

7. Jurchenko, L. (2008) Ekologo-estetychne vyhovannja jak pidstava formuvannja ekologichnoi' kultury [Ecological and aesthetic education as founding of forming of ecological culture]. *Gumanitarnyj chasopys*, 4, 144–149.

8. Carlson, A. (1998, 2011) *Environmental Aesthetics* Routledge Encyclopedia of Philosophy. London, Routledge. Retrieved from <http://www.rep.routledge.com/article/M047>

Надійшла до редколегії 06.06.17

О. Д. Рыхлицкая, канд. филос. наук, доц.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

ЭКОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ: ЛАНДШАФТНЫЙ ПОДХОД

В статье осуществляется анализ философско-культурологических аспектов в становлении экологии культуры в контексте различных направлений. Современность актуализирует некоторые процессы экологизации культурологии, которые обусловлены в первую очередь тем, что традиционно сферой исследования культурологии были "человек–общество", но включение природы в сферу духовной жизни предполагает смену парадигм развития современного общества, некоторую коррекцию мировоззренческих ценностей и человеческого сознания. Методологической основой исследования выступают концепция Д. Лихачева, которая в отношении как к природе, так и к культуре требует общих правил морального осознания себя как части природы и культуры, а также рассмотрение экологии культуры в контексте ландшафтного подхода В. Каганского, где культурный ландшафт рассматривается как феномен, который самоопределяется, существует и познается по-разному – в культурных практиках, установках, ориентирах, что в целом демонстрирует особое внимание к новой сфере культурологического знания и подчеркивает его актуальность в современной культуре.

Ключевые слова: экология, природа, культура, культурология, экология культуры, экоккультура, ландшафт, ландшафтный подход.

O. D. Rykhlytska, PhD, Assistant Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

ECOLOGY OF CULTURE: LANDSCAPE APPROACH

The article represents the analysis of the philosophic-cultural aspects of establishment of the culture ecology in the context of various directions. The modern times actualize specific processes of cultural studies ecologization, which in its turn is stipulated first of all the fact that the traditional sphere of the cultural studies was "human-society", but the inclusion of the nature into the spiritual life sphere envisages the change of the modern society paradigm, certain correction of world-view values and human consciousness. The methodological basis of the study is the concept, offered by D. Likhachov, which in relation to nature and culture requires general rules of moral awareness of oneself as a part of the nature and as a part of the culture, as well as the analysis of the culture ecology in the context of landscape approach, offered by V. Kaganskyi.

Studying the historical-cultural landscapes, a famous cultural specialist D. Likhachov sees the biosphere as a specific envelope of the Earth. He thinks about the cultural sphere as a certain historical "noosphere" of the planet, which has been performing the changing effect on the biosphere, that naturally required specific cultural study instruments. That is why in a very short period the cultural ecology has become a key factor in many biological, philosophical and cultural papers, which is supported by a large number of national and foreign researchers, who offer their own understanding of the cultural ecology. In the context of cultural ecology the landscape exists and is understood by different cultural practices and is a type of an abstract model, which cannot be touched and seen, it needs to be lived and experienced as the unity of space, things and meanings. V. Kaganskyi states that modern popularization of the monuments and culture protection results in a peculiar discarding of landscape, instead of experiencing it. In his analysis of various directions, V. Kaganskyi determines a special approach - geomorphism, which supports the variety of the cultural landscape places, as cultural value (where three components - landscape space, knowledge about it and experiencing it - are united). The main value of which is the value of inter-personal communication. This can be regarded as the creation of a new cultural reality, in which a person is immersed, and the cultural space becomes the landscape space (this is the unity of natural and cultural components, spatial forms and cultural meanings). Thus, the cultural landscape is seen as a phenomenon, which identifies itself, exists and is understood in different ways - in cultural practices, establishment of landmarks, which in general attracts the attention to the cultural knowledge, cultural ecology in particular, and stresses its importance in the modern culture.

Key words: ecology, nature, culture, cultural studies, cultural ecology, eco-culture, landscape, landscape approach.

УДК 111.853:73(4)

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

ТІЛЕСНІСТЬ ЯК АТРИБУТИВНА ОЗНАКА СКУЛЬПТУРИ (ЄВРОПЕЙСЬКИЙ КОНТЕКСТ)

Історичний розвиток мистецтва розглядається як зміна парадигм. В рамках кожної парадигми виробляється особливе розуміння мистецтва, що характеризується як самим актом творчості, так і оцінкою його результатів. Особливої актуальності набуває завдання виявити витоки цих змін, позначити їх етапи, визначити спрямованість еволюції художньої творчості. В цьому контексті тілесність як мистецька парадигма європейської скульптури розглядається в статті в конкретно-історичному вимірі від класики до постмодернізму.

