

2. Blonsky, P. P. (1918). *Filosofia Plotina [Philosophy of Plotin]*. Moscow, Tovarishestvo tipografii A. I. Mamontova.
3. Bychkov, V. V. (2012). *Aesthetics: a textbook*. Moscow, Knorus (In Russian).
4. Velflin, G. (2009). *Basic concepts of art history. The problem of the evolution of style in the new art*. Moscow, V. Shevchuk (In Russian).
5. Cronhaus, M. A. (2005). *Semantika: Uchebnik [Semantics: Text-book]*. Moscow, Publishing Center "Academy".
6. Kant, I. (1994). *Works in 8 volumes*, Vol. II. Moscow, Choro (In Russian).
7. Losev, A. F. (1964). *Hudogestvennye kanony kak problema stylya [Artistic canons as a problem of style]. "Questions of aesthetics"*. Moscow, 6, 351–399.
8. Plato (1924). *Hyppia Greater. Complete collection of works in XV volumes*, Vol. 9. Leningrad, Academia (In Russian).

9. *Semantika I kategorizatsiya [Semantics and categorization]* (1991). Frumkina R. M., Mikheev A. M., Mostovaya A. D., Ryumin N. A. Moscow, Nauka.
10. Chernyshevsky, N. G. (1978). *Izbrannyye esteticheskiye proizvedeniya [Selected aesthetic works]*. Moscow, Art.
11. Yakovlev, E. G. (2003). *Estetika: Uchebnoye posobie [Aesthetics: Textbook]*. Moscow, Gardariki.
12. Rosch, E. (1973). Natural Categories. *Cognitive psychology*, 4, 328–350.
13. Rosch, E. (1978). Principles of Categorization. *Cognition and Categorization*. Hillsdale NJ, Lawrence Erlbaum Associates.

Надійшла до редколегії 15.05.17

А. И. Матыцин, канд. филос. наук, препод.
Шепетовская детская художественная школа
ул. Героев Небесной Сотни, 54, Шепетовка, Хмельницкая область, 30400, Украина

СИМФОНИЧНОСТЬ КАТЕГОРИЙ "ВОЗВЫШЕННОЕ" И "ПРЕКРАСНОЕ" В ВИЗАНТИЙСКОЙ БОГОСЛОВСКО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ: СЕМАНТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Рассмотрена специфика категорий "возвышенное" и "прекрасное" в контексте византийской богословско-эстетической традиции. Проанализировано, в чем заключается симфоничность данных категорий. Показаны возможности и контекст их использования. Доказано, что диалектическая природа процесса развертывания этих понятий в контексте эстетической мысли Византии обусловлена наличием элементов, аналогичных тем принципам, которые в современной гуманистике определяют симфонизм как особое качество мышления. Определены следующие универсальные характеристики византийской культуры: симфоничность и канон. Дано развернутое объяснение связи между категориями "возвышенное" и "прекрасное" в контексте византийской богословско-эстетической традиции. Доказано, что связь между категориями "возвышенное" и "прекрасное" может происходить и происходит в рамках византийского канона через их симфоничность, созвучие в контексте божественного.

Ключевые слова: возвышенное, прекрасное, эстетика, искусство, сакральный, культура.

A. I. Matytsyn, PhD, teacher
Shepetivska Children's Art School
54, Heroes of Heaven Hundreds Street, Shepetivka, Khmelnytsky region, 30400, Ukraine

SYMPHONIC CATEGORIES "SUBLIME" AND "BEAUTIFUL" IN THE BYZANTINE THEOLOGICAL AND AESTHETIC TRADITIONS: SEMANTIC ASPECT

The article is devoted to the considering of the definition of categories of "sublime" and "beautiful". The basic features of the categories of "sublime" and "beautiful" as an extremely complex and have a large volume. The symphonicity of these categories is analyzed. The possibilities and the context of their use are shown. It is proved that the dialectical nature of the process of the unfolding of these concepts in the context of the aesthetic thought of Byzantium is due to the presence of elements similar to the principles of modern humanism as defined as principles that characterize symphonism as a special quality of thinking. The following universal characteristics of Byzantine culture are defined as symphonic and canon. A detailed explanation of the connection between the categories "sublime" and "beautiful" is given in the context of the Byzantine theological-aesthetic tradition. The article proves that the connection between the categories "sublime" and "beautiful" can and does occur within the framework of the Byzantine canon through their symphony, consonance in the context of the divine. It is determined that the transition from a literal understanding of a sign or symbol to metaphorical one requires an understanding of certain rules and conventions that arise in the course of this transition. It is especially important that the symphony, the harmony of the categories "beautiful" and "sublime", that being extremely voluminous in their content, at the same time make it possible for the ordinary man to perceive complex symbolic systems. The common feature of the categories "beauty", "beautiful" and "sublime" within the aesthetics of Byzantium is not only the inclusion of the sign "value" (voynca) as elements in the goal, but also their use. As an additional, intermediate link in the connection symbol (in the aesthetics of Byzantium it is more of an artistic symbol) - a person who is the central axis of the aesthetics of Byzantium. It is proved that the category in linguistics has linguistic meanings that are interconnected because of the common semantic features, and they are such that represent a closed system of elements of these attributes. In our case, the categories "sublime" and "beautiful" include the entire spectrum of elements that we call when defining these concepts.

