полягає у використанні аналізу, синтезу, порівняння, узагальнення, а також семіотичних, герменевтичних та історичних підходів. Це дало змогу виявити особливості формування культурної практики образу в логіці взаємодії презентації та репрезентації зображуваного. **Наукова новизна** полягає у визначенні Г. Бьомом образу як культурної практики дедиференціації серії артефактів, глядацької спільноти та культурних смислів. Даний підхід розвиває дисциплінарну автономність мистецтвознавства, соціології та філософії культури. **Висновок.** Доведено, культурна практика образу є єдністю репрезентації зображуваного та показом образу самого себе, що в цілому дозволяє пережити реципієнту присутність у логіці екзистенційного зростання. Існування такої культурної практики дозволяє не лише майстерне «вироблення» (на чому робив акцент Модерн), але й «одомашнення» (тобто поводження, споживання, перетворення на своє) образів. Образ одночасно повертає до того, що було, і в той же час перетворює минуле, додає нове, силою показу актуалізуючи його в теперішньому. Культурна практика образу є одночасно ідеальним зразком упорядкування світу буття людини взагалі та реальним процесом взаємодії речей та людей, а також підставою формування антропологічної моделі Номо Pictor.

Ключові слова: образ, культурна практика, Номо Pictor, презентація, репрезентація, зображення.

Павлова Елена Юрьевна, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры этики, эстетики и культурологии Киевского национального университета имени Тараса Шевченко

Номо Pictor и культурная практика образа в концепции Готфрида Бёма

Целью исследования является анализ концепта образа Г. Бёма как культурной практики. Основное внимание уделяется способу производства и потребления, семантики и прагматики образа. **Методология** исследования заключается в использовании анализа, синтеза, сравнения, обобщения, а также семиотических, герменевтических и исторических подходов. Это

позволило виявити особливості формування культурної практики образу в логіці взаємодії презентації і репрезентації зображуваного. **Научная новизна** заключається в определении Г. Бёмом образа как культурной практики де-дифференциации серии артефактов, зрительского сообщества и культурных смыслов. Данный подход размывает дисциплинарную автономность искусствоведения, социологии и философии культуры. **Вывод.** Доказывается, что культурная практика образа является медиумом между эстетическими ценностями, зрительской общностью и отдельными художественными произведениями, и в то же время она сама выступает медиумом между высокой культурой и миром повседневности. Культурная практика образа является одновременно идеальным образцом упорядочения мира бытия человека вообще и реальным процессом взаимодействия вещей и людей, а также основанием формирования антропологической модели Homo Pictor.

Ключевые слова: образ, культурная практика, Homo Pictor, презентация, репрезентация, изображение.

Pavlova Olena, Doctor of Philosophical Science, Professor, professor of the Department of ethics, aesthetics and Culture Studies of Taras Shevchenko National University of Kyiv

Homo Pictor and cultural practice of image in the Gottfried Boehm's concept

The purpose of the article is to analyze the concept of the image of G. Boehm as a cultural practice. The main attention is paid to the ways of production and consumption, semantics and pragmatics of the image. **The methodology** of the research consists of using analysis, synthesis, comparison, generalization, as well as semiotic, hermeneutical and historical approaches. This let us reveal the formation of peculiarities of the cultural practice of the image in the logic of interaction between the presentation and the representation of the depicted. **Scientific Novelty.** The study is novel in defining G. Boehm's image as a cultural practice of de-differentiation of a series of artifacts, a spectator community and cultural senses. The line between art studies, sociology and philosophy of culture seems to be fading and losing the disciplinary autonomy of specified branches of science. **Conclusion.** It is proved that the cultural practice of the image is a medium between aesthetic values, a spectator community and separated works of art, and at the same time, it acts as a medium between high culture and the world of everyday life. The existence of such a cultural practice allows not only masterful "manufacturing" (Modern accent), but also "domestication" (ie, behavior, consumption, transformation) of images. The image simultaneously returns to what was, and at the same time, transforms the past, adds a new one with the power of the showing, actualizing it in the present. Cultural practice of the image is at the same time an ideal model of ordering the world of human existence in general and a real process of interaction of things and human, as well as the basis for the formation of an anthropological model of Homo Pictor.

Key words: image, cultural practice, Homo Pictor, presentation, representation, depiction.

Актуальність експлікації образу у світлі становлення нової антропологічної моделі Homo Pictor дозволяє зрозуміти саме специфіку культурної практики взагалі в трансформації гуманітарної науки в гуманітарну технологію. Адже тотальна візуалізація всіх вимірів людського буття є не лише способом прикрашання та декорування повсякденності людини або, навпаки, симптомом деградації та повстання мас, а більш глибокою реорганізацією постсучасного стилю культури. У науковому дискурсі зокрема ця тенденція корелює з феноменом виникнення практичного повороту та візуальної культури, а також інтеграції їх предметних полів.