Ключові слова: тілесність, скульптура, класичне мистецтво, модернізм, постмодернізм, художній образ, симулякр.

Постановка проблеми. Актуальність теми дослідження зумовлюється змінами, яких зазнало за останні століття мистецтво не тільки з точки зору формують принципів, але і в аспекті буття твору мистецтва. Особливості сучасної художньої творчості породили ситуацію неоднозначності в розумінні та оцінці творів мистецтва сучасними художніми практиками й естетичними концепціями, що утверджують принципи полістилістики і варіативності при побудові художнього цілого, а декларація розриву між мистецтвом минулого і мистецтвом ХХ і ХХІ ст., між класикою, модернізмом, авангардом і постмодернізмом поставила під сумнів саме поняття "мистецтво". Реальна практика мистецтва виступила свідченням принципово нової ситуації в художньому житті. Не випадково сьогодні естетика все більше уваги звертає на реальну практику мистецтва,

новий художній досвід. Водночас багатогранність і неоднозначність художнього процесу в різних видах і напрямках мистецтва вимагає прояснення щодо можливості використання сьогодні таких понять, як "мистецтво", "тіло мистецтва", "пластичне мистецтво".

Аналіз досліджень і публікацій. Важливе значення для філософсько-естетичного осмислення творів пластичного мистецтва і насамперед скульптури мають роботи В. Арсланова, Ж. Бодріяра, І. Биховської, П. Бурдье, А. Волинського, Б. Віппера, О. Геніса, А. Григоряна, Н. Дмитрієвої, І. Кулікової, Н. Малініної, А. Михайлової, О. Лосева, М. Рикліна, А. Шопенгауера.

Серед українських дослідників проблематику пластичного мистецтва розглядали Л. Левчук, В. Панченко, М. Бровко, А. Костенко, В. Личкова, О. Оніщенко, О. Павлова, І. Живоглядова та ін.

Мета статті. Проаналізувати тілесність як атрибутивну ознаку скульптури в античному мистецтві, Середньовіччі, Відродженні, модернізмі і постмодернізмі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Поняття "мистецтво" не дано артії, воно невіддільне від історичних умов власної реалізації і наповнюється різним змістом. В античній традиції, звідки бере свій початок теоретичне осмислення мистецтва, передбачається розуміння мистецтва як діяльності міметичної. Для пластичного мистецтва давніх греків людина була втіленням всього суцього, прообразом всього створеного і створюваного. Людське тіло в прекрасній формі було майже єдиною моделлю мистецтва, й естетично греки мислили його не інакше як в статуарній завершеності. "Постійною моделлю, – зазначає О. Лосєв, – тут було вміст саме людське тіло. Воно взяте як досконала форма вираження життя і було моделлю всякої краси" [13, с. 762].

У давньогрецькій культурі все – космос, держава і людина – сприймається через категорію тілесності, яка, за визначенням О. Лосєва, виходить далеко за межі тіла, розширюючись до меж чуттєво-матеріального космосу. Тіло виступає аналогом світобудови, воно утримує в собі всі сили природи, гармонію фізичних стихій. Тіло забезпечує вбудованість людини в цілісну систему світу, який сам є досконалим одухотвореним тілом. Добре організоване красиве людське тіло сприймається як відображення космічної енергії. Онтологічний статус тілесності підносить красу людського тіла до культу.

За визначенням В. Подороги, "грецьке тіло – універсальний знак космосу, космос – продукт формування скульптурної сили грецької тілесності" [16, с. 316]. Тільки у греків всі елементи культури знаходились в повній гармонії з природою, тільки в них існувала повна гармонія духу і тіла, а в живих витворах мистецтва моральнісні ідеали народу знайшли собі для всіх зрозуміле і для всіх чарівне вираження. "У житті греків, – зазначає В. Любке, – немає штучно створених протиріч; у них все гармонійне, все вилилось з одного і того ж джерела – їх істинно людської освіченості, а тому і залишилось життєвим і зразком назавжди" [14, с. 5]. На відміну від пластики Сходу, наприклад Єгипту, у греків кожен витвір мистецтва отримує моральнісне значення для всього людства, оскільки греки піднялись на такий високий щабель розвитку, що стали зразком для всіх часів і народів. Це стосується не тільки грецької пластики, а й поезії та архітектури. Моральну основу творів грецького мистецтва складають гармонія і міра в усьому, яка і могла з'явитись в суспільстві, в основі якого була покладена свобода, де дух не пов'язаний догматичними приписами, а вільно діє у відповідності з власними законами.

