

Е. Ю. Павлова, д-р филос. наук, проф.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко,
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

ДЕНЬГИ: РЕЖИМЫ ИХ СИГНИФИКАЦИИ И ВИЗУАЛИЗАЦИИ В СИТУАЦИИ НОВЫХ МЕДИА

Статья посвящена изучению процесса обращения денег в логике трансформаций культурных практик. Исследуется роль денег в выстраивании иерархии культурных практик в процессе возникновения новых медиа, их статус в производстве медиа-продукции вообще и медиа-образов в частности. Осуществляется анализ исторической ретроспективы генезиса денег, а также определенных исторических форм их материализации в визуальном и семиотическом аспектах. Доказывается, что такая базовая современная функция денег, как мера стоимости и всеобщий эквивалент, не является универсальной и вневременной. Дедифференцированная форма культурной практики дарообмена, которая предшествует и наследует калькулятивной модели разума и мира как арифметической проблеме, предусматривает репрезентативную роль денег в процессе конструирования образа. Специфика включения обращения денег в сеть культурных практик и даже определенных видов социальных иерархий предопределяет тип их материализации, референции и визуализации. Методология культурного исследования направлена на выявление закономерности корреляций материального, семиотического и визуального измерения обращения денег.

Ключевые слова: деньги, сигнификация, визуализация, новые медиа, культурная практика, культурные исследования.

O. Y. Pavlova, Doctor of Philosophical Sciences, Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv
60, Volodymyrska Str., Kyiv, 01033, Ukraine

MONEY: THEIR MODES OF SIGNIFICATION AND VISUALIZATION IN THE NEW MEDIA SITUATION

The article is devoted to the study of the process of money circulation in the transformations of cultural practices. The role of money in the hierarchy of cultural practices in the emergence of new media, their status in the production of media products in general, and media images, in particular, is investigated. An analysis is made of the historical retrospective of the money genesis, as well as their particular historical forms of materialization in the visual and semiotic aspects. It is argued that such a basic modern function of money as a measure of value and universal equivalent is not universal and timely. The de-differentiated form of cultural practice of gift-exchange, which precedes and inherits the calculative model of mind and world as an arithmetic problem, involves the representative role of money in the process of constructing an image. The specificity of incorporating money into the network of cultural practices and even certain types of social hierarchies determines their kind of materialization, referencing and visualization. The methodology of cultural research is aimed at revealing patterns of correlation of material, semiotic and visual dimensions of money circulation.

So far the world was turning itself into "an arithmetic problem", the abstraction of quantitative measurement of money serves as the basis for the dominance of instrumental rationality, where the restoration of the magic of gifted money required additional effort to put through.

With the transformation of media production strategies (the emergence of new media, the cheapening of micro-financing, the mass production, the metamorphosis of the status and image of the manufacturer), the semiotics of money is changing. The meaning of money in the hierarchy of socio-cultural practices in the process of digitization of cultural products does not disappear, but decreases.

In the situation of new media, the calculation of money becomes again an internal moment of gift-exchange of the images measured by the sight (viewing, likes and reposts). This tendency has not become definitively dominant, but indicators of its realization are already obvious. The corresponding signification mod of symbolism (S. Lash's term) is forming. That is, the de-differentiation of the signified, the signifier and the referent of money are included in the production of media-images, which represent a new form of ordering of cultural practices.

Keywords: money, signification, visualization, new media, cultural practice, cultural research.

УДК 7.038.6:72.03

Р. М. Русін, канд. філос. наук, доц.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
rusinr71@gmail.com

ПОСТМОДЕРН ЯК АРХІТЕКТУРНА ПРАКТИКА

У статті аналізується процес зміни пластичної парадигми в рамках загального культурного контексту, де архітектура виступає в якості "еквівалента" світових позицій епохи, безпосередньо пов'язана з постмодернізмом і є його джерельною базою. У цьому контексті архітектура постмодернізму розглядається в конкретно-історичному вимірі від витоків до сьогодення.

Продемонстровані основні характеристики постмодернізму в різних його проявах, а саме: абсолютний релятивізм, заперечення істини як метафізичної хибної цінності, існування якої є нісенітницею, проявом тоталітарного типу мислення. Зазначається, що теорії філософів-постмодерністів знайшли своє відображення у всіх видах мистецтва без виключення, в тому числі і в архітектурі, у відповідності зі специфікою засобів і технічних можливостей вираження. Акцентується увага на тому, що однією з відмінних властивостей постмодернізму в порівнянні з модернізмом є те, що іронія дозволяє брати участь в метамовній грі і тим, хто її не розуміє, сприймаючи цілком серйозно. Постмодерністські іронічні колажі можуть бути сприйняті широким загалом глядачів як казки, перекази снів. В ідеалі постмодернізм опиняється над суттєвою реалізму з ірреалізмом, зносячи стіну, що відділяє мистецтво від розваги.

Ключові слова: архітектура, модернізм, деконструкція, реконструкція, пастиш, постмодернізм.