Стан розробки відзначається широким колом робіт як визнаних авторитетів у сфері культурологічних досліджень таких як Д. Александер, В.Беньямін, Г. Гадамер, С. Леш, С. Сонтаг, так і новими роботами, які не обмежуються лише описом специфіки зорового сприйняття візуальних мистецтв (Д. Ферн [13], Е. Тот [17]), а мають спектр різноманітних векторів дослідження: політичний (М. Гарретт, З. Томас [16]), антропологічний (Р. Лемельсон, А. Такер [14]), медійний (Д. Батлер [11], А. Дальгрєн [12]), технологічний (Л. Райан [15]) та багато інших.

Мета дослідження полягає в аналізі базових настанов концепції німецького фундатора іконічного повороту в культурних дослідженнях Готфріда Бьома, який аплікував філософську герменевтику, що була розроблена його вчителем Г. Гадемером, до аналізу трансформації логіки від логосу до образу. Введення його роботи в контекст відомих у вітчизняному науковому дискурсі культурологічних концепцій дозволить прояснити власний методологічний інструментарій та закономірності генези Homo Pictor.

Методологічні засади дослідження полягають у аплікації базових настанов герменевтики та семіотики, які дозволяють скорегувати науковий інструментарій візуальної культури в діахронічній та синхронічній перспективах. Важливим у даному контексті також є обґрунтування зсуву культурної соціології в бік сильної програми, запропонованої Дж. Александером, що уможлиблює виявити роль іконічної сили образу в становленні проблемного поля культурних досліджень.

Виклад основного матеріалу. Колізії виробництва образів пов'язані не лише і не в першу чергу з виробництвом майстерних зображень. Власне ця різниця й відкриває нам відмінність образів та зображення. Якщо класичне мистецтво (особливо «естетичний реалізм» [7, 13], у термінології С. Леша) виробляє вимоги до порядку визначників з орієнтацією на культ краси та самовираження генію, то формотворчі експерименти авангардного мистецтва були не в останню чергу пов'язані з руйнацією класичних канонів майстерності (більш докладно розкрито в статті про культурні індустрії [8]). Модерністський вектор культурних практик рухається в бік претензії на самовизначення цінностей автономною сферою культури, «хоча багато дослідників сприймали цю ідею таким чином, ніби відносини між визначником і означуваним справді є причиною розбіжностей множинності визначників» [7, 16], тобто врешті-решт, на самореферентність. Становлення способу сигніфікації модернізму як культивування сенсу через гру визначника та означуваного, тяжіє до домінанти сенсу через нехтування (іноді свідоме) тактик відображення та навіть настанови формування прекрасного образу. Саме лише при домінуванні такого способу сигніфікації стають значимими праці Н. Піросмані або додаїстів.

Як зазначає німецький дослідник Г. Бьом, не менш важливою та більш стародавньою є культурна практика з «одомашнення сили призначення образів» [10, 15]. Важливим для розуміння своєрідності культурних практик образу є схоплення їх речовинного та навіть фізичного втілення. Це

не просто фіксація стану їх історичної (іноді навіть археологічної) збереженості, але й перехід до виміру трансцендентального емпіризму, який можна пояснити у зв'язку з трансформацією культурних досліджень в бік «сильної програми» [1, 11]. На методологічному рівні це допомагає уникати парадіалогу як «форми симуляції діалогу, мовної демагогії, що веде до містифікації логіки діалогічного процесу» [5, 16]. Для розуміння зсуву в культурній соціології важливою є міра єдності матеріального й духовного, видимого і того, хто дивиться, визначника, означуваного та референта, виробництва – споживання – насолоди – жаху, адже «дух влади» тут культурні практики здійснюють на засадах недиференційованості. Тому сила образу проявляється в єдності таких своїх вимірів як презентація та репрезентація, але зрозуміти її можливо лише в логіці розрізнення останніх.

Для прояснення сили образів Г. Бьом використовує ще один термін – «присутність», який певною мірою є дотичним до концепту «аури» В. Беньяміна. Обидва виходять з обмеженості опозиції натуралізму відчуття та психологізму фантазій та схоплюють міру чуттєвої залученості людини в культурну практику образу, що відрізняється від того, що образ безпосередньо презентує. «Це справедливо ще більше, – зазначає Г. Бьом, – якщо ми не редукуємо образи до другорядного статусу, в якому вони просто повторюють у візуальній або відчутній формі те, що вже було виражено пізнавальними засобами краще й більш перевіреним способом. Поводження з образами як з репрезентаціями позначає фактичну й теоретичну буферну зону (Schonstufe), яка не дозволяє нікому підходити до феномену «присутності» [10, 16]. Отже, Г. Бьом пропонує відрізнити такі концепти як «образ» (image), «присутність» (presence), «презентація» (presentation) та «репрезентація» (re-presentation). Також, на нашу думку, потребує прояснення зв'язок з вище зазначеними концептами «відображення» (reflection) та «зображення» (depiction).