Дух свободи окриляв сили кожного, пробуджував діяльність на всіх поприщах духовного розвитку. Лірична поезія підноситься в кінці цієї епохи до урочистих гімнів Піндара, а у мистецтві трагедії геній Есхіла, Софокла і Евріпіда доходить до найвищого значення. Дух свободи породжує і в галузі пластичного мистецтва відомих художників: Фідія, Поліклета, Скопаса, Лісіппа, Праксітеля. Ці художники, починаючи з витоків, з архаїки, оживляють, роблять гнучкими заковані форми, вдихають в них новий дух. Постійно вдосконалюють мистецтво, доводять його до тієї стадії, коли воно досягає повного звільнення від традиційних форм і підноситься на вищий ступінь досконалості, єдності духовного і тілесного.

Уже Сократ говорить про можливість відтворення в мистецтві того, що не має ні пропорції, ні кольору, ні форми, тобто духовних властивостей людини, або ж

"стану душі". "Все це можливо відтворити, – відзначає він, – оскільки духовні якості і "стани душі", – ворожість, нахабство, грубість, велич, добродійність, скромність тощо, просвічуються і в обличчях, і в жестах людей, чи стоять вони, чи рухаються" [12, с. 8]. Філософ вважає, що скульптура, як і інші мистецтва, повинна виражати стан душі.

Платон вважає, що всі види дійсності стають видами художньої діяльності тільки тому, що в них всюди просвічується їх внутрішній ідеальний зміст; і чим сильніше він просвічується, чим глибше отожднюється дійсність з їх ідеєю, тим більш художніми вони стають. Таким наперед є людське тіло. Чим менше розуміється нами його внутрішня ідея і призначення, тим воно менш за все художнє. Твір мистецтва, на думку Платона, сам по собі є камінь, фарби, звуки тощо, але він тому є мистецтво, що втілює в собі всезагальне органічне життя або який-небудь його момент. Сходження до чистої краси у бажаючих прилучитися до мудрості починається з прекрасного тіла, переходить до багатьох прекрасних тіл і вже потім переходить до тієї краси, яка об'єднує всі тіла. Істинну красу людського тіла Платон знаходить в гармонії тіла і душі [10, с. 183].

Для грека мова тіла була мовою душі, хоча давньогрецька пластика ще не знала того аналізу характерів, того культу індивідуального, які так притаманні мистецтву Нового часу. Проте греки, як зазначає Н. Дмитрієва, "володіли мистецтвом передачі типової психології – вони передавали різноманітну гаму душевних станів узагальнених людських типів" [7, с. 86]. Навіть малюнок "Орфей, що грає на лірі" – психологічний. Він передає екстаз, ніжність, зворушеність музиканта і слухачів. Про картину живописця Тімомаха "Медея" античні автори писали, що художник виразив у ній роздвоєність душі, боротьбу двох протилежних почуттів – ревнивого гніву й жалості до дітей; про силу "Ерота" Праксітеля – що він вражає не стрілами, а лише невідпороною силою свого мисного погляду. А на скульптурі Піфагора "Філокет" глядачі скаржились: скульптор зобразив Філокетта кульгавим, так що вони, дивлячись на нього, самі відчувають біль. Античне тіло характеризується А. Волинським як тіло, яке "само по собі говорить, співає, кричить іноді голосніше і повніше, ніж людські слова". "Красномовність тіла – це чисто античне уявлення" [4, с. 29–30].

Пластику, кінетику античного тіла можна розцінювати як складники деякої семантичної структури, особливої мови, як свого роду міміку. Пластика новоєвропейської скульптури демонструє протилежне античній класиці, властиве християнській традиції співвідношення душі і тіла. Панування позицій індивідуалізму в культурі, домінують образу духовного над тілесним призводить до того, що тіло редується і портрет починає домінувати над живою фігурою. Коли "люди стали ховати свої тіла... тіло втратило свою мову. Пластика стала простішою" [4, с. 29–30].

З християнством вступила в свої права внутрішня індивідуальність людини. Тілесна краса втратила свою привабливість і стала предметом зневаги. Вищою метою мистецтва тепер стало вираження чистоти душевної, святості почуттів. "За таких суворих вимог історію пластики, – вважає В. Любке, – треба було б закінчити давнім світом і все, що створено пластикою під впливом християнства, віднести до занепаду, до виродження; одні тільки твори в античному стилі мали б право на життя... Але щоб бути справедливим відносно християнського мистецтва, не потрібно забувати, що поряд зі скульптурою існував і живопис, в творах якого духовний зміст християнської епохи виражається більш повно і виразно... і який досяг

свого вищого розвитку завдяки християнству" [14, с. 4]. Це визначило призначення живопису і, очевидно, відняло у пластики її зміст в античному розумінні.