Постановка проблеми. В кінці ХХ – на початку ХХІ ст. внаслідок тих змін, що відбулися в образотворчому мистецтві, виникла необхідність теоретичного переосмислення художньої практики. Це завдання взяли на себе художники, мистецтвознавці, художня критика та інші агенти художнього світу, намагаючись прояснити можливість нового бачення мистецтва, дати йому об'єктивну оцінку.

Але, на жаль, як показує практика, вони часто далекі від об'єктивності. Очевидно, що розуміння специфіки сучасного мистецтва полягає не стільки в самій оцінці, скільки в проясненні основ різного розуміння таких по-

нять, як "сучасне мистецтво", "модернізм", "постмодернізм". Саме на рівні осмислення цих понять повинні вестись дослідження в естетиці.

Сучасне дослідження мистецтва вимагає незалежних, не заангажованих пануючими теоріями підходів до багатоманітних і різноманітних культурних явищ і процесів. Архітектура, яка залишається головним фактором створення і змін життєвого світу людини і суспільства, багато в чому визначає не тільки розвиток мистецтва, але й способу соціального буття в цілому. Саме тому швидко змінювані форми і рішення, запропоновані сучасними архітекторами, вимагають серйозного тео-

ретичного дослідження для можливості вивчення деконструкції соціальних і культурних процесів другої половини ХХ століття, що набула назви "постмодерн".

Аналіз досліджень і публікацій. Важливе значення для філософсько-естетичного осмислення архітектури постмодернізму мають роботи В. Арсланова, Ч. Дженкса, Р. Вентурі, Ф. Джеймсона, Ж.-Ф. Ліотара, Ж. Дерріда, Ж. Бодріяра, Ю. Хабермаса, В. Седельника.

Мета статті. Здійснити філософсько-естетичний аналіз архітектури постмодернізму від витоків до сьогодення на основі існуючих мистецтвознавчих теорій і мистецьких практик.

Коли стратегія модернізму створювати нове була вичерпана, з'явилась нова стратегія, названа постмодернізмом. Вона довго визрівала в лоні класичного модернізму й авангарду.

Термін "постмодернізм" з'являється в період Першої світової війни в роботі Р. Панвіца "Криза європейської культури" (1914). У 1934 р. в своїй книзі "Антологія іспанської і латиноамериканської поезії" літературознавець Ф. де Оніс застосовує його для визначення реакції на модернізм. Однак в естетиці цей термін не приживається. У 1947 році А. Тойнбі в книзі "Вивчення історії" надає йому культурологічного змісту: постмодернізм символізує кінець західного панування в релігії і культурі. Американський теолог Х. Кокс у своїх роботах початку 70-х років, присвячених проблемам релігії в Латинській Америці, широко користується поняттям "постмодерністська теологія". Однак популярність термін "постмодернізм" отримав дякуючи Ч. Дженксу в 1975 р. У книзі "Мова архітектури постмодернізму" він відмічав, що хоч саме це слово і застосовувалось в американській літературній критиці 60–70-х років для означення ультрамодерністських літературних експериментів, автор надає йому принципово іншого змісту. Постмодернізм у Дженкса означав відхід від екстремізму і нігілізму неоавангарду, часткове повернення до традиції, акцент на комунікативну роль архітектури. Обґрунтовуючи свій антираціоналізм, антифункціоналізм й антиконструктивізм стосовно архітектури, Ч. Дженкс наполягав на приматі в ній створення естетизованого артефакту [3, с. 80].

Виникнувши як художнє явище в США спочатку в архітектурі, постмодернізм стрімко поширився в європейських країнах, Японії та в решті частин світу не тільки в архітектурі, а й в усіх інших видах мистецтва.

Бурхлива експансія постмодернізму в різноманітних сферах культури привернула до себе увагу філософів, соціологів, представників гуманітарних і природничих наук, які надали цьому терміну вельми широкого значення. Гострі дискусії про постмодернізм ведуться сьогодні на предмет виявлення його філософсько-естетичних основ, його співвідношення з модернізмом, авангардом, неоавангардом, масовою культурою. Полеміка ведеться і навколо стилістичних особливостей постмодернізму в різних видах мистецтв, з його свідомою орієнтацією на еkleктичність, мозаїчність, пародійне переосмислення традицій.

Х. Кюнг пропонує використовувати термін "постмодернізм" не стільки в літературознавчому або мистецтвознавчому, скільки у всесвітньо-історичному плані [4, с. 10]. Він бачить в ньому евристичне поняття, попередній шифр, проблемно-структуруючий пошуковий термін, який застосовується для аналізу явищ, що відрізняють нашу епоху від епохи модернізму. Специфікою модернізму, що ототожнюється з європейським Новим часом, Кюнг вважає виникнення в ХVІІ столітті нової віри – віри в розум і прогрес, які привели до панування чотирьох домінуючих сил – природознавства, техніки, індустрії і демократії.

Надлом системи модернізму, який торкнувся основ всіх його цінностей, він пов'язує з руйнуванням європоцентристської картини світу в епоху Першої світової війни. Поворот від модернізму до постмодернізму пов'язується з епохальною зміною парадигм, всесвітньо-історичними індикаторами яких є заміна модерністського європоцентризму постмодерністським глобальним поліцентризмом, поява постколоніальної, постіндустріальної моделі світу.