Відображення пов'язане з наявністю подвоєння, диференціацією визначника та референта. Хоча традиція аплікації терміну відсилає до гносеологічних конструкцій філософії тотожності, але, як таке, воно навіть не обов'язково передбачає гносеологічний вимір, тобто саме відображення може відбуватися природним чином. Прекрасному Нарцису було достатньо водяної гладі, щоб померти від самозакоханості. І хоча Г. Гадамер критикує зведення відображення до дзеркала (оскільки у останнього «ніякого буття для себе немає» [5, 134], а лише зображує того, хто дивиться в нього), проте ми будемо в зазначеному контексті звертатися до терміну «відображення» Г. Бьома. Він швидше близький до поняття відбитку (анг. – reflection) з його акцентом миттєвості, тоді як перекладачі Г. Гадамера вважають, що для його розуміння відображення більш правильно використовувати термін «сору» (анг.).

Зображення являє собою цілеспрямовану діяльність людини для фіксації відображення. Його культурні практики та «зображальні засоби» можуть бути різні (класифікацію останніх надав ще Арістотель [2, 40]). Наприклад, відбитки рук у печерах, є не лише певним способом відображення палеолітичної людини, але й зображенням її, оскільки таким чином вона здійснювала певні дії для фіксації відображення. На відміну від слідів динозавра на болівійських скелях, що закарбувалися й зберіглися до наших днів. Також відбитки котячих лап, фотографії яких можуть прикрасити будь-яку сторінку у фейсбуці. Проте, потрапляючи на це експозиційне місто й проходячи «тигель» соціальної мережі, вони також стають зображенням.

Репрезентація та образ є різновидами зображення. Перша може функціонувати поза логікою культових і не художніх практик: «Ми часто навіть приписуємо репрезентаціям юридичний ранг, «легітимність». Термін репрезентування є глибоко вкоріненим у правовій сфері, мабуть, через ідею зробити репрезентоване юридично підпорядкованим в акті представлення. Слабкішим відображенням цього правового статусу є фотографія на наших ідентифікаційних картах. Це вирішальний пробний камінь, річ, яку ми фактично показуємо іншим, щоб довести вербально затверджену та змінену ідентичність, і ефективно надати встановленим правам власника ідентифікатора. Фотографічний портрет робить людину ідентичною - багато з них мали пережити цю ситуацію на перетині кордону» [10, 18]. Юридична репрезентація може навіть здійснюватися не через зображення. Якщо адвокат на суді представляє інтереси звинуваченого, то фактично одна людина репрезентує іншу без фіксації зображення та його драматичних колізій. Адже юридичне представництво як репрезентація говорить не про фізичну відсутність, а про юридичну неспроможність. Саме цей юридичний акцент підкреслював і Г. Гадамер в понятті «сору» (анг.).

У розумінні зображення Г. Бьом більш близький до формулювань свого вчителя. Адже зображення на рівні образу містить не лише референціацію, але й прагматику – оскільки «будь-яке зображення є зображення для когось» [4, 111], а тому можливість бути саморепрезентацією (як у грі дитини в машину) досягається лише в певних випадках. Навіть фотографія в документах репрезентує зображуваного в першу чергу для інших. Для себе мати документ-посвідчення було би абсурдом.

Вимоги до порядку організації визначників у образі значно більш складні. І в першу чергу для сфери мистецтва є базовою вимога прагматики зображення, навіть якщо ігрова спільнота намагається заперечити «громадську інституційність життя мистецтва» [4, 110]. Г. Гадамер наводить приклад з членів гуртка, які претендують на музичну гру. Те, що у них «виходить», означає, що їм подобається власна гра. А, отже, зображуваність мистецтва означає, що воно спрямоване в «бік когось, навіть якщо ніхто не слухає і не дивиться» [4, 110]. У зображенні гра досягає рівня своєї ідеальності, перетворюється на структуру. Таке обґрунтування Г. Гадамери гри як «провідної нитки онтологічної

експлікації» [4, 102], на якому ми зупинимось трошки в іншому контексті, пояснює логіку виходу його учня на зв'язок концептів «зображення», «презентації», «репрезентації».