Античність не знала, як вже відзначалось, дуалізму духу і тіла, і своїх богів вона не мислила інакше, як в тілесному втіленні. Християнство принесло з собою дуалізм, узаконивши та увівши в систему історично закономірний розпад раннього наївного монізму світовідчуття. Боги стали духовними істотами, вільними від тенет плоті. Іоанн Дамаскін у своїй праці "Три захисні слова проти тих, хто заперечує святі ікони" доводить, що ікона як образ є відтворенням божественного "архетипу". Тому, коли ми поклоняємося іконі, ми здійснюємо поклоніння не матерії, а тому, хто зображений, бо честь, яку ми віддаємо образу, переходить до первинного образу. "Образ, – відзначає Іоанн, – є подобою, і прикладом, і зображенням чого-небудь, що вказує на те, що на ньому зображено. Але в усьому образ цілком подібний до первинного образу, тобто зображеного, але одне є образом, а друге – зображенням, і відмінність їх цілком очевидна, хоч і те, і друге є одним і тим самим" [6, с. 399]. Природа мистецтва в естетичній концепції Іоанна полягає в прославленні сокровенного, божественного як прообразу всього існуючого. "Всякий образ є одкровенням і виявленням прихованого", – вважає І. Дамаскін [6, с. 300]. Тілесна краса в усій її досконалості, зображення якої складало мету і зміст пластики, втратила для перших християн всяку ціну, навіть пробуджувала в них відразу та страх перед тим розгулом чуттєвості, що так притаманний пізній Античності.

Слід зазначити, що пластика не була остаточно витіснена з християнського мистецтва, незважаючи на відразу до неї. Невдовзі вона намагається посісти місце в утраченій області. І цього вона зможе досягнути, відмовившись від своїх найголовніших завдань. Вона підкоряється новому світогляду, забуває про досконалу красу людських форм і ставить перед собою завдання відобразити духовний світ індивідуальної людини як вираження звільненої, спокутуваної душі. Скульптура намагається виразити своїми засобами внутрішній світ людини, духовну індивідуальність зі всіма її характерними особливостями, створеними новим віровченням. Це стало можливим тоді, коли імперія Карла Великого розпалась внаслідок нестримного прагнення германських племен до свободи. І коли ці племена заявили про свою самостійність, відкинули догматику візантійського канону, демократизувавши його народним світовідчуттям, дух свободи оживив пластичне мистецтво і відкрив йому шлях до подальшого розвитку.

Водночас слід зазначити, що зміст цих образотворчих богословських енциклопедій був настільки розпливчатим, алегоричним і умовним, що в його межах знаходили собі місце різноманітні сюжети і мотиви. Алегорії гріхів і гріховних пристрастей були зручним приводом для зображення казоквих, язичницьких чудовиськ, які здебільшого не мали ніякого відношення до церковної концепції світобудови. Єпископ Бернард Клервоський у XII столітті казав: "...для чого ж в монастирях перед очима читаючих братів ця сміхотворна диковинність, ці дивовижно-потворні образи, ці образи потворного? До чого тут брудні мавпи? До чого дикі леви? До чого напівлюди? Тут над головою бачиш багато тіл, там, навпаки, на одному тілі – багато голів. Тут, дивись, у чотириноного хвіст змії, там у риби – голова чотириноного. Настільки велика врешті-решт, настільки дивовижна всюди строкатість різноманітних образів, що люди на-

дають перевагу читати по мармуру, ніж по книзі, і цілий день розглядають їх, дивуючись, а не роздумують про закон Божий, навчаючись" [9, с. 282–283].

Ці дивовижні образи прийшли до пластичного мистецтва з язичницьких народних культур, із казок, із тваринного епосу і "засіли" там на багато століть. Ми мало чого зрозуміємо в середньовічному мистецтві, якщо не відчемо, не оцінимо в ньому пафос земного, простого, безпосередньо і прямо пов'язаного з життям простих людей. Христу співчували, тому що він страждав, як страждають бідняки. Божу Матір любили, тому що бачили в ній заступницю простих людей. Потойбічне життя уявляли як земне, тільки більш справедливе.

Якщо античні статуї стверджують, що прекрасний дух може бути тільки в прекрасному тілі, то статуї середньовічних храмів, які далекі від довершених тілесних форм, примушують думати, що тільки душевне світло облагороджує тіло. Статуї Христа та Марії з собору в Реймсі нікому не здадуться некрасивими, вони, безперечно, для всіх прекрасні. Тут новим у порівнянні з Античністю є те, що зовнішня краса сприймається як відблиск внутрішньої духовної краси. Навіть найбільш неприваблива для нас за своєю формою середньовічна пластика здається зрозумілою і прекрасною, оскільки дивовижно наближена до нашого світовідчуття своєю психологічною правдивістю.