У культурологічному аспекті постмодернізм постає перш за все як поняття, що дозволяє виділити новий період в розвитку культури. Ф. Джеймсон пов'язує його виникнення з потребами відображення в культурі нових форм суспільного життя й економічного порядку – суспільства споживання, театралізованої політики, масмедіа й інформатики. На його думку, більшість видів постмодернізму виникають як специфічна реакція по відношенню до форм високого модерну, по відношенню до того чи іншого пануючого типу високого модернізму, який завоював університети, музеї, художні галереї, художні фонди. Це означає, що повинно було з'явитися стільки ж різних форм постмодерну, скільки і відповідних форм високого модерну, оскільки перші на початковій стадії являли собою локальні і специфічні протидії цим моделям. Очевидно, що останнє ніскільки не полегшує завдання описати постмодернізм як ціннісний феномен, оскільки єдність цього нового імпульсу дана не в ньому самому, а саме в тих типах модернізму, місця яких він намагається зайняти [2, с. 220].

Представники точних наук трактують постмодернізм як стиль постнеокласичного наукового мислення. Психологи вбачають в ньому симптом панічного стану суспільства, есхатологічної туги індивіда. Мистецтвознавці розглядають постмодернізм як новий художній стиль, який відрізняється від неоавангарду поверненням до краси як до реальності, оповідності, сюжету, мелодії, гармонії (італійський трансавангард і гіперманьєризм, французька вільна фігуративність, німецький новий експресіонізм, американський "поганий живопис"). В основному дискусії про постмодернізм стосуються двох проблем: співвідношення постмодернізму і модернізму та специфіки постмодерністської естетики та мистецтва.

Чи є постмодернізм однією з форм модернізму, чи це принципово нова естетична і художня система, яка концептуально відрізняється від модернізму? Обидві точки зору мають своїх прихильників, які полемізують між собою. Одні дослідники вважають, що постмодерністська настанова на відмову від раціоналістичних проєктів Відродження та Просвітництва виникла не після модернізму, а разом з ним і тому не зовсім вірно вбудовувати хронологічний ланцюжок: "модерн – постмодерн". У Ж. Ліотара, наприклад, постмодерн не є антитезою модерну, він входить в модерн, являє собою частину модерну. Тому постмодернізм – це не кінець модернізму, не нова епоха, а модернізм у стадії чергового оновлення. Модернізм продовжує ґрунтовно розвиватись разом із своїм постмодернізмом. Причому постмодернізм має свої античні, середньовічні, новочасові та інші платформи. На відміну від модернізму, в постмодернізмі новим є домінуючий плюралізм. Ж. Ліотар, у відповідності з цим, сформулював відношення постмодернізму до модернізму так, що постмодернізм визначає своє положення не після модернізму, а в опозиції до нього. Постмодернізм вже містився в модернізмі – тільки приховано [5, с. 22].

Інше тлумачення постмодернізму у Ю. Хабермаса: постмодернізм направлений проти проєкту модернізму як проєкту Просвітництва, тобто проти започаткованого

і сформованого у XVIII столітті модернізму. В своїй статті "Модерн – незавершений проект" Ю. Хабермас говорить про те, що проект модернізму полягає в тому, щоб неухильно розвивати об'єктивуючі науки, універсалистські основи моралі і права, автономне мистецтво із збереженням його свавільної природи, але одночасно і в тому, щоб звільнити накопичені таким чином когнітивні потенції з їхніх вищих езотеричних форм і використовувати їх для практики, тобто для розумної організації життєвих умов [6, с. 33].

Прихильники зближення модернізму і постмодернізму бачать в останньому або свідок виснаження і провалу модерністського проекту, або, навпаки, доказ зрілості модернізму, його самоствердження в постмодерні. Їхні опоненти висувають концепцію відділення постмодернізму від модернізму на підставі його зближення з масовою культурою, що і дозволяє їм досліджувати відмінні ознаки культури постмодернізму. Існує, розуміється, і ряд компромісних варіантів, які розглядають постмодернізм як теорію і художню практику культурного "переходу", "проміжку". Багатоманітні концепції постмодернізму як злету або падіння модернізму конкурують з уявленнями про постмодернізм як естетику перехідного періоду, що готує зміну втомлених художніх форм на нові, як це не раз вже відбувалось в історії культури. Під таким кутком зору постмодернізм не наступник і не ворог модернізму, а компенсація кінця новаторських утопій, естетика постреволюційного примирення.

Думка про те, що постмодернізм міцно стоїть на якорі модернізму і його автономне плавання ще не почалось, пов'язана з концепцією стабільності естетичного суб'єкта, що не змінюється під впливом зростаючих інформаційних і комунікативних потоків.