Г. Бьом говорить про те, що образ містить репрезентацію, але до неї його редукувати не можна. Оскільки образ має ще одну важливу складову – присутність. Для того, щоб пояснити цей момент, німецький науковець звертається до міркування ренесансного мислителя Леона Альберті про дружбу. Цей емоційний зв'язок між людьми робить для нас значимими й навіть близькими людей, які зараз є безпосередньо відсутніми (ці просторові метафори близькості та віддаленості часто фігурують у таких видатних філософів ХХ століття як В. Беньямін (віддаленість аури) та М.Гайдеггер (близькість речі), будуть важливі для нашого міркування в різних контекстах). Г. Бьом говорить про те, що сила образу навіть ще більш потужна, – вона дозволяє бачити людей не лише відсутніх, але й померлих.

Латинське слово «образ» (imago) є етимологічно пов'язаним з посмертною маскою давньоримського обряду поховання. Символіку цього процесу яскраво показує французький дослідник Паскаль Кіньяр: «Великий образ» (magna imago) - це скульптура в могилі» [6, 31]. Важливим тут є акцент не на могилі, а в могилі – адже глядач тут є не людина. У посмертній масці копіювання обличчя здійснюється з іншого матеріалу (воску, теракоти, золота), перетворення вигляду задля його збереження, а також збереження його магічної сили (традиційний культ предків), тобто дати померлому вигляд і навіть погляд, вважає Г. Бьоме. Адже саме магічна сила оживлення проявляється в наданні зображуваному можливості споглядання, так би мовити пасивної активності. Погляд зображеного на нас робить «не лише присутнім, але й дієвим», тобто підвищує ранг оживлення. В українській традиції ляльки часто зображувалися без очей, оскільки вважалося, що не завжди сила погляду обов'язково має бути доброю.

Саме ця магічна сила образу як присутності є наявною не лише в культових, але навіть художніх практиках живопису. Німецький дослідник підкреслює пріоритет цілісності сприйняття образу навіть над вишуканістю в зображенні деталей. Для цього він звертається до аналізу пізніх та ранніх робіт Тиціана. Саме непрозорість окремих деталей картин та пріоритетність розгляду змазаних деталей з відстані в пізніх роботах великого представника венеціанської школи призводить до більш потужної іконічної сили при сприйнятті цілісності, а, відповідно, підвищення сили присутності. «Якщо ми сприймаємо цей процес генерування “взаємовідносин дивлення” як характеристики підвищеної присутності, то стає очевидним, що цей процес вимагає явної презентації, виконання з боку образу. Презентація зводить нанівець усі детальні шматочки інформації та дозволяє фокусуванню ока стати сліпим. З іншого боку, ця невиразність також є неминучою передумовою для виду образу» [10, 20]. Отже, виробництво образом управляє алгоритмом його сприйняття, тобто саме зображення диктує послідовність рухів ока, і тим самим породжується враження, що сам твір є актором впливу, сам дивиться на нас у відповідь.

Пріоритетність віддаленого погляду в живописі в Г. Бьоме наводить на дотичність концепту аури В. Беньяміна. Зокрема, корелює з твердженням В. Беньяміна щодо виникнення технічних засобів відтворення зображення, яке привело вбивства культурної функції твору мистецтва. Остання продовжує чинити супротив лише через центральне місце портрету у фотографії, тобто «знаходить свій останній притулок у культурі пам'яті відсутніх та близьких померлих» [3, 205]. Ще Л. Альберті чітко розрізняв типи присутності як практики переживання спільності образу: перший слугує відновленню пам'яті, другий – художній.

Ми ще раз наголосимо на тому, що образ відрізняється від репрезентації тим, що містить ще іконічну силу присутності: «Наявність відсутніх і зниклих є і свідченням, і найбільшим досягненням присутності. Це, звичайно, перетворена присутність: це, звичайно, невідчутне (те що можна відчутти дотиком) воскресіння мертвих. Образ не є ані приви́дом, ані двійником, і ніхто не плутає образ із репрезентованою реальністю. Але ми дозволяємо собі бути залученими за посередництвом цієї репрезентації, і тільки ця «репрезентація» здатна продемонструвати життєвість відсутнього у достовірному вигляді» [10, 16]. Додавання іконічної сили присутності перетворює репрезентацію на образ. Репрезентація не тотожна тому, що вона зображує, оскільки не має божественної сили оживлення в плоті в цілому, не є поверненням до близького дотиком у повному сенсі цього слова. До репрезентованого можна доторкнутися, але за дотиком воно не схоже на свій референт, лише на вигляд схоже зазвичай. Може і музика, наприклад, нагадати минуле, але візуалізація потужно перевершує всі технології репрезентаційного оживлення в більшості культурних практик. Власне живопис, як візуальна практика класичного мистецтва, саме у своїй назві фіксує заклик оживлення написаного.