Key words: Beautiful, the sublime, aesthetics, art, sacred, culture

УДК 82. 09 / 7. 01

Б. Е. Носенок, студ., 1 курс ОР "Магістр"
філософський факультет, спеціальність "Культурологія"
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
вул. Володимирська, 60, Київ, 01033, Україна
danyosenock@gmail.com

ДЕКАДАНС-ЛІТЕРАТУРА: СПЕЦИФІКА ОБРАЗНОСТІ

Стаття присвячена проблемі образності літератури межовості, одним із проявів якої є декаданс-література. Пропонується здійснити аналіз образності, виходячи з контексту модерністського тлумачення образу. Тут образ звільняється від своєї миметичності та перетворюється на певну "безпосередню онтологію". Класична структура образу (сюжет, фабула, композиція) перестає грати провідну роль, поступаючись місцем самому письму, впускаючи до літератури візуальне. Відтак у дослідженні образності відбувається зсув: від онтології образу до образу як онтології. Важливим є також використання методології, яка пропонується Жоржем Діді-Юберманом та Полем Вірільйо: поєднання герменевтичного підходу у філософії образу з елементами психоаналізу, а також метод дромології, що знаходиться на межі фізики, математики та філософії. Образність декаданс-літератури відрізняється символізмом, імажинізмом (породжуючи навіть однійменний напрям), жанровим перевертництвом. Велику роль тут грає особистість письменника-автора: декаданс-література просякнута психологізмом та, у тому чи іншому вигляді, біографізмом. Це вираження світу неприкаяних особистостей, що пояснюється принципом творення з відсутності, порожнечі, депресивних та меланхолійних станів (ностальгії, втоми, солодкої туги).

Ключові слова: образ, література, декаданс, межовість, візуальне, "жахлива далекодія", пам'ять, забуття.

Постановка проблеми. Перехід між епохами породжує окрему епоху, яка завжди повторюється і вважається занепадом. Але, наприклад, М. Александров вважає, що декаданс – це не точка в історії на межі, а повто-

рюваний цикл. Це явище завжди виникає на переходах великих ментальних циклів [1, с. 2–4]. За більше ніж 100 років багато що змінюється. Україна, як і зображений в романі А. Марієнгофа "Циніки" Петербург, знаходиться на

те щоб в ситуації, коли "не можна буде дістати французької фарби для губ... і як же тоді жити?" [22], але в тому стані, коли нівелюються самі бажання, які часто вискупають мотивацією та порухом життя. Молодість зникає.

Втома декадансу напряму пов'язана з візуальним. Більшість людей сприймають лише те, на що дивляться. Людино-модерн – дивний та маргінальний вимір інтелектуала – мешканця старих комунальних квартир, загублений в часі. Візуальне породжує "народ безодні", коли люди, "не зупиняючись, ходили на зорі, коли їм нарешті можна було лягти на землю там, де ніхто не ризикував би на них натрапити" [8, с. 5–37]. Холод візуального породжує втому та втрату кінестетичності: колишні теплі кінестетики перетворюються на втомлених та розчарованих дискретів, які намагаються уникати зорового контакту в процесі комунікації. Зовнішнє візуальне дискрету перетворюють у внутрішнє. Відбувається трансформація людського сприйняття, що не є чимось виключним, поза-як завжди супроводжує епохи декадансу (межовості).

Ці особливості втілюються в образності декаданс-літератури.

Аналіз досліджень та публікацій. При написанні статті були використані праці Р. Барта ("Риторика образу"), Ж. Батая та К. Пеньйо ("Сакральне"), Г. Башляра ("Мрії про повітря", "Поетика простору", "Земля та мрії волі"), П. Вірільйо ("Машина зору"), П. Гардінера ("Артур Шопенгауер. Філософ германського елінізму"), Ж. Діді-Юбермана ("Те, що ми бачимо, те, що дивиться на нас"), Р. Кайуа ("У глибину фантастичного", "Міф та людина"), Л. Керрола ("Пригоди Аліси у Країні Чудес", "Сильвія та Бруно"), К. Томкінса ("Марсель Дюшан: Післяполудневі бесіди"), Ж. Дюрана ("Антропологічні структури імажинеру"), С. Хокінга ("Світ в горіховій шкаралупці"), Е. Чорана ("Після кінця історії"), М. Александрова ("Декаданс та стагнація"), О. Гольдштейна ("Сперечання про успіх негарні"). Ці праці заторкують проблему образу, виходячи з його глобальності та всюдисущості. Але все ще існує необхідність культурологічного аналізу образності, яка представлена фрагментарно як предмет дослідження філософії, літературознавства і навіть фізики.

Мета статті.

1. Означення загальної характеристики праць П. Вірільйо "Машина зору" та Ж. Діді-Юбермана "Те, що ми бачимо, те, що дивиться на нас".

2. Дослідження онтології образу у контексті його модерністського тлумачення.

3. Виокремлення основних особливостей декадансу.

4. Препарування образності декаданс-літератури.

У даному дослідженні були використані наступні методи: загальнофілософська методологія (феноменологічний метод), загальнонаукова методологія (методи теоретичного дослідження: гіпотетико-дедуктивний, єдності логічного й історичного; загальнологічні методи: аналіз, синтез, абстрагування, узагальнення, індукція, дедукція), методологія міждисциплінарних досліджень (метод культурологічної науки), спеціально-наукові методи (літературно-критичний метод), а також метод *дромології* Поля Вірільйо.

Виклад основного матеріалу. Спроби з'ясувати сутність, специфіку існування образу породжують появу дискурсу, який звужує проблему образу до сфери образотворчого мистецтва. Так виникає, наприклад, "Онтологія фотографічного образу" А. Базена. Але образ виявляє себе і в літературі, музиці, в архітектурі – в усьому тому, що А. Шопенгауер назвав "необразотворчим мистецтвом" [9]. Тому доречно було б звернутися навіть не до онтології образу, а до