Трактовка постмодернізму як регресу модернізму заснована на констатації ерозії тих високих естетичних ідеалів і філософських цінностей, котрі пов'язувались з іменами Гайдеґгера, Фрейда, Сартра, Камю й інших корифеїв модернізму. Замінивши ієрархію цінностей їхньою реконструкцією, відмовившись від змістожиттєвих відповідей на філософські, естетичні, політичні питання, але зберігаючи деякі формальні модерністські прийоми, постмодернізм виявився, на думку його критиків, паразитарним, зіпсованим модернізмом. Відмова від високих цілей, ідеї прогресу виразилась в оповідному стилі, "розколотому" пародією, парадоксом, гіперболою. Втрата цілісності й ідентичності в інтертекстуальній постмодерністській ситуації сприймається як свідчення "астенічного синдрому" естетики модернізму, чий фундаментальні постулати перетворюються в елементи лінгвістичної гри. Якщо ідеалом модернізму була свобода самовираження художника, а контркультури – свобода від культурних норм, розчинення мистецтва в житті, креативність будь-якого індивіда, то суб'єкт постмодернізму, переконаний в непрозорості і хаотичності оточуючого його технізованого світу, надає перевагу можливості маніпуляції чужими художніми кодами над індивідуальною свободою.

Естетичний підхід до концептуального усвідомлення постмодернізму відрізняється вбачанням в ньому ознак метисної параестетики, своєрідної мутації модернізму, що замінила модерністську форму, намір, проект, ієрархію постмодерністською антиформою, грою, випадковістю, анархією. Його характерними рисами є реконструкція естетичного суб'єкта; перетворення естетичного об'єкта в пусту оболонку шляхом імітації контрастних художніх стилів (стильового синкретизму), мовна гра, цитатність як метод художньої творчості; невизначеність, культ неясностей, помилок, пропусків; фрагмен-

тарність і принцип монтажу; іронізм, пародійність, деканонізація традиційних естетичних цінностей, аксіологічний плюралізм; тілесність, поверхнево-чуттєве відношення до світу, гедонізм, який витісняє категорію трагічного з естетичної сфери; естетизація потворного; зміщення жанрів, високого і нікчемного, високої і масової культури; театралізація сучасної культури; репродуктивність, серійність і ретрансляційність, орієнтовані на масову культуру, споживацьку естетику, новітні технологічні засоби масових комунікацій [5, с. 140–141].

Таким чином, взаємозв'язки між філософським і художнім постмодернізмом з його еkleктизмом, пародійністю, імітаційством, стилізацією є досить складними й опосередкованими.

Сучасна фаза розвитку постмодернізму і постмодерністського мистецтва, яка почалась в кінці 70-х років XX ст., асоціюється з часом його зрілості. Теоретичний лідер цього періоду – Ж. Дерріда.

Для естетичної концепції Ж. Дерріда особливе значення мала рефлексія ідей Ф. Ніцше, М. Гайдеґгера, З. Фрейда, Е. Гуссерля. Його вихідною тезою стала думка про вичерпність філософії і розуму в класичних формах, заснованих на розумінні буття як присутності. Засобом подолання кризової ситуації в філософії він вважає запропонований ним метод деконструкції. Викладення основ нового методу містяться в його книгах "Про граматологію" (1967), "Правда в живопису" (1987). Деконструкція направлена на знищення "привнесеного", пов'язаного з історичною і культурною традицією. Вона націлена проти історизму, лінійності, прогресу. Історія в деконструктивізмі тотожна мові, практиці, пам'яті, контексту.

Рух деконструкції не зводиться до негативних деконструктивних форм, які йому наївно приписують. Реконструкція вигадлива, або її не існує. Вона не обмежується методичними процедурами, але прокладає шлях, рухається вперед і відмічає віхи. Її письмо не просто результативне, воно виробляє нові правила і умовності заради майбутніх досягнень, не вдовольняючись теоретичною впевненістю в простій опозиції "результат – констатація".

Хід деконструкції веде до ствердження майбутньої події, народження винаходу. Заради цього необхідно зруйнувати традиційний статус винаходу, концептуальні й інституційні структури. Лише таким чином можна знову винайти майбутнє [7, с. 33, 35]. Руйнуючи звичні очікування, дестабілізуючи і змінюючи статус традиційних цінностей, деконструкція виявляє теоретичні поняття й артефакти, вже існуючі в прихованому вигляді.

"Єдиний можливий винахід – це винахід неможливого. Таким є парадокс деконструкції" [7, с. 59]. Такий підхід Дерріда вважає особливо значущим для естетичної сфери, сполученою з винаходом художньої мови, жанрів і стилів мистецтва. Деконструкція тут означає підготовку до виникнення нової естетики: "Деконструкція не є симптомом нігілізму, модернізму і постмодернізму. В процесі деконструкції ніби повторюється шлях будівництва і руйнування Вавилонської вежі, як результат – нове розлучення з універсальною художньою мовою, зміщення мов, жанрів, стилів літератури, архітектури, живопису, театру, кінематографу, руйнування меж між ними. І якщо можна говорити про систему деконструкції в естетиці, то нею стане принципова асистематичність, незавершеність, відкритість конструкції, множинність мов, що народжує міф про міф, метафору метафори, оповідання про оповідання, переклад перекладу" [7, с. 59].

У цьому зв'язку Дерріда пропонує одне з можливих визначень естетики постмодернізму як естетики "не-

представимого, не представленого" [7, с. 139]. Її центральним елементом стає ритм.