У мистецтві Європи в епоху Відродження, внаслідок переосмислення християнською традицією античного досвіду, народжується тенденція до зображення ідеальних форм тіла, зорієнтованих на класичні зразки. Італійське мистецтво, звільнившись від спіритуалізму, що був основною рисою Середніх віків, поступово звільнилось і від середньовічного пластичного стилю, в якому все більше проявлялась невідповідність змісту і форми, і попрямувало шляхом до реалізму. Відродження, засвоївши античну архітектурну систему, створило для пластики, на відміну від Середньовіччя, "скульптурний простір". У ньому пластичний твір міг розкритися в повній красі, міг утримати за собою самостійне значення, стати в пряму протилежність до архітектури і з'єднатися з нею в гармонійному ансамблі. Пластика епохи Відродження прийняла відтінок пластичної визначеності Античності, перетворила людське тіло засобами скульптури в досконале, надавши йому індивідуальної духовної визначеності.

Якщо епоха, що керується спіритуалістичними почуттями, починає прагнути до ясності і визначеності форми, то перші кроки в цьому напрямку були зроблені скульптурою. У неї першої, оскільки вона створює свої образи з твердого матеріалу, виникає потреба доводити їх до життєвої правди. Живопис засвоює результати, здобуті пластикою, і вчиться зображувати свої фігури в просторі. Спочатку скульптура вказувала дорогу живопису і керувала ним, а потім, в свою чергу, поступилась йому першістю. Живопису як мистецтву переважно християнському дістається першість у цьому змаганні – це зрозуміло само по собі. Він краще і швидше може покрити величезний простір зображеннями, пробудити зацікавленість у глядача. Окрім того, різноманіття кольорів дає йому можливість передавати душевні зміни. Відомий італійський архітектор і теоретик мистецтва Л. Альберті характеризує живопис наступним чином: "Живопис утримує в собі деяку божественну силу, він не тільки змушує відсутніх здаватися присутніми, але більше того: він змушує мертвих здаватися живими, навіть коли минуло багато віків, так що ми впізнаємо їх, отримуємо велике захоплення художником і велику насолоду" [1, с. 319].

Світоглядні установки на сприйняття тілесного як другорядного пояснюють той факт, що ані Класицизм, ані Просвітництво, незважаючи на те, що в цілому орієнтувались на Античність, не стали скульптурними епохами. Художники, як відзначає А. Михайлов, "хоч і вивчають оголену натуру, але не мислять тілесно, на відміну, наприклад, від Мікеланджело" [2, с. 72]. Тут наочне кардинальне розходження світоглядних установок епох: пластичності античної свідомості протистоїть новоєвропейська парадигма, в якій, за словами І. Биховської, тіло ніби "випадає в осад" із сфери духу.

У середині XIX століття під впливом нового погляду на людську тілесність відбувається звернення до Античності на якісно новому рівні у зв'язку з наростаючими тенденціями "натуралізації" людини в культурі і критичного відношення до попередніх історичних періодів. З приводу останніх О. Геніс писав: "Декарт відрізав людину від тіла, а значить, від усього оточуючого світу. Досліджуючи зовнішній світ, ми забули про природу, яка міститься в нас. Природа стала об'єктом вивчення, а людина – суб'єктом, який її вивчає. За непорушністю кордонів між ними – між одухотвореною матерією і свідомістю – була зобов'язана стежити наука. Вона відучила західну людину "мислити" всім тілом. Вона втратила примітивні, а можна сказати природні навички контакту зі світом" [5, с. 150–151]. Свою роль в процесі повернення до тіла зіграло і посилення ірраціоналістичних тенденцій, що вступили в протидію з панівним "гіперраціоналізмом" з його моделлю людини, в якій гіпертрофоване розумне начало протистояло позасутнісній, а тому неіснуючій плоті, тобто людина-розум як суб'єкт та людина-тіло як пасивний об'єкт були принципово розділені. Реабілітація тілесного чуттєвого начала знайшла своє безпосереднє вираження в ідеях Л. Фейєрбаха. В антропології Л. Фейєрбаха категорія тілесності цінується дуже високо; тут стверджується, що тіло людини входить в його сутність і, таким чином, складає "основу, суб'єкт особистості". Дуалізм тіла і духу розглядається Л. Фейєрбахом як проекція метафізичної помилки в сферу психології і оцінюється як неправомірний, "тому що психологія людей ланцюгами прикована до фізіології, оскільки лише в людському тілі може бути людська душа" [8, с. 31]. Поступово мова пластики звільняється від сухого, описового академічного натуралізму, на зміну приходить нове художньо-пластичне мислення і розкріпає пластику. Особливе значення для пластичного мистецтва має поняття середовища, оточуючого простору, а також життєвої реальності, на відтворення якої воно орієнтується. Наприкінці XIX століття скульптурі відводиться активна роль в організації простору. Як зазначає І. Шмідт: "Скульптура починає активно втілюватися в просторі, навколишньому середовищі, ... скульптура все сміливіше виходить на вулицю" [21, с. 259]. Ще одна грань взаємовідносин скульптури з оточуючим середовищем розкривається через співвідношення пластики з архітектурою. Нове мистецтво намагається повернутись до "ансамблевого" мислення, яке було так притаманне грецькій класиці. Антична скульптура і архітектура взаємодоповнювали одна одну. Як зазначає Б. Віппер: "У грецькому мистецтві архітектура дає скульптурі обрамлення, ідеальну арену діяльності, сама ж будівля збагачується органічною динамікою скульптури" [3, с. 140]. Антична архітектура пластична, в грецькому храмі колони утворюють просторове тіло. Давньогрецькі атланти і каріатиди – водночас і скульптурні форми, і несучі деталі архітектурної конструкції. Усвідомлення наприкінці XIX століття важливості для скульптури поєднатись з архітектурою – факт,