Але як досягти ефекту оживлення почуттів присутності в образі? Адже й дитина, і митець можуть зобразити те ж саме, але ефект присутності не буде однаковим. Для цього, за Г. Бьомом, слід зрозуміти, чим презентація генерує від репрезентації. «Але як репрезентація генерує презентацію? Якщо взяти перспективу Альберті, префікс «re-» не відноситься ні до простого повторення, ні до реанімації. Але що ж тоді означає, що ми призначаємо для “re-”? Зображення, звичайно, не замінює те, що воно робить видимим. Ре-презентація не є про презентацію чогось знову. Усе менше й більше відразу.» [10, 16-17]. Саме матеріальне перевтілення (відтворення в каменю, металі чи фарбами) не до кінця приховує відсутність і знижує партиципацію присутності. Проте ефект оживлення репрезентованого, що здійснюється як інтенсифікація переживання й хвилювання, все ж таки настає навіть за

умов відсутності реальності близької людини. Навіть якщо «оригінал давно спотворився» [10, 16], або навіть не існував ніколи. І візуальне сприйняття для репрезентації тут виявляється важливим для досягнення такого ефекту. Саме цей ефект здійснює гру на підвищення цінності репрезентованого для глядача, зазначає Г.Бьоме. Він звертається до концепту свого вчителя «екзистенційного зростання» [10, 17]. Саме воно пояснює стан «оживлення» та виправдовує префікс «re» у «репрезентації».

Для досягнення присутності в репрезентації при перетворенні її на образ потрібна латентна презентація. Саме презентація, іманентно знаходячись в ре-презентації, врешті – решт дозволяє здійснитися образу. «Використовуючи поняття відображення образу, він пов'язує здатність репрезентувати відсутнє у самопрезентації мистецтва або образу. Образ зображує щось та при цьому зображує себе. І, як наслідок, твір мистецтва спеціально звертається до глядача; воно викликає задоволення і захоплення у глядача і опосередковує досвід прийняття/залучення» [10, 16]. Отже, референт зображення в репрезентації виявляється подвійним: крім референта зображення ще чарівна благодатна сила присутності має являти саму себе, а тому образ містить і ре-презентацію й презентацію присутності як «особливого типу показу» одночасно. Адже «присутність зобов'язана своїм існуванням знову особливому типу «показу» [10, 17]. Зображальні засоби працюють не лише на наслідування предметного референту, але й створення екзистенційного зростання через демонстрацію самого образу. Тому в образі більш жорсткі вимоги до зображення референту, ніж, наприклад, у знакові. Останній теж має вказувати на референта, але більш довільним способом. Класичний приклад – надгробний камінь. Він вказує на подію, не так сприяє обуренню почуттів. Отже, образ є і репрезентацією (зображуваного), і презентацією (самого себе) для досягнення присутності.

Саме тут є важливим актуалізувати міркування Г. Гадамера про гру як провідну нитку онтологічної експлікації, що живить своєю енергією зображення в його зв'язку з презентацією. Момент зображальності він вважає базовим у вільній співвіднесеності гри з собою, адже «гра в щось є її природним буттям» [4, 105] (наприклад, діти грають у машину).

Проте вихід на репрезентацію в просторі гри можливий, за думкою автора «Істини та метод», двома шляхами: через репрезентацію гри в завданнях гравця та її зображення. Співвідношення презентації та репрезентації Г. Гадамер показує через онтологічну експлікацію гри: «можна сказати, що вдале виконання завдання репрезентує» [4, 108] характер гри, оскільки кожна гра «ставить перед гравцем завдання» [4, 108]. Проте ігрове завдання, як її результат, не є «справжньою метою гри», але «порядок і структура самого ігрового процесу» [4, 107]. З цієї тези Г. Гадамер робить висновок, що спосіб буття гри – «саморепрезентація» [4, 107], оскільки самовіддача, саморозігрування при виконанні гри й становить насправді її базове завдання. Але це не тотожне абсолютизації поведінки гравця для пояснення природи гри, оскільки губить онтологічну експлікацію останньої. Даний підхід і є продуктом новоєвропейської філософії свідомості. «Буття мистецтва не може визначатися в ролі предмета естетичної свідомості, оскільки естетична поведінка ширше за все те, що їй відомо про себе. Вона становить частину буття зображення й за суттю належить власне до гри» [4, 114].

Тому правильна онтологічна експлікація рухається в бік зображення гри як її представлення-репрезентації перед глядачами.. Культурна містерія була саморепрезентацією Бога. Гра і є станом медіуму й власне медіальним процесом. Але порядок уже релігійної містерії є формою локалізації священного, оскільки просторове зображення Бога свідчить про те, що в інших видах діяльності людини вже саморепрезентативність священного зменшується (якщо зовсім не зникає, оскільки вибудовування релігійних ієрархій є формою концентрації божественного й відповідно підвищення його репрезентативності).