образу як деякої "безпосередньої онтології" (термін Г. Башляра). Образ можна розглядати не лише з позиції розуміння його як імітації, наслідування (з точки зору етимології даного поняття, що й зазначає Р. Барт у праці "Риторика образу" [4, с. 297–319]), а швидше у контексті модерністських конотацій образу, як, зокрема, в працях авторів так званого кола "соціології уяви": Г. Башляра (1884–1962), Р. Кайуа (1913–1978) та Ж. Дюрана (1921–2012), в роботах яких образ відділяється від своєї імітативної природи. На думку Г. Башляра, образ завжди у момент своєї появи вимагає присутності: "Поетичний образ – це рельєф психіки, що з'явився випадково <...> Поетичний образ – не результат поштовху чи імпульсу. Він – не ехо минулого <...> Поетичний образ з властивими йому новизною та активністю наділений власним буттям, власною динамікою. Образ належить області безпосередньої онтології <...> Отож, щоб визначити сутність образу, необхідно <...> відгукнутися на нього" [7, с. 8]. Поетичний образ потребує певного подолання знання – забуття. Образ як присутність протистоїть холодній пам'яті, оскільки пам'ять фактом своєї наявності репрезентує скінченність (ми пам'ятаємо те, чого/кого вже немає), обертає погляд у минуле. Динаміка розгортання образу вимагає забуття як метафори "ковзання погляду": недарма Ж. Діді-Юберман говорив, що "бачити – значить втрачати" [13, с. 13], тобто втрачати – все одно, що забувати: образ переходить з одного стану в інший, так само, як людина переходить з одного місця й часу в інше місце й час, коли гуляє вулицями, або як "люди, що вальсують" змінюються іншими людьми, "які стають біля штурвалу корабля під час бурі" [11, с. 19]. Г. Башляр також встановлює зв'язок між образом та відсутністю. Уява тоді виявляється не формуванням, а деформацією образів. Образи уяви заперечують міметичну модель: вони не тотожні інформації, яку людина отримує у процесі сприйняття навколишнього світу через органи чуття. Образ виникає в порожнечі уяви та відсилає до деякої відсутності: "Якщо присутній образ не викликає думок про образ відсутній, якщо взятий навмання образ не обумовлює <...> відхилень, що призводять до спалаху образів, то уяви знову ж таки немає. Є сприйняття, спогад про сприйняття, звичні спогади, звичка до кольору й форм", – пише філософ [5, с. 15]. Образи існують у полі уяви, а сама уява виявляється не станом, "але самим людським існуванням" [5, с. 16]. Завдяки тому, що може бути уявлено (завдяки "l'imaginaire" – поняття Ж. Дюрана [27]), уява володіє характеристиками відкритості та невловимості, що відповідає у психіці людини переживанню новизни. Г. Башляр тим самим торує шлях дослідженню літературної уяви як уяви висловленої, проговореної, яка "формує тканину духовності в часі", а значить – "виділяється" з реальності [5, с. 16]. Образ же, який втрачає рухомість, уподібнюється простому сприйняттю. Уява в своєму творенні образів деформує сприйняття. Це можна поглядом прикласти на прикладі творчості Дж. Арчімбольдо. Р. Кайуа зазначає, що картини Дж. Арчімбольдо вражають екстравагантністю: уява ніби лише використовує те, що доступне зоровому сприйняттю, для конструювання зовсім нового, того, що не має жодного відношення до предметів, які людина бачить перед собою [18, с. 25–26]. Образи художні породжує уява творча. Тут Г. Башляр звертається до Новаліса, погоджуючись із ним у думці, що "з творчої уяви слід виводити всі здібності, всі види діяльності зовнішнього та

внутрішнього світу" [6, с. 18]. Новизна як відмітна характеристика поетичного образу виявляється у здатності літератури дивувати. Міметична модель тут більше не здатна одухотворити: тому що в копії картини може бути цінність, але уявити двічі в полі літератури неможливо, позаяк в копіюванні літературного твору немає цінності.

Як писав Г. Аполлінер:

Рука в руці постіймо очі в очі,
Під мостом рук
Вода тече хлюпоче,
Од вічних поглядів спочити хоче... [2]

Пов'язаність образу з відсутністю та присутністю робить важливою тему пам'яті та забуття. Можна розкрити її на прикладі творчості М. Пруста. А. Беген зазначав, що твір мистецтва, такий, яким його уявляє собі М. Пруст, керується метафізичною потребою [23]. Твір мистецтва – єдина форма вічності, в яку вірив М. Пруст. Філософія "У пошуках утраченого часу" – не що інше, як вчення про час, вічність, пам'ять, забуття, перебої почуттів. Останній роман епопеї недарма завершується словами: "Я опишу людей, навіть якщо в результаті вони будуть схожими на чудовиськ, і їхнє місце, біля такого обмеженого, відведеного їм у просторі, місце, навпаки, безмірно витягнуте, оскільки вони синхронно торкаються, як гіганти, занурені в роки, найвіддаленіших епох, між якими може вміститися стільки днів – у Часі" [25]. М. Пруст – це певна манера воскресіння минулого, яке відбувається через *безпосереднього відчуття та якогось спогаду*. Для того щоб розуміти, що відбувається тоді в площині Часу, треба пуститися в роздуми над тим, що являє собою відносно Простору *стереоскоп*. Людині показують у ньому два зображення, які не є повністю однаковими, оскільки кожне призначене для одного ока – саме тому вони й не є ідентичними. Вони викликають у людини відчуття реальності: бо предмет з реальною об'ємністю наші очі бачать по-різному. Звідси – ілюзія просторової об'ємності, яка створюється стереоскопом. М. Пруст, таким чином, відкрив, що поєднання безпосереднього відчуття та далекого спогаду є у часовому відношенні тим же, чим стереоскоп – у просторовому. Це поєднання створює ілюзію часової об'ємності: дозволяє *віднайти* час. Культура ока визначає поетику простору й часу [21].

Життя починається з періоду імен – створення ілюзій. Далі слідує період реальності: тут зі всієї безлічі чудес та можливостей залишається щось одне, якась одна площина. Не лише Марсель як виразник декадансу, межовості, перехідності епох займається через площину літератури пошуками втрачених, дитячих відчуттів, *пошуками втраченого часу*. Ми – теж, позаяк наш час – декаданс. Знову ж таки А. Моруа вдало сказав, що "те життя, яке ми ведемо, не має ніякої ціни, воно всього лише втрачений час" [24, с. 203–229]. Мистецтво пам'яті змушує говорити: як зазначає П. Вірільйо, *ментальні образи* засновуються не на тому, що діється зараз, в цей момент часу, а саме на спогадах: вони самостійно, як у дитинства, заповнюють пусті місця та й власне голову образами, які створюються апостеріорі. Тому й набуття ментального образу ніколи не буває миттєвим: воно являє собою консолідоване сприйняття [28]. Переживання періоду реальності, котре супроводжується втратою відчуття всечарівності світу, має й іншу сторону – це перебої почуттів. Декаданс йде поряд з розпадом класичних почуттів, всевідомістю. Настає велика та довга розслаблена втома. І здається, що чекати іншого (чого саме – невідомо) залишилося зовсім недовго: майже вічність.