що змінює її кардинально. Скульптурні образи і композиції набувають вигляду чітких архітектонічних структур. Людська фігура в скульптурі втрачає натуралістичний вигляд і інтерпретується узагальнено. За якістю і лаконізмом фігур вгадується їх конструктивність, за спрощеною сюжетикою – ідея "безпредметності форми", закладеної в природу архітектури. В особливій увазі скульпторів до законів архітектоніки знайшла своє вираження загальна тенденція трансплантувати, на думку М. Кагана, "в образотворчі за їх походженням і природою мистецтва мову необразотворчих, частково архітектури, орнаментики" [11, с. 269], – стратегія, що у XX столітті надасть можливості реалізуватись абстрактним, нефігуративним стилям модернізму. Наростання творчої активності, творчого мислення, уяви приводить до ствердження плюралізму шляхів, багатоманітності пластичних форм у мистецтві.

У зростаючій креативності, пошуках нових скульптурних форм неможливо не побачити ролі філософії та ідей А. Шопенгауера зокрема. Відповідно до концепції А. Шопенгауера, "тіло – суть втілена воля", воно служить видимістю реальності, що міститься у волі, яка без тіла не може бути представлена: "Все тіло є нічим іншим, як об'єктивацією, тобто волею, яка стала уявленням" [22, с. 23]. Тілесний вигляд втілюється у скульптурному зображенні, і основною якістю пластичного образу вважаються "сила і повнота", його експресія, рівно як "краса і грація", що трактується А. Шопенгауером, відповідно, як форми об'єктивації волі у просторі і часі. За пластичним мистецтвом визнається здатність передавати переміщення фігур у просторі і часі. "Скульптура робить спроби, – зазначає Б. Віппер, – перенести рух із тілесних функцій в царину тілесних явищ" [3, с. 113] і передати в пластичних формах різноманітні почуття і стани людини. Збагачення скульптури динамічною координатою було великим часом, свого роду реакцією на ризикований темп життя. Нові уявлення про швидкість актуалізують динаміку пластичного образу. Це знаходить вираження у характері зображень, які під впливом динамічного моменту кардинально змінюються, наприклад у футуризмі, кубізмі, експресіонізмі. Деформація тілесного руху, як і самого тіла, цілком відповідає новим уявленням про простір, час і рух. Тому художня достовірність немислима без деформації як методу динамічного схоплення процесуальності.

Нове конструювання тілесності є підґрунтям для формування самоідентичності, де тіло є висхідною точкою моделювання і передбачає подвоєну проєктивність фізичного і духовного. Пластичний образ у мистецтві традиційно був зорієнтований на конкретизацію тілесного, під цим розумілася природна форма, зміст якої визначався досвідом глядача. Пластичність, наприклад, образів Мікеланджело інтерпретувалась у відповідності із сюжетом, де Мойсей завжди залишався Мойсеєм. В інтерпретації цього твору З. Фрейдом висловлюється думка тільки про внутрішній глибинний зміст жесту пророка. Жест розглядається тільки як знак, що поміщений в "текст" скульптурного зображення. Скульптура XX століття апелює до чуттєвості, інтерпретація тілесної форми не є необхідною. Глядач отримує імпульс асоціативних зв'язків, де художній об'єкт буде осмислюватись у просторі внутрішнього досвіду, в структурі власних переживань.