Тотальне опосередкування означає, що воно усуває само себе як таке, стверджує Г. Гадамер. Тому зображення Бога для самого Бога як релігійної містерії потребує іншої культурної практики в логіці більш складного опосередкування та, відповідно, диференціації культурних практик та режимів бачення. Урочистість зображенням Бога потребує виходження зі стану повсякденності, а тому другий кордон бачення – глядацьку практику містерії, саме завдяки якій демаркація священного й профанного стає більш напруженою, інтенсивною, енергійною. «Замкнений простір гри дає одній стіні власти» [4, 109]. у випадку зображення.

Саме в процесі утримання зображення та перетворення на видовище, гра отримує свою структуру, що є базовою для самопрезентації гри. Перетворення Г.Гадамер відрізняє від зміни. Навіть сама тотальна зміна означає, що дещо залишається все ж таки тим самим («субстанційна акциденція»). У перетворенні дещо стає чимось іншим (з конотаціями – одразу та цілком), тобто попередній стан не має значення [4, 110]. З позиції гравця – гра не перетворення, а перевдягнення – не бажання, щоб його впізнали, тобто спадкоємність із собою, своїм попереднім станом для нього очевидне та умовне, тоді як для глядачів, якщо залишається видимим, то гра не здійснюється. Як і містерія, вистава має мету в собі, але отримуючи глядача, а, отже, отримує й свою ідеальну структуру.

У переході до зображення гра є «сукупністю гравців та глядачів». Так навіть представлена як такою, що замислена, вона буде не тим, «хто грає, а тим, хто дивиться. У зображенні «гра підноситься до власної ідеальності» [4, 109]. Саме ця ідеальність гри в структурі зображення і є спосіб демонстрування образу гри як самого образу. Гравці не просто перебувають у грі, а виконують свої ролі, адже зануритися повністю в стан гри мусять не вони, а, власне, глядачі. Образ цілого розкривається

не для гравця, а є методологічною перевагою глядачів, а тому, вважає Г. Гадамер, зміст гри, як видовища, слід відрізнити від поведінки гравця. Адже демонстрація образу покликана зв'язати не лише композицію гри в єдине, але й залучити глядачів у гру, тим самим «спільність естетичного переживання» перетворює не лише гру й глядачів на єдине, але й здійснює спільність самих глядачів. Адже естетичне задоволення не зменшується, а посилюється при поділі з іншими. Хоча задоволення від видовища відтепер більше про владу й навпаки. «Будь-яка влада є театр» [6, 33], – пише П. Кіньяр.

Отже, зв'язок душ, що є головним завданням священного, здійснюється різними медіа. Якщо друкована преса була в ХІХ столітті базовим інструментом конструювання нації як уявної спільноти, то «за допомогою фотографій сім'я створює свою портретну історію – комплект зображень, який свідчить про її єдність. Не так уже й важливо, за якими заняттями її фотографували, – важливо, що сфотографували й знімками дорожать. Фотографування стає ритуалом сімейного життя саме тоді, коли в індустріалізованих країнах Європи й Америки сам інститут сім'ї піддається радикальній хірургії. Коли закнута сімейний осередок вирізувався з великою спорідненістю спільності, стала фотографія, щоб увічнити пам'ять про зникаючі зв'язки великої родини, символічно підтвердити загрозу обірвати спадкоємність. Ці примарні сліди - фотографії - символічно заповнюють відсутність розсіяння рідні... Це єдине, що від неї залишилося» [9], вважає американська дослідниця С. Сонтаг. Важливим є її акцентування саме на символічності заміни родини, що зникає, фотографією – референт наче той самий, але порядок його представлення інший.

Важливо було б вказати, що вибудування історії відносин через фотографію людина здійснює не лише з іншими людьми, але з собою. Це явище особливо стане важливим у постмодерністській практиці селфі.

Таким чином, цитата Г. Бьоме, з якої ми починали, щодо існування культурної практики не лише з «вироблення» (на чому робив акцент Модерн), але й «одомашнення» (тобто поводження, споживання, перетворення на своє) образів. Образ одночасно повертає до того, що було, і в той же час перетворює минуле, додає нове, силою показу актуалізуючи його в теперішньому. Ця культурна практика створення як перетворення минулого, екзистенціального зростання дозволяє відсутньому реалізуватися в наявному через залучення глядача в акт оживлення, здійснення енергії присутності. Усі - це вектори трансформації самого образу для формування відповідної антропологічної моделі.. Адже він є не лише статусний артефакт, а перш за все культурна практика, що конститує серію речей, соціальні структури, їх семантику та прагматику, способи виробництва, споживання та насолоди самої людини як Homo Pictor.