Зникнення непорушного, стабільного, постійного ядра традиційної естетики спонукає трактувати постмодерністське мистецтво як слід, попіл художніх цінностей минулого. Ритм у цьому ракурсі постає як ключ деконструкції гегемонії означеного на користь того, хто означає, оскільки сам він позбавлений справжнього референта, спекулятивної візуальності і вербальної репрезентативності. Його трансмісивна природа дозволяє займатись полум'ям амбівалентних естетичних цінностей, віщуючи обіцянку пам'яті про минуле культури й одночасно пам'яті про цю обіцянку.

Ритмічна деконструкція поширюється Дерріда на всі види постмодерністського мистецтва.

Найбільш чітких форм деконструктивізму Дерріда набуває при аналізі ним постмодерністської архітектури. Її результатом є не хаос руйнування, а безмежність нової архітектурної мови – "іншої", асемантичної, божевільної в своїй неміцності, яка заперечує традиційні уявлення "горизонталь – вертикаль", "природа – культура", "форма – зміст", "житлове – нежитлове". "Якщо традиційна архітектура – це референційний простір мімесису, то постмодерністська архітектура – "майбутній нерозбірливий проект", невідома школа, невизначений стиль, безлюдний простір, винахід нових парадигм... Реконструювати артефакт, названий "архітектурою", означає мислити його як артефакт безлюдної техніки" [7, с. 510, 513].

Архітектура – це просторовий лист, аркуш, в структуру якого входить подвійний вимір, що має власну драматургію, хореографію, естетику кадру, нарративність, серійність. Специфіка постмодерністської архітектури полягає у втраті нею своєї автономності, схрещуванні з іншими типами художнього листа – кінематографічним, фотографічним, хореографічним, літографічним. Схрещування може здійснюватися в формі трансферу, перекладу, транскрипції, прививки, гібрида. В результаті такого складного нарративного монтажу виникає трансархітектура події, зверненої до іншого, думка від естетики споглядання і користування.

Постмодерністська архітектура – це єдність деконструкції і реконструкції, "право на роз'єднання в просторі об'єднання" [7, с. 489]. Деконструкціоністські процедури дестабілізації, роз'єднання створюють передумови для об'єднання відмінностей, але не в рамках нової архітектонічної системи, а в просторі "іншої архітектури". Її відмінність не в формі, системі або в кінцевому змісті. "Архітектура іншого" – це подія, твір, артефакт, пам'ятник, що сприймається не як мистецтво, а як природне середовище проживання, "архітектура архітектури".

Матеріальна і духовна міцність традиційної архітектури перетворює її, на думку Дерріда, в останню фортецю метафізики. Вона підкоряється чотирьом аксіоматичним інваріантам, які визначаються ззовні в якості символічних функцій архітектури: служити житлом; матеріалізувати соціальну ієрархію; матеріалізувати типологію – політичної, економічної, релігійної, утилітарної функції; відповідати статусу витонченого мистецтва своєю цілісністю, порядком, красою, гармонією. Ці інваріанти, які відповідають принципам класичної західної культури в цілому, підлягають не руйнуванню, але переорієнтації, що призводить до дистанціювання від них, їхньої поступової ерозії. Результатом такого зсуву буде нульовий градус архітектурного листа, що характеризується нежорсткістю, некорисністю, беззмістовністю, нігілістичною деструкцією, пробудженням естетичної енергії метаархітектури, здобуттям нею нового дихання.

Показовий досвід практичного здійснення деяких мотивів Дерріда в архітектурі. Разом з архітектором П. Ейзенманом Дерріда створив проєкт "Хоральний твір", який вміщує в себе літературний і архітектурний дискурс. При цьому Дерріда виступив в якості дизайнера, а його співавтор – як літератор. В результаті виник зразок багатозарової, багатомовної "архітектури-поліглота" – псевдосад без рослин, де поєднується тверде і рідке, вода і каміння. "Словесний дизайн" включає в себе хореографію, музику, спів, ритмічні експерименти. Виступ хору вбачається як архітектурна подія; з посиланням на "Собор Паризької Богоматері" В. Гюго, книга прирівнюється до храму, руйнується ієрархія зовнішнього і внутрішнього, активного і пасивного, видимого і невидимого, тимчасового і просторового. Суб'єкт творчості розсіюється, і перформанс в цілому наділяється неантропоцентричним, постгуманістичним змістом.

Теоретичний висновок Дерріда з такого роду експериментів полягає в широкому, вільному розумінні естетики, яка давно прорвала оболонку своєї античної назви – каліграфії, калістики. Такій реінтеграції і сприяє деконструкція, яка розхитує найбільш міцні елементи класичної естетики. Архітектура в широкому сенсі уподібнюється логосу: реконструкція "логоцентричної філософії архітектури" виступає в дусі нового раціоналізму, філософії постмодернізму.

Слід зазначити, що теорії філософів-постмодерністів знайшли своє відображення у всіх видах мистецтв без виключення, в тому числі і в архітектурі, у відповідності зі специфікою засобів і технічних можливостей вираження.