Модернізм був неоднозначним. З визнанням коласальних можливостей людини, свободи індивіда, простору для широкої творчої активності модернізм, за визначенням Х. Ортега-і-Гассета, – це ще й "триумф над людським", "втрата людської якості", "олюдненості"

мистецтва і світу. Про парадоксальність даної ситуації свідчить той факт, що паралельно із зростанням цінності окремої людини відбувається знецінення людського життя в цілому. Нарівні з виокремленням деміургічних потенцій людини має місце відмова трактувати людину як "зліпок" Бога і, як наслідок, кардинальне переосмислення самої суті і направленості гуманізму. Даючи характеристику сучасному мистецтву, Х. Ортега-і-Гассет у своїй праці "Дегуманізація мистецтва" писав: "Мистецтво, про яке ми говоримо, негуманне не тільки тому, що воно не містить в собі "людських" речей, але і тому, що активність його перебуває в дегуманізації... Справа не в тому, щоб намалювати що-небудь, що було б зовсім не схоже на людину, дім або гору, але в тім, щоб намалювати людину, котра якомога менше була б схожою на людину... Естетична радість для нового художника виникає з цього триумфу "над людським...". Відшукуючи найбільш загальнородову і характерну рису нової творчості, я знаходжу тенденцію дегуманізації мистецтва" [15, с. 514–515]. І далі: "Всі великі епохи мистецтва уникали "людського" як центру тяжіння в своїх творіннях... Отже: стилізувати – означає деформувати реальне, дереалізувати. Стилізація включає в себе дегуманізацію" [15, с. 517]. Як сказав Ренато Гуттузо про мистецтво початку ХХ століття, "так сталося, що перестали помічати людину, від неї відвернулись" [20, с. 259].

В культурі ХХ століття достатньо актуальною є позиція антропологічного негативізму. Обґрунтування цінності окремої людини привело до відсутності єдиних норм, оскільки сама нормативність стала сприйматись як посягання на індивідуальність. Децентрована культура звертається не до формування ідеальної моделі, а до розгляду особливостей, що являють цінність як відхилення від норми. Згідно з цією позицією формується і художній образ, який відходить від "ідеальних" норм краси, від чіткості, закінченості і цілісності. По суті справи, такий пластичний образ ігнорує форми людського тіла, йдучи по шляху все більшої дегуманізації. Вірно помітив М. Бланшо: "Єдине променіюче прозорість і незворушністю рівне собі створіння в людському світі – це труп. Неперехідність його стану не підлягає сумніву. Решта відноситься до нюансів з освітленням, до машинерії, за допомогою якої дещо постає як прозоре; такою є вся сфера ефектів або наслідків, що стали байдужими до дії власних причин" [19, с. 49]. Тут ми можемо спостерігати межу вираженої стійкості тілесного образу. Саме від нього і намагається відійти сучасний пластичний образ, звертаючись до чуттєвості форми, фрагментованості, руйнування гармонійної єдності. Руйнування-творення постає одним із найважливіших принципів пластики, де граничним виразом володіє видовищність трансформера, який виступає сучасною метафорою thing-in-itself (річ-в-собі). Новий тип динамічних відносин між формою і оточуючим середовищем фіксується в мистецтві футуристів, і зокрема в скульптурі Боччоні, де мотив руху володіє формою, порушує її внутрішню статичність, розтягує фігуру по "силових лініях" і деформує її. Намагання вписати динамічні процеси в форму стає причиною її руйнування, ось чому в пору "оживлення" форм – згадаємо бароко – деформація набуває тотального характеру. В контексті модерністського мистецтва, сутність якого можна визначити, скориставшись словами П. Пікассо, як "суму руйнувань", прагнення до заперечення, демонтажу, самоусунення отримує якнайширше розповсюдження і

виявляє себе рівною мірою як в стилістиці творів, так і, наприклад, в бажанні долати щойно створене. Таким чином, можна сказати, що викривлення форми повністю відповідає специфіці модернізму і служить вираженням його висхідних, зорієнтованих на заперечення тенденцій. Постмодерністська тілесність, семіотизована, орієнтована текстуально і практично ізоморфна текстуальності, піддана символічному розчленуванню. За твердженням Р. Барта, "будучи аналітичною, мова захоплює тіло тільки тоді, коли воно роздрібнене; цілісне тіло – поза мовою; єдине, що досягає письма, – шматки тіла; для того щоб зробити тіло видимим, необхідно або змістити, відобразити в метонімії його одягу, або звести його до однієї з його частин" [17, с. 833]. З іншого боку, в структуралістському дискурсі розрізненість і прагнення до дефрагментації призводять до формування об'єкта. Виявлення структури представляє власну діяльність людини, що визначається як "здатність уявлення".