Література

1. Александер Д.; Смит Ф. Сильная программа в культурсоциологии; пер. с англ. С. Джакупова // Социологическое обозрение. Т. 9. № 2. 2010. С. 11 – 30.
2. Аристотель. Поэтика; пер. з старогр. Б. Тен. Київ: Мистецтво. 1967. 139 с.
3. Бенямин В. Учение о подобии; пер. с нем. І Болдырева. Москва: РГГУ, 2012. 288с.
4. Гадамер Г. Истина і метод; пер. з нім. О. Мокровольського. Київ: Юніверсус. 2000. 464 с.
5. Герчанівська П. Дихотомія Схід – Захід : історико-культурологічний контекст. Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2019. № 1. С. 2 – 8.
6. Кіньяр П. Секс и страх; пер. с фр. И. Волевич. Москва: Текст, 2000. 344 с.
7. Леш С. Соціологія постмодернізму. Львів: Кальварія. 2003. 344 с.
8. Павлова О. До дефініції поняття «культурна індустрія»: дескрипція симптомів та аналіз тенденцій / Українські культурологічні студії. 2017. № 1(1). С. 39–47.
9. Сонтаг С. О фотографии. Москва: Ad Marginem, 2012. URL: <http://artguide.com/posts/265-s-iuzien-sontagh-ot-fotografii-m-ad-marginem-2012-295>
10. Boehm G. Representation, Presentation, Presence: Tracing the Homo Pictor In Alexander J., Bartmanski D., Giesen B. (Eds.) Iconic Power. Materiality and Meaning in Social Life (pp. 15 – 25). New York: Palgrave Macmillan. 2011.
11. Butler J. Television. Visual Storytelling and Screen Culture-Routledge. London; New York: Routledge. 2018. 553 p.
12. Dahlgren A. Travelling Images. Looking Across the Borderlands of Art, Media and Visual Culture. Manchester: University Press. 2018. 210 p.
13. Fearn D. Pindar's Eyes: Visual and Material Culture in Epincian Poetry. Oxford: University Press. 2017. 352 p.
14. Lemelson R.; Tucker A. Afflictions : Steps Toward a Visual Psychological Anthropology. Cham: Springer International Publishing. 2017. 306 p.
15. Ryan L. The Visual Imperative. Creating a Visual Culture of Data Discovery. Cambridge: Morgan Kaufmann. 2016. 294 p.
16. Thomas Z., Garrett M. Suffrage and the Arts: Visual Culture, Politics and Enterprise. London: Bloomsbury Visual Arts. 2018. 272.
17. Toth E. Design and Visual Culture from the Bauhaus to Contemporary Art_ Optical Deconstructions. - London; New York: Routledge. 2018. 194 p.

References

1. Alexander, J.; Smith, Ph. (2010). Strong Program in Cultural Sociology (S. Dzhakupova, Trans.) Cociologicheskoe obozrenie. T. 9. № 2. S. 11 – 30 [in Russian].
2. Aristotle. (1967). Poetics (B. Ten, Trans.) Kiiv: Mistetctvo. [in Ukraine].
3. Benjamin, W. (2012). Doctrine of the Similar (I. Boldyeva, Trans.). – Moscow: RGGU[in Russian].
4. Gadamer, H. (2000). Truth and Method (O. Mokrovolskij, Trans.). Kiiv: Juniversus [in Ukraine].
5. Gerchaniv's'ka, P. (2019). Dihotomija Shid – Zahid : istoriko-kul'turologichnij kontekst. Visnik nacional'noi akademii kerivnih kadriv kul'utri i mistectv. № 1. S. 2 – 8 [in Ukraine].
6. Quignard, P. (2000). Sex and Terror. (I. Volevich, Trans.). – Moscow: Text [in Russian].