Виходить кінострічка Дж. Джармуша "Вживуть тільки коханці": під гаслом "Безсмертя втомлює" [12]. Пам'ять виявляється покаранням, безсмертям. Пам'ять більше не робить людину. Людину відтепер робить декаданс – забуття. На противагу пам'яті, забування постає "потужним знаряддям пристосування до дійсності, тому що поступово руйнує в нас минуле, яке ще вціліло" [22, с. 217]. Це вціліле минуле знаходиться в постійному протиріччі з процесом забуття. Забуття породжується вже знайомими "перебоями почуттів": "Тому що до помутніння пам'яті додаються перебої почуттів" [22, с. 218]. Процес забуття-одужання починається з декадансу. Як пише А. Моруа, процес одужання відбувається поетапно. Спочатку ми відчуваємо біль втрати, коли те, що ми любили, зникає з нашого життя. Але ми не віримо в цю втрату, хоча й усвідомлюємо її. Лише потім особливо чуттєві люди відчувають жак втрати [23]. О. Гольдштейн недарма пов'язує пам'ять та уяву: "Пам'ять, переконався я, не відрізняється від уяви, складаючи з нею той двоєдиний стан, для якого Юрій Лейдерман знайшов чудове ім'я – "галюцинаторна меморіальність". Дай тільки їй волю, і вона придумає все, про що згадає" [10]. У відкладанні "на потім", до календ, людина забуває про свою кінцевість, вважаючи себе вічною, такою, що ніколи не перестане бути. Декаданс виявляється терапією-забуттям, на противагу старій традиції-пам'яті виявляючи свою сутність молодості. Цей парадокс метафорично описав Б. Шульц, коли пропонував читачам уявити собі землю, де живуть корені дерев. Нижче ж від цих коренів – мертві людські тіла, захоронені в землю. Ці тіла й самі виглядають, наче корені: такі ж почорнілі та пригнилі. А під ними – "Ахеронт, Оркус, Підземне царство" [26, с. 167], власне – традиція. Чим постає тоді забуття? "На давніх історіях протягом ночі виростає нова зелень, м'який зелений наліт, світле й густе брунькування <...> Як зеленіє весна забуття, як оті старі дерева віднаходять солодке й наївне невідання, як вони будяться гілками, що не обтяжені пам'яттю, корені тримають зануреними у старих історіях! Та зелень буде ще раз читати їх як новеньких – по складах і спочатку, й від неї, від зелені, замолодіють історії й почнуться ще раз, наче ніколи ще не відбувалися" [26, с. 171].

Повернімося до Дж. Джармуша та його кінострічки "Вживуть тільки коханці". Там згадується цікаве фізичне явище, яке часто називають "жахливою далекодією". Інакше це називається *заплутаними квантовими станами атомних систем*. Саме слово "заплутані" (англ. *entanglement* – заплутаність) тут стосується корельованості фізичних систем, які знаходяться у таких квантових станах, деякої їх взаємопов'язаності та "переплетеності". Це своєрідний *телеологічний феномен*. Мовою квантової *оптики*, це поняття відповідає спільному стану двох дворівневих атомів. Цікавим узагальненням квантової телепортації, яка виходить з "жахливої далекодії", є перенос заплутаності (*entanglementswapping*), мета якого – створити заплутаний стан двох частинок без прямої взаємодії між ними [3]. "Жахлива далекодія" втілюється в техніці телеграфування. Іншими словами: якщо поділити заплутану частку на дві половини та почати віддавати їх одну від одної, то, навіть якщо зупинити їх в двох протилежних кінцях Всесвіту, з другою з частин буде відбуватися рівно те ж, що буде відбуватися з першою. "Логістика сприйняття дозволяє погляду невідомим раніше чином [рос. мовою "ОБРАЗом!"] пересуватися, зіштовхує далеке та близьке, породжує прискорення, яке перевертає наше знання про відстані та виміри" [8, с. 5–37]. Все це дає зовсім нове

розуміння простору та часу, чи, швидше, єдиного часо-простору. "Що таке час? Чи є він тим потоком, що змиває всі наші мрії?.." – пише С. Хокінг в книзі "Світ у горіховій шкаралупці" [18]. Загальна теорія відносності об'єднує часовий вимір з трьома вимірами простору та утворює те, що ми називаємо *простором-часом*. Оскільки гравітація викликає тяжіння, речовина завжди викривляє простір-час так, що промені світла згинаються один до одного. Якщо простежити світловий конус нашого минулого назад у часі, в ранньому Всесвіті він стягнеться під впливом речовини. Весь Всесвіт, який доступний нашим спостереженням, міститься в області, кордони якої стискаються до нуля в момент Великого вибуху. Це й буде *сингулярність*, місце, де щільність матерії повинна зрости до нескінченності, а класична загальна теорія відносності перестане працювати. Це – найстрашніше, що може статися з думкою, це усвідомлення сингулярності, ілюзорності нашого сприйняття, усвідомлення того, що наш кінець – те ж саме, що й початок. Тому Ч. Лемб в XIX ст. й писав: "Ніщо не спантеличує мене так, як час і простір. І ніщо не турбує мене менше, ніж час і простір, оскільки я ніколи не думаю про них" [27]. Це той самий метафізичний жаж.