Постмодернізм в архітектурі виникає в 1960-х роках як реакція на догматизм та відсутність варіативності в архітектурі модернізму, що концептуально сформувався в 20-х роках в Європі в період між двома світовими війнами. Після Другої світової війни цей архітектурний стиль став міжнародним явищем. Утвердженням і пропагандою модернізму в архітектурі, розробкою загальних і єдиних в своїй основі містобудівельних та архітектурних принципів (естетичних, функціональних та конструктивних) займалися архітектори, що були членами організації "Міжнародний конгрес сучасної архітектури" (CIAM), створеної у 1928 році. У 1933 році цією організацією було прийнято спеціальну хартію на Міжнародному з'їзді архітекторів-модерністів, і в цій хартії проголошувались основні принципи і завдання для розвитку ідей раціоналізму і функціоналізму в архітектурі. У відповідності до функціональної типології, архітектура модернізму розвивалась одночасно і в елітарному, і в демократичному напрямі, а в творчості таких архітекторів, як француз Ле Корбюзьє, бразильський архітектор Оскар Німеєр, в архітектурних програмах німецького "Баухаузу" просліджуються ідеї соціалізму і тенденція до політизації архітектури в напрямку комуністичної ідеології. Архітектурні проєкти і будівлі модернізму декларували ідеологічні утопії, демонстрували віру в прогрес і машиноподібну досконалість, що базувались на ясності, простоті і функціональності. Ці ідеї в архітектурі модернізму було сформульовано у вигляді догматичних концепцій: "Менше означає більше", – цю фразу любив повторювати один з провідних архітекторів модернізму, ідеолог мінімалізму в архітектурі Людвіг Міс ван дер Рое. "Форма слідує за функцією", "Дім – це машина для життя", – ці ідеї проголошував один із фундаторів модерністської архітектури Ле Корбюзьє. Постмодернізм в архітектурі ставить своєю головною метою змінити гомогенну ідіому множинністю конкуруючих ідей та змістів.

Саме таку ідею сформулював у своїй книзі "Складність і протиріччя в архітектурі", виданій у 1966 році, американський архітектор і теоретик Роберт Вентурі. Автор узагальнив альтернативну концепцію архітектури, яку він бажав втілити як антитезу і заміну стилю модернізму: "Я кажу про складну і сформовану із протиріч архітектуру, що заснована на багатстві та неоднозначності сучасного досвіду, включаючи і той досвід, який притаманний мистецтву... Я вітаю складність і використовую невизначеності... Мені імпонують елементи, які є гібридними, а не "чистими", надаю пріоритет компромісу, аніж "чистоті", ... податливості, а не заперечному виключенню. Архітектура складності і протиріч повинна містити в собі труднощі поєднання включень, а не простоту однозначності виключень... Я за бруталну життєву силу, а не за очевидну однозначність" [8, с. 15–16].

На противагу функціональним доктринам архітектури модернізму Вентурі запропонував у першу чергу приділяти увагу фасаду будівлі, включати історичні архітектурні елементи, використовувати і поєднувати незвичні матеріали та історичні алюзії, застосовувати фрагментацію, пластичну модуляцію, еkleктичний декор. Також архітектори постмодернізму згодом розширили цей список, включивши до нього гумор та іронію, з метою залучити архітектурний об'єкт до активного діалогу із суспільством. У цьому контексті постмодерністські будівлі інколи використовують театральність, декларативно демонструють абсурдність, застосовуючи гіперболізовані форми і метод деконструкції. Ці пластично-просторові характеристики поєднуються з концептуальними характеристиками змісту, що містить в собі плюралізм, подвійне кодування, контекстуалізм, іронію і парадокс. Наприкінці 90-х років постмодернізм в архітектурі розділювався на багато тенденцій: архітектуру високих технологій (Норман Фостер, Заха Хадід), архітектурний пастиш в еkleктичному історизмі (Рікардо Бофіль, Майкл Грейвс, Чарльз Мур), деконструктивізм (Френк Гері), органічну архітектуру (Гаetano Пеше).

Однією з відмінних властивостей постмодернізму в порівнянні з модернізмом є те, що іронія дозволяє брати участь в метамовній грі і тим, хто її не розуміє, сприймаючи цілком серйозно. Постмодерністські іронічні колажі можуть бути сприйняті широким загалом глядачів як казки, перекази снів. В ідеалі постмодернізм опиняється над сутічкою реалізму з ірреалізмом, зносячи стіну, що відділяє мистецтво від розваги.

"Постмодерністи, – відмічає В. Седельник в монографії "Германія ХХ век. Модернізм. Авангард. Постмодернізм", – перейшли до відвертого продукування мистецтва із мистецтва, літератури із літератури... Нічого – від життя, все – від мистецтва попередніх епох, але з використанням все більш витончених прийомів перемутації і перформанції запозиченого... Реконвельзація жанрів, що відслужили своє, знадобилась, мабуть, для полегшення сприйняття експериментального мистецтва на новому етапі, коли стало ясно, що для засвоєння пастишів пізніх постмодерністів потрібна ще більша підготовленість публіки, ніж у випадку з творами модернізму" [1, с. 61].