7. Lash, S. (2006). *Sociology of Postmodernism*. Lviv. Kalvaryi [in Ukraine].
8. Pavlova, O. (2017). Do definiciji ponjattja «kul'turna industrija»: deskripcija simptomiv ta analiz tendencij. *Ukraïns'ki kul'turologichni studii*. № 1(1). S. 39 – 47 [in Ukraine].
9. Sontag, S. (2012). On photography. Moskva: Ad Marginem. URL: <http://artguide.com/posts/265-s-iuzien-sontag-h-fotografii-m-ad-marginem-2012-295> [in Russian].
10. Boehm, G. (2011). Representation, Presentation, Presence: Tracing the Homo Pictor In Alexander J., Bartmanskij D., Giesen B. (Eds.) *Iconic Power. Materiality and Meaning in Social Life* (pp. 15 – 25). New York: Palgrave Macmillan [in English].
11. Butler, J. (2018). *Television. Visual Storytelling and Screen Culture*-Routledge. London; New York: Routledge [in English].
12. Dahlgren, A. (2018) *Travelling Images. Looking Across the Borderlands of Art, Media and Visual Culture*. Manchester: University Press [in English].
13. Fearn, D. (2017). *Pindar's Eyes: Visual and Material Culture in Epinician Poetry*. Oxford: University Press [in English].
14. Garrett, M; Thomas, Z. (2018). *Suffrage and the Arts: Visual Culture, Politics and Enterprise*. London: Bloomsbury Visual Arts [in English].
15. Ryan, L. (2016) *The Visual Imperative. Creating a Visual Culture of Data Discovery*. Cambridge: Morgan Kaufmann [in English].
16. Lemelson, R.; Tucker, A. (2017). *Afflictions: Steps Toward a Visual Psychological Anthropology*. Cham: Springer International Publishing [in English].
17. Toth, E. (2018). *Design and Visual Culture from the Bauhaus to Contemporary Art_ Optical Deconstructions*. London; New York: Routledge [in English].

Стаття надійшла до редакції 17.08.2019 р.

UDC 008:81'42:808.5

DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2019.191727>

Gumenyuk Tatyana.

Doctor of Philosophy, Professor,
Honored Worker of Education of Ukraine,
Vice-Rector for Scientific and Methodical Work
of the Kyiv National University of Culture and Arts
ORCID 0000-0001-9210-6424
t_gumenyuk@ukr.net

Legenkiy Yuri.

Doctor of Philosophy, Professor,
Professor of Kyiv National University
of Culture and Arts
ORCID 0000-0002-6567-4730
Y.Legenkiy1949@i.ua

POST-COMMUNIST CULTURE IN THE METAMODERN MIRROR: A DISCOURSE ANALYSIS

The purpose of the article is to carry out a discursive analysis of a post-communist culture in the context of metamodern. **The methodology** consists of theoretical-interpretational models of discourse analysis of post-communist culture, which is carried out in the article as a poetic and rhetorical interpretation of the discourse of the power of Soviet and post-Soviet culture. The monism of the use of the increasing synecdoche in the "Soviet culture" in the post-Soviet culture has multiplied, the synecdoche is replaced by metonymy, which, in turn, represents the metaphorical transformations of speech. **Scientific novelty** consists in revealing the features of the imaginative constellations of the rhetoric of the post-Soviet discourse, which have a composite, mannerist character without clearly defined ideological, ethical, aesthetic priorities of interpretation and description of cultural values. **Conclusions.** The discourse of post-Soviet culture demonstrates the traditional rhetorical instrumentality characteristic of the Soviet culture because the monism of increasing synecdoche is pluralized, the speech has signs of a mannerist discourse, in which the composition as cultural integrity is formed by a composite mixture of syntagm without prioritizing combination definition. Metamodern, as a widely stated paradigm of cultural creation, describes the grammatical whole only as relativistic syntax – a-topos, which even by the models of the Liege school of neo-rhetoric is a fragmentary and overly metaphorical description of cultural creation. The "completion" of the rhetorical model of discourse to the cultural provides adequate horizons for discursive analysis, which must be cultural and be formed on the basis of a reconstruction of post-communist culture as a manneristic (composite) integrity. Therefore, the problem of the post-communist culture functioning in the contemporary space of cultural creation requires the instrumental discursive analysis regarding the presentation of meaning, figurative and cultural constants, and transformative mechanisms of the text.

Key words: postcommunist culture, postmodernism, metamodern, discourse, rhetoric.

Гуменюк Тетяна Костянтинівна, доктор філософських наук, професор, заслужений працівник освіти України, проректор з науково-методичної роботи Київського національного університету культури і мистецтва; Легенький Юрій Григорович, доктор філософських наук, професор, професор Київського національного університету культури і мистецтва

Посткомуністична культура в дзеркалі метамодерну: дискурсивний аналіз

Мета статті – здійснити дискурсивний аналіз посткомуністичної культури в контексті метамодерну. **Методологію** дослідження становлять теоретико-інтерпретаційні моделі дискурсивного аналізу посткомуністичної культури, здійсненого у статті як поетико-риторична інтерпретація дискурсу влади радянської та пострадянської культури. Монізм застосування підвищувальної синекдохи у радянській культурі і пострадянській культурі плюралізується, синекдоха замінюється метонімією, яка презентує метафоричні трансформації промови. **Наукова новизна** полягає у розкритті особливостей образних констеляцій риторики пострадянського дискурсу, що мають композитний, маньєристичний характер без явно визначених світоглядних, етичних, естетичних пріоритетів інтерпретації й дескрипції культурних цінностей. **Висновки.** В результаті проведено дослідження встанов-