В дійсності зупинок не існує: час не зупиняється. Безперервність можна представити через закони фізики, але її здатен зобразити і художник, що вже було показано на прикладі М. Пруста. Але це лише один бік – література. Можна згадати і про інші форми мистецтва. Як ілюстрація даного твердження відразу згадується М. Дюшан. Ідея руху, повністю виражена в творі "Млинок для шоколаду", стоїть, безперечно, в центрі творчості Дюшана. "Але ідея руху – не знаю, звідки вона взялась <...> У моїй версії кубізм був таким повтором паралельних, дуже схематичних ліній, він ніяк не враховував анатомію чи перспективу. Але такий паралелізм може й описувати рух, ніби нашаровуючи різні пози моделі" [26, с. 99–102]. Простір, місце, час, швидкість пов'язані зі світлом, яке, саме не маючи образу, все ж їх створює. "Де світло, там і люди", – пише П. Вірільйо. Світ світла дуже швидко щезає, його важко вловити. Сучасність, новий декаданс породжує безліч ментальних образів, дає безліч світла від ілюмінації, ліхтарів, в цьому безумному бажанні перетворити ніч на день. Око тепер не вдивляється, погляд лиш ковзає. Оком пам'яті став *об'єктив*. Образ тепер – приціл, а ми – окремі від світу, від світла. Тому люди можуть нарешті забути, можуть стати смертними, щоб позбутися втоми.

Ж. Діді-Юберман заклав основу теоретико-філософського конструкту під назвою "візуальний поворот". Його робота "Те, що ми бачимо, те, що дивиться на нас" присвячена аналізу саме досвіду бачення. Знову тут ми стикаємося з апелюванням до руху, позаяк бачення постає *динамічним* актом, ситуацією взаємодії суб'єкта й об'єкта бачення, іноді загостреної аж до протистояння [14]. Зовсім не випадково, що вже згадувана праця Ж. Діді-Юбермана розпочинається цитатою з С. Беккета (зі "Спустошувача"): "Світло. Його слабкість <...> Його всюди присутність <...> Задишка, що струшує світло. Воно раз у раз переривається, немов останній подих. Тоді всі застигають. Можливо, їх перебування тут закінчується <...> Наслідки цього світла для *погляду*, який *шукає*. Наслідки для погляду, який вже не шукає, а впирається в підлогу або піднімається до самої стелі, де нікого немає і бути не може" [13, с. 5]. Погляд розпадається на тисячі часток. Ж. Діді-Юберман доповнює С. Беккета: "Відкриємо очі й відчуємо те, чого ми не бачимо, чого ми більше не побачимо <...>

відчуємо, що те, що ми не бачимо з усією (зримою) очевидністю, проте дивиться на нас як наслідок (візуальний наслідок) *втрати* <...> модальність зримо-го стає невід'ємною – тобто приреченою на питання про буття, – коли бачити означає відчувати, що щось неодмінно вислизає від нас; <...> коли бачити означає втрачати" [13, с. 13]. Візуальний об'єкт показує втрату, загибель, знищення. І породжує стан втоми, межовості епох. У тому, що на нас дивиться, відчувається деяке спустошення. Ми уявляємо собі світ (математично) саме тому, що він є відкритим для наших очей, для нашого погляду, з тої пори, як вони, очі, відкриті світлу. П. Вірільйо цією логікою змушує розмежувати пасивний (*бачення*) та активний (*вдивляння*) стан погляду. Ж. Діді-Юберман же взагалі фіксує це розділення в самій назві своєї книги: *те, що ми бачимо, те, що на нас дивиться*. Можна навести ще один вдалий приклад руйнування старого способу організації простору зором. Образ чаювання у домі, що падає, який конструює Л. Керролл у своєму творі "Сильвія та Бруно", руйнує звичні уявлення про часо-простір так, як руйнує їх і сама поява осмислення явища "жахливої далекодії" [20].

Таким чином, можна завершити цією фразою М. Мерло-Понті, лише трохи розширивши її: "Все, що я бачу, в принципі є досяжним для мене (принаймні для мого погляду), є присутнім на карті "я можу"" [8, с. 5–37].

Висновок. Зір, погляд – лише одна можливість нашого сприйняття. Але образ являє собою єдність усіх можливостей, граней, аспектів сприйняття. П. Вірільйо неодноразово наголошує, що погляд та його просторово-часова організація передують жесту, мові та мовленню, їх координаті у пізнанні, пізнаванні, навчанні [8, с. 5–37]. Але це помічають не лише французи, а, наприклад, ще й китайці: "Лист паперу – це поле битви; пензлі – списи та мечі; чорнила – розум, головнокомандуючий; здібності та майстерність, вправність – його помічники; композиція – стратегія" [19, с. 5]. Наша стратегія-композиція напряму залежить від зору та певних практик бачення. Сьогодні, в епоху/епохи декадансу, композиція руйнується зором. Зір більше не є цілісним, він тепер – фрагментарний, делокалізований. "*Фланкуюча походка*" дозволяє приділити кожному обличчю лише один погляд, тому наш зір, зір декадансу – це постійне вислизання, ковзання, тому бачити означає втрачати. Ми більше не покоління топографічної пам'яті, ми втрачене покоління межовості, що намагається радше віднайти Час у практиках саморуйнування, ніж зробити себе безсмертними. Тому що безсмертя втомлює. Нас тепер, як і колись Марінетті, надихає телеграфна передача: разом з іншими техніками нашої топографічної амнезії (вбухівка, літаки, швидкісні автомобілі...) вона – "жахлива далекодія". Це стан квантової заплутаності часток, заплутаності атомних систем. *Заплутаності*. Образність декаданс-літератури народжується з символізму, імажинізму, стану неприкаяності, відсутності, станів меланхолії (ностальгії, втоми, солодкої туги).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александров Н. Н. Декаданс и стгнация / Н. Н. Александров. – М.: Академия тринитаризма, 2011. – 68 с.
2. Аполлінер Г. Міст Мірабо. [Електронний ресурс] / Г. Аполлінер – Режим доступу: <http://www.zarlit.com/short/3g647.html>.
3. Баргатин И. В., Гришанин Б. А., Задков В. Н. Запутанные квантовые состояния атомных систем / И. В. Баргатин, Б. А. Гришанин, В. Н. Задков // Успехи физических наук: журнал. – М., 2001. – Т. 171. – № 6. – С. 625–647.
4. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт; [Пер. с франц. Г. К. Косикова]. – М.: Прогресс, 1989. – 614 с.
5. Башляр Г. Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения / Г. Башляр; [Пер. с франц. Б. Скуратова]. – М.: Издательство гуманитарной литературы (Французская философия XX века), 1999. – 164 с.