"Пастиш, – зазначає Ф. Джеймисон, – ... включає в себе імітацію, або, краще сказати, мімікрію під інші стилі і особливо під різні типи маньєризму і стилістичні надмірності останніх. Пастиш... – це імітація одиничного або унікального стилю, носіння стилістичної маски, мовлення на мертвій мові" [2, с. 165]. Ф. Джеймисон вважає, що очевидним є єдине: старі моделі (Пікассо,

Пруст, Еліот) більше не працюють або ж навіть шкідливі, контрпродуктивні, оскільки ніхто більше не володіє унікальним внутрішнім світом і стилем, щоб його виражати. В цьому плані письменники і художники наших днів більше не здатні створювати нові стилі, оскільки ці останні були вже створені; можливе тільки обмежене число комбінацій із них. "Звідси знов – пастиш: все, що нам залишилось в світі, де стилістичні новації більше неможливі, – так це лише імітувати мертві стилі, говорити через маску голосом цих стилей з уявного музею. Але це означає, що сучасне або постмодерністське мистецтво прямує до мистецтва як такого по новому шляху. Більше того, це означає, що одним із його головних меседжів буде падіння мистецтва й естетики, падіння нового, ув'язнення в тенетах минулого [2, с. 161].

Висновок. Основні характеристики постмодернізму в різних його проявах такі: абсолютний релятивізм, заперечення істини як метафізичної хибної цінності, існування якої є нісенітницею, проявом тоталітарного типу мислення. Принцип "піддавай все сумніву" отримує в постмодернізмі застиглість абсолютної догми.

В архітектурі основним принципом стає прийняття множинних змістів, право на свободу імпровізації, що проявляється в грі з історичними архітектурними стилями та їх елементами. Ще однією типовою ознакою архітектури постмодернізму є заперечення аксіом "житлове – нежитлове", "природне – урбаністичне", "горизонталь – вертикаль", "форма – зміст". Парадокс – винахід неможливого стає головним принципом архітектури постмодернізму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Германія ХХ век. Модернізм. Авангард. Постмодернізм / [Седельник В. Д., Топер П. М. и др.; под ред. В. Ф. Колязина]. – М.: РОССПЭН, 2008. – 607 с.
2. Джеймисон Фредрик. Постмодернізм і общество потребления / Фредрик Джеймисон. [Електронний ресурс] – (Библиотека Якова Кротова). // Интернет-журнал "Логос". – Режим доступу: http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_4/10.htm
3. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма / Ч. Дженкс; [перевод с англ. А. В. Рябушина, М. В. Уваровой; под ред. А. В. Рябушина, В. Л. Хайта]. – М.: Стройиздат, 1985. – 138 с.
4. Кюнг Г. Религия на переломе эпох. Тринадцать тезисов / Г. Кюнг // Иностранная литература, 1990. – № 11. – С. 10.
5. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
6. Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект / Ю. Хабермас // Вопросы философии, 1992. – № 4. – С. 40–53.
7. Derrida J. Psyché P. Intention de l'autre / J. Derrida, P. Psyché. – P: Galilée, 1987 – 589 p.
8. Venturi Robert. Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form / Robert Venturi. – Cambridge, MA: MIT Press, 1977. – 192 p.

REFERENCES:

1. Germanija XX vek. Modernizm. Avangard. Postmodernizm [Modernism. Vanguard. Postmodernism], (2008). Moscow, ROSSPJeN.
2. Jameson, Fredric (2000). Postmodernism and consumer society. Internet-zhurnal "Logos". Retrieved from http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_4/10.htm (In Russian).
3. Jencks, Ch. (1985). *The Language of Postmodern Architecture*. Moscow, Strojizdat. (In Russian).
4. Kjung, G. (1990). Religion na perelome jepoh. Trinadcat' tezisov [Religion at the Turn of the Ages. Thirteen Abstracts]. *Inostrannaja literatura*, № 11, 10.
5. Man'kovskaja, N. B. (2000). *Jestetika postmodernizma*. St. Petersburg, Aletejja.
6. Habermas, Ju. (1992). Modernity: An Incomplete Project. *Voprosy filosofii*, № 4, 40–53. (In Russian).
7. Derrida, J. (1987). *Psyché. P. Intention de l'autre*. P., Galilée.
8. Venturi, Robert. (1977). *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. Cambridge, MA: MIT Press.

Р. М. Русин, канд. филос. наук, доц.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко,
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

ПОСТМОДЕРН КАК АРХИТЕКТУРНАЯ ПРАКТИКА

В статье анализируется процесс изменения пластической парадигмы в рамках общего культурного контекста, где архитектура выступает в качестве "эквивалента" мировых позиций эпохи, непосредственно связана с постмодернизмом и является его источником. В этом контексте архитектура постмодернизма рассматривается в конкретно-историческом измерении от истоков до современности.