6. Башляр Г. Земля и грезы воли / Г. Башляр; [Пер. с франц. Б. Скуратова]. – М.: Издательство гуманитарной литературы (Французская философия XX века), 2000. – 383 с.

7. Башляр Г. Избранные: Поэтика пространства / Г. Башляр; [Пер. с франц. Н. Кисловой, Г. Волковой, М. Михеева]. – М.: Российская политическая энциклопедия, (РОССПЭН), 2004. – 374 с.

8. Вирильо П. Машина зрения / П. Вирильо; [Пер. с фр. А. Шестакова]. – СПб.: Наука, 2004. – 140 с. – С. 5–37.

9. Гардинер П. Артур Шопенгауэр. Философ германского эллинизма / П. Гардинер; [Пер. с англ. О. Мазуриной]. – М.: Центрполиграф, 2003. – С. 252–319.

10. Гольдштейн А. Словопрения об успехе нехороши. [Электронный ресурс] / А. Гольдштейн – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/km/2004/2/gol3.html>.

11. Гостиница для путешественников в прекрасном (№ 1) / Отв. ред. Н. Савкин. – М.: Полиграфическое искусство, 1923. – 32 с.

12. Джим Джармуш: Интервью / Джармуш Джим; [Пер. с англ. Е. Бурмистровой, А. Брагинского]. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 191 с.

13. Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас / Ж. Диди-Юберман; [Пер. с фр. А. Шестакова]. – СПб.: Наука, 2001. – 263 с.

14. "Дні науки філософського факультету – 2015", Міжн. наук. конф. (2015; Київ). Міжнародна наукова конференція "Дні науки філософського факультету – 2015", 21–22 квіт. 2015 р.: [матеріали доповідей та виступів] / редкол.: А. Є. Конверський [та ін.]. – К.: Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2015. – Ч. 4. – 171 с. – С. 3–5.

15. Инишев И. Пространственность образности [Электронный ресурс] / И. Инишев // Философско-культурологический журнал "Топос". – 2011. – №1. – Режим доступа: https://www.hse.ru/data/2011/12/17/1213935169/Inishev_Topos_1_2011.pdf.

16. Кайуа Р. В глубь фантастического. Отраженные камни / Р. Кайуа; [Пер. с франц. Н. Кисловой]. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2006. – 280 с.

17. Китайская каллиграфия / Авт.-сост. В. Соколов. – Минск: Харвест, 2007. – 240 с.

18. Кэрролл Л. Сильвия и Бруно (Глава VIII. "Верхом на льве"). [Электронный ресурс] / Л. Кэрролл – Режим доступа: http://royallib.com/read/kerroll_lyuis/silviya_i_bruno.html#187648.

19. Лавлинский С. П. О двух стратегиях художественной репрезентации зримости. К проблеме визуального в литературе. [Электронный ресурс] / С. П. Лавлинский – Режим доступа: <http://ec-dejavu.ru/v/visuality.html>.

20. Мариенгоф А. Циники. [Электронный ресурс] / А. Мариенгоф – Режим доступа: <http://lib.ru/RUSSLIT/MARIENGOF/cynix.txt>.

21. Моруа А. В поисках Марселя Пруста: Биография / А. Моруа; [Пер. с фр. Л. Ефимова]. – СПб.: Лимбус Пресс, 2000. – 384 с.

22. Моруа А. Литературные портреты / А. Моруа. – М.: Прогресс, 1970. – 454 с.

23. Пруст М. Обретенное время. [Электронный ресурс] / М. Пруст – Режим доступа: http://librebook.ru/obretennoe_vremia/vol1/1.

24. Томкинс К. Марсель Дюшан. Послеполуденные беседы / К. Томкинс; [Пер. с англ. С. Дубина]. – М.: Grundrisse, 2014. – 158 с.

25. Хокинг С. Мир в ореховой скорлупе (Глава 2. "Форма времени") / С. Хокинг; [Пер. с англ. А. Сергеева]. – СПб.: Амфора, 2013. – 218 с.

26. Шульц Б. Цинамонови крамниці та всі інші оповідання в перекладі Юрія Андруховича: оповідання; [переклад з польської] / Б. Шульц. – К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2014. – 384 с.

27. Durand G. Les Structures anthropologiques de l'imaginaire / G. Durand. – Paris: Dunod, 1984. – 536 p.

28. Mirzoeff N. The Visual Culture Reader / N. Mirzoeff. – London: Routledge, 1998. – 547 p.

REFERENCES

1. Aleksandrov, N. N. (2011). *Dekadans i stagnacija [The Decadency and Stagnation]*. Moscow, Akademija trinitarizma.

Б. Э. Носенок, студ., 1 курс ОУ "Магістр"
 философский факультет, специальность "Культурология"
 Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко
 ул. Владимирская, 60, Киев, 01033, Украина

ДЕКАДАНС-ЛИТЕРАТУРА: СПЕЦИФИКА ОБРАЗНОСТИ

Статья посвящена проблеме образности литературы предельности, одним из проявлений которой является декаданс-литература. Предлагается осуществить анализ образности, исходя из контекста модернистского толкования образа. Здесь образ освобождается от своей миметичности и превращается в некую "непосредственную онтологию". Классическая структура образа (сюжет, фабула, композиция) перестает играть ведущую роль, уступая место самому письму, впуская в литературу визуальное. Поэтому в исследовании образности происходит смещение от онтологии образа к образу как онтологии. Важным является также использование методологии, предлагаемой Жоржем Диди-Юберманом и Полем Вирильо: сочетание герменевтического подхода в философии образа с элементами психоанализа, а также метод фромологии, который находится на грани физики, математики и философии. Образность декаданс-литературы отличается символизмом, имажинизмом (порождая даже одноименное направление), жанровым оборотничеством. Большую роль здесь играет личность писателя-автора: декаданс-литература пропитана психологием и вывернутой наизнанку биографией. Это выражение мира неприкаянных личностей, что объясняется принципом творения из отсутствия, пустоты, депрессивных и меланхолических состояний (ностальгии, усталости, сладкой тоски).

Ключевые слова: образ, литература, декаданс, предельность, визуальное, "жуткое дальноедействие", память, забвение.

2. Appolinaire, G. Mirabeau Bridge. Retrieved from <http://www.zarlit.com/short/3g647.html> (In Ukrainian).

3. Bargatin, I. V.; Grishanin, B. A., Zadkov, V. N. (2001). Zaputannye kvantovoye sostoyaniya atomnyh sistem [Entangled States of Atomic Systems]. *Uspehi fizicheskikh nauk: zhurnal*. Vol. 171, 6, 625–647.

4. Barthes, R. (1989). *Selected Texts: Semiotics, Poetics*. Moscow, Progress (In Russian).

5. Bachelard, G. (1999). *Air and Dreams: An Essay on the Imagination of Movement*. Moscow, Izdatel'stvo gumanitarnoy literatury (Francuzskaja filosofija XX veka) (In Russian).

6. Bachelard, G. (2000). *Earth and Reveries of Will*. Moscow, Izdatel'stvo gumanitarnoy literatury (Francuzskaja filosofija XX veka) (In Russian).

7. Bachelard, G. (2004). *The Poetics of Space*. Moscow, Rossijskaja politicheskaja jenciklopedija (ROSSPEN) (In Russian).

8. Virilio, P. (2004). *The Vision Machine*. Sankt-Peterburg, Nauka (In Russian).

9. Gardiner, P. (2003). *Arthur Schopenhauer. The philosopher of German Hellenism*. Moscow, Centropoligraf (In Russian).

10. Gol'dshtejn, A. Slovprenija ob uspehe nehoroshi [Disputations about Success are not Good]. Retrieved from <http://magazines.russ.ru/km/2004/2/gol3.html>.

11. *Gostinica dlja puteshestvujushih v prekrasnom (1923) [The hotel for travelers in beautiful]*. Moscow, Poligraficheskoe iskusstvo, 1.

12. Jim Jarmusch (2007). Interview. Sankt-Peterburg, Azbuka-klassika (In Russian).

13. Didi-Huberman, G. (2001). *What We See Looks Back at Us*. Sankt-Peterburg, Nauka (In Russian).

14. "Dni nauki filosofskogo fakul'tetu – 2015" ["The Days of Science of Philosophical Faculty – 2015"]. *Mizhnarodna naukova konferencija "Dni nauki filosofskogo fakul'tetu – 2015"*, Kyiv, Vidavnicno-poligrafichnij centr Kiivs'kij universitet. 4, 3–5.

15. Inishev, I. (2011). *Prostranstvennost' obraznosti [The spatiality of imagery]*. *Filosofsko-kulturologicheskij zhurnal "Topos"*, 1, 116–125. Retrieved from https://www.hse.ru/data/2011/12/17/1213935169/Inishev_Topos_1_2011.pdf.

16. Caillois, R. (2006). *At the heart of the fantastic. Reflected stones*. Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Ivana Limbaha (In Russian).

17. *Kitajskaja kalligrafija (2007) [Chinese calligraphy]*. Minsk, Harvest (In Russian).

18. Carroll, L. Sylvie and Bruno. Retrieved from http://royallib.com/read/kerroll_lyuis/silviya_i_bruno.html#187648 (In Russian).

19. Lavlinskij, S. P. O dvuh strategijah hudozhestvennoj reprezentacii zrimosti. K probleme vizual'nogo v literature [About two strategies of representation of visibility. To the problem of visual in the literature]. Retrieved from <http://ec-dejavu.ru/v/visuality.html>.

20. Mariengof, A. Ciniki [Cynics]. Retrieved from <http://lib.ru/RUSSLIT/MARIENGOF/cynix.txt>.

21. Maurois, A. (2000). *The World of Marcel Proust*. Sankt-Peterburg, Limbus Press (In Russian).

22. Maurois, A. (1970). *Literary portraits*. Moscow, Progress (In Russian).

23. Proust, M. Time Regained. Retrieved from http://librebook.ru/obretennoe_vremia/vol1/1 (In Russian).

24. Tomkins, C. (2014). *Marcel Duchamp: The Afternoon Interviews*. Moscow, Grundrisse, (In Russian).

25. Hawking, S. W. (2013). *The Universe in a Nutshell*. Sankt-Peterburg, Amfora (In Russian).

26. Shul'c, B. (2014). *Cinamonovi kramnici ta vsi inshi opovidannja v perekladi Jurija Andrukhovicha [Cinnamon shops and other stories in translation by Yurii Andrukhovych]*. Kyiv, A-BA-BA-GA-LA-MA-GA.

27. Durand, G. (1984). *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Dunod.

28. Mirzoeff, N. (1998). *The Visual Culture Reader*. London, Routledge.

Надійшла до редколегії 21.05.17

B. E. Nosenok, 1st year student of the educational level "Master"
Faculty of Philosophy, Branch of Culturology
Taras Shevchenko National University of Kyiv
60 Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