Продемонстрированы основные характеристики постмодернизма в различных его проявлениях, а именно: абсолютный релятивизм, отрицание истины как метафизической ложной ценности, существование которой является бессмыслицей, проявлением тоталитарного типа мышления. Отмечается, что теории философов-постмодернистов нашли свое отражение во всех видах искусства без исключения, в том числе и в архитектуре, в соответствии со спецификой средств и технических возможностей выражения. Акцентируется внимание на том, что одним из отличительных свойств постмодернизма по сравнению с модернизмом является то, что ирония позволяет участвовать в метаязыковой игре и тем, кто ее не понимает, воспринимая все вполне серьезно. Постмодернистские иронические коллажи могут быть восприняты зрителями как сказки, предания снов. В идеале постмодернизм оказывается над схваткой реализма с ирреализмом, снося стену, отделяющую искусство от развлечения.

Ключевые слова: архитектура, модернизм, деконструкция, реконструкция, пастиш, постмодернизм.

R. M. Rusin, PhD, Associate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

POSTMODERN AS AN ARCHITECTURAL PRACTICE

Of all movements in art and architecture history, postmodernism is perhaps the most controversial. Postmodernism was an unstable mix of the theatrical and theoretical. It was visually thrilling, a multifaceted style that ranged from the colourful to the ruinous, the ludicrous to the luxurious. What they all had in common was a drastic departure from modernism's utopian visions, which had been based on clarity and simplicity. The modernists wanted to open a window onto a new world. Postmodernism, by contrast, was more like a broken mirror, a reflecting surface made of many fragments. Its key principles were complexity and contradiction. In the architecture of postmodernism in the 1970s and 1990s saw widespread experimentation with architectural styles from the past that modernism had excluded. Postmodernism lived up to its central aim: to replace a homogenous idiom with a plurality of competing ideas and styles. Postmodernism shattered the established ideas about style. It brought a radical freedom to art and architecture, through gestures that were often funny, sometimes confrontational and occasionally absurd. Most of all, the architecture of postmodernism brought a new self-awareness about style itself. When architects began using high-powered software created for the aerospace industry, in the design phase, computer programs can organize and manipulated the relationships of a building's many interrelated parts. In the building phase, algorithms and laser beams define the necessary construction materials and how to assemble them. Combining new ideas with traditional forms, postmodernist buildings may startle, surprise, and even amuse. Familiar shapes and details are used in unexpected ways. Buildings may incorporate symbols to make a statement or simply to delight the viewer. The main characteristics of postmodernism in its various manifestations are highlighted, such as absolute relativism, the denial of truth as a metaphysical false value, the existence of which is nonsense, a manifestation of a totalitarian type of thinking.

Key words: postmodernism, styles, complexity, contradiction, postmodernist buildings, architecture, plurality.

УДК 130.2:[7.035.7:7.045](4)

С. П. Стоян, д-р філос. наук, доц.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
sstoyan1974@gmail.com

ЄВРОПЕЙСЬКІ КОДИ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО СИМВОЛІЗМУ

У статті здійснюється аналіз специфіки сучасного українського символізму у візуальному мистецтві в контексті його взаємозв'язку з європейською традицією. Завдяки проведенню паралелей між сучасними творами українських авторів та символічними образами, що були створені в різні історичні періоди формування європейської культури починаючи від первісних часів і до сьогодення, демонструється глибока спорідненість у їхніх мотивах та сенсах. Це свідчить про те, що сучасний український символізм, з одного боку, органічно включений до європейської традиції, а з іншого, містить у собі своєрідні, автентичні риси, притаманні саме українській культурі. Численні твори сучасних українських авторів, яким близька ідея створення образів, далеких від принципів реалізму, образів, що завжди приходять у собі багатозначності, невиявлені сенси, засвідчують про значну актуальність ідей символізму в просторі сучасного мистецтва, що на даному етапі розвитку демонструє певну кризу формотворчості й радикальної концептуальності, на противагу яким у митців починає зароджуватися зацікавленість у більш глибоких, змістовних і багатоекторних мистецьких образах.

Ключові слова: символізм, символ, асоціативний символізм, образ, митець, сучасне українське мистецтво.

Постановка проблеми. Після набуття Україною незалежності поряд із бурхливою появою в сучасному українському мистецтві концептуальних, соціально-спрямованих, іноді відверто епатажних тенденцій у мистецтві, що позиціонувало свій відхід від традиції соціалістичного реалізму, почала активізуватися зацікавленість багатьох митців у так званій "поетиці недомовленості й натяку", якщо використовувати вислів В. Іванова. Невичерпний потенціал символу надзвичайно приваблював художників, які прагнули вийти за межі буденного й чітко визначеного. Подібні тенденції звернення до символічного типу візуального образу постійно виникали в історії становлення європейського образотворчого мистецтва починаючи з перших етапів

його зародження, відходячи на периферію мистецького життя в часи потужної раціоналізації культури й активізуючись у періоди панування ірраціональних, трансцендентних орієнтирів. Основним завданням даної статті постає встановлення взаємозв'язку між символічними образами сучасних українських митців та європейським образотворчим мистецтвом, завдяки чому ми зможемо встановити фактори їх спорідненості та відмінності.

Аналіз досліджень і публікацій. У другій половині ХХ ст. – поч. ХХІ ст. до аналізу проблематики символу й символізму зверталися у своїх працях наступні сучасні науковці: Д. В. Акімова, Д. Ф. Верен, Є. М. Коваленко, С. В. Королева, В. О. Мітіна, В. М. Розін,