DECADENCE-LITERATURE: THE IMAGERY SPECIFICITY

This article is devoted to the imagery problem of the decadence-literature (as a general phenomenon that periodically repeats itself) and of the literature of the decadency (as an oeuvre of crisis developments in art of the late 19th and early 20th century). The decadence-literature is a manifestation of the irreducibility. It is proposed to analyze the imagery based on the context of the modernist interpretation of the image / icon. Before the image was considered together with its mimetic foundation – as an imitation of the external world. But here the image is freed from its mimetism, and it turns into a kind of "immediate ontology" (it is the Gaston Bachelard's term). The classical structure of the image (plot, storyline, composition) ceases to play a leading role, and gives way to a writing. The decadence-literature image lets visual elements into literature. Therefore, there is a displacement from the ontology of the image to the image as an ontology in the research of imagery. It is also important to use the methodology proposed by Georges Didi-Huberman and Paul Virilio: the combination of the hermeneutic approach in the philosophy of image with elements of psychoanalysis, and the method of dromology, which is the connection of special aspects of the physics, mathematics and philosophy. The methodology of the School of Sociology of Imagination is also appropriate. The image of the decadence-literature is marked by symbolism, imaginism (it is also known the same direction in literature – with the same name). There is also the "genres-werewolves" when a work is called, for example, poetry in prose. A personality of the writer-author plays a great role here: the decadence-literature is saturated with a psychology and a biography that is turned inside out. It is the expression of the world of unforgiven, restless personalities, which is explained by the principle of creation from an absence, emptiness, depressive and melancholic states (nostalgia, fatigue, sweet melancholy). It's interesting that decadent moods contribute to creation here. Distinctive features of the authors of decadence-literature: soreness, tenderness, hypersensitivity, a difficult life path and an unstable world. The imagery that is generated by creativity of these individuals is marked by a special attitude to time and space, it is also directed to the past in an attempt to find a lost paradise - that existed before the crash.

Key words: image, literature, decadence, irreducibility, visual, "spooky action at a distance", memory, oblivion.

УДК 379.82(477)

О. Ю. Павлова, д-р філос. наук, проф.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 03022, Україна
invinover19@gmail.com

ДО ДЕФІНІЦІЇ ПОНЯТТЯ "КУЛЬТУРНА ІНДУСТРІЯ": ДЕСКРИПЦІЯ СИМПТОМІВ ТА АНАЛІЗ ТЕНДЕНЦІЙ

Стаття присвячена аналізу такого феномена сучасності, як культурна індустрія, який містить дві зустрічні тенденції: індустріалізацію виробництва об'єктів культури й культурофікацію індустрії. Перша передбачає наявність таких симптомів сучасності, як модерністський варіант комодифікації об'єктів культури (творів мистецтва, університетської освіти тощо), а також їх масове тиражування. Крім того, зазначена тенденція містить наступні позиції: комодифікація споживання, втрата культурними об'єктами регулятивної і критичної функцій, а також проєктивність культурного виробництва. Зворотна тенденція культурофікації індустрії містить наступні аспекти: редукція комерційних цілей культурного виробництва, "економіка знаків"; зростання ролі культурної компетенції у процесі власне індустріального виробництва, зменшення вартості матеріальної складової продукції.

Ключові слова: культурна індустрія, індустріалізація культури, культурофікація індустрії, індустрія, виробництво, споживання, сигніфікація.

Постановка проблеми. Культурну індустрію зазвичай визначають у перспективі індустріалізації культури (1). Проте не менш важливою є протилежна позиція – культурофікація індустрії ("culturification of industry", термін С. Леша) (2). Нетотожність обох тенденцій відзначав ще Т. Адорно, фундатор концепту культурної індустрії, що був уперше сформульований у їх спільній з М. Хоркхаймером роботі "Діалектика Просвітництва", потім вони неодноразово поверталися до даної проблематики. Критичному характеру позиції представників Франкфуртської школи, що розглядали культурну індустрію як спосіб створення та маніпуляції масами (нова антропологічна модель), був протиставлений науково-освітній проєкт представників Бірмінгемської школи Cultural studies. У його межах була здійснена спроба реабілітації "масової культури" як продукту творчості народу та підстави демократизації культури. Зокрема, цей сенс був укладений у концепцію "довгої революції" Р. Вільямса [11]. Обидві школи підкреслювали особливу роль мистецтва та способу його тиражування для процесу функціонування культури індустріальним способом. Ця теза не є випадковою, оскільки в європейській культурі власне художнє поле було авангардом формування секулярної культури, у найбільш наочній формі пройшло етап інституалізації, зокрема стало втіленням високої культури та, нарешті, найшвидше позбавляється претензії на автономію (ніж інші форми духовної культури, зокрема наука та мораль). Саме "дегуманізація мистецтва" стала не лише підставою рефлексії, а й лабораторією для "повстання мас". Тому ми в даному дослідженні куль-

турної індустрії обмежимося аргументацією зсувів в естетичній сфері. Хоча домінування в постсучасності настанов корпоративної етики або формування технопарків як інтегративного вектору розвитку науки та промисловості можна також визначати в термінах індустріалізації культури (як і багато інших тенденцій).

Аналіз досліджень і публікацій. Інтерес до економічної ефективності сфери культури виникає в таких економістів, як В. Баумоль, В. Боуен, М. Блауг, В. Гінзбург, А. Кламер, П. Сакко, А. Скот, Д. Тросбі, Р. Тьюз, Б. Фрей, Д. Хезмондалш. Їх дослідження були переважно зорієнтовані не на природу даного феномена, а на управлінські проблеми з метою отримання більшого прибутку. З іншого боку, виникає інтерес у сфері соціології культури щодо перспектив організаційного та економічного функціонування зазначеної сфери. У цьому ракурсі варто відмітити роботи Т. Адорно, П. Бурдьє, Т. Веблена, Р. Вільямса, С. Леша. Для розуміння специфіки культурної індустрії та режиму її сигніфікації важливо звернутися до робіт таких теоретиків мистецтва, як В. Беньямін, П. Вірільйо, Г. Гадамер, Б. Гройс, М. Гайдегер, Я. Мукаржовський, П. Рікер, Ж.-П. Сартр.

Мета статті: сформулювати базові настанови зазначених тенденцій становлення культурної індустрії та визначити підстави їх диференціації, синтезу та способу сигніфікації.

Виклад основного матеріалу дослідження. Загальнокультурною очевидністю сучасності є така тенденція, як індустріалізація об'єктів культури (1), чий симптоми ми розглянемо окремо й більш докладно.