Насильство мови над тілом розгортається у філософії В. Беньяміна як "сліпа подоба розуму". Перехід від тіла до його фрагмента розглядається В. Беньяміном в світлі дії прийому алегоризації, який полягає, по суті, в розчленуванні органічного (тіла) в ім'я оголення схованого в ньому значення (тексту): "Людське тіло не могло бути виключенням з закону, який вимагав розчленування на шматки в ім'я того, щоб витягти з цих уламків істинне, зафіксоване і письмове значення" [23, с. 233]. За допомогою витягнення із тіла тексту відбувається перехід організму в розряд речі, іншими словами, вбивство тіла. Виступаючи на перший план, мова в процесі алегоризації несе з собою розпад цілого, розчленування, а отже, момент смерті. На несумісність рефлексивного підходу з досвідом живого тіла вказував М. Мерло-Понті, який розглядав "тіло в ідеї" і "тіло в реальності" як поняття, що віддалені одне від одного. Силою, для тіла не менш "руйнівною", ніж мова, є еротичне бажання, проблематика якого на певному етапі стає надзвичайно актуальною. Вона відображена у "Ляльках" Г. Беллмера, в фігурах яких спотворення тілесної схеми передане у особливо рафінованій формі: це, по суті, жіночі персонажі, розчленовані, а потім знову змонтовані з набору елементів. Змодульовані ніби силою сліпого бажання, їх "комбіновані тіла" далекі від анатомічних норм людської моделі. Здійснена в них перестановка частин тіла спровокувала порушення тілесного порядку, встановленого самою природою. При цьому в характері даної трансформації чітко простежується порнографічна тенденція, що виявилась в підкресленні генітальної частини жіночого тіла за допомогою прийому збільшення кількості певного роду деталей, з чого легко можна вивести розповсюджене положення про причетність беллмерівських "ляльок" до сексуального фетишизму і проблеми оприлюднення латентних фантазій.

Якщо говорити про образне вираження концепції "тіла без органів", про форми її проявлення в мистецтві, то перш за все слід згадати ім'я Х. Арпа і характерний для нього тип скульптури – "людські конкреції", або, в іншому варіанті читання, "людські зрощування". Ця скульптура являє собою деякий природний об'єкт в тому сенсі, що її арсенал складають біоморфні форми, повільне перетікання яких відтворює ситуацію "вічної течії" і перетворення. "Конкреції Х. Арпа скомпоновано із окремих, наповнених життєвими соками об'єктів, що мають в собі фактор процесуальності, в них втілені глибинні процеси органічного життя, такі, наприклад, як

процес внутрішнього росту або процес твердіння матерії. Завдяки рельєфу вібруючих поверхонь створюється відчуття того, що форми ростуть і, поступово наповнюючись життям, концентруються в об'ємних згущеннях. За словами Е. Трієра, адресованими одній із таких скульптур, тут "м'яко текучі форми, імітуючи хвилеподібний рух, знаходяться в стані від одного значення до іншого. Їх можна тлумачити як парафраз рослини, яка піднімається з землі, або плавлення антропоморфних форм" [18, с. 141].

Висновок. Постмодерністські експерименти стимулюють стирання меж між традиційними видами і жанрами мистецтва. Перегляд канонічних уявлень про творення і руйнування, порядок і хаос у мистецтві свідчить про свідому переорієнтацію з класичного розуміння художньої творчості на конструювання артефактів-симулякрів, що є характерною ознакою творчості сучасних художників, починаючи від поп-арту і до сьогодення. Деконструкція тіла, перекомутація його елементів за принципом хаотичного колажу, трактування людського тіла як відстороненої від самої людини окремої субстанції, що подається як феномен масової культури, стали основою творчого методу сучасного пластичного мистецтва. Ідеї філософів-постмодерністів Жака Дерріда, Жюльєна Делеза, Фелікса Гваттарі, Жана Бодрієра та інших знайшли своє візуальне втілення в сучасних мистецьких практиках.

Тілесна краса в усій її досконалості, зображення якої складало мету і зміст пластики Античності і Відродження, втратила в мистецтві постмодернізму всяку ціну і привабливість і стала предметом зневаги.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Альберти Леон-Баттиста. Десять книг о зодчестве : в 2 т. / Альберти Леон-Баттиста. – М. : Издательство Всесоюзной Академии Архитектуры, 1935. – Т. 1. – 391 с.
2. Быховская И. М. Homo somatikos: аксиология человеческого тела / И. М. Быховская. – М. : Едиториал УРСС, 2000. – 208 с.
3. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства / Б. Р. Виппер. – М. : Изобразительное искусство, 1985. – 288 с.
4. Вольтский А. Л. Книга ликований / А. Л. Вольтский. – М. : АРТ, 1992. – 299 с.
5. Генис А. Вавилонская башня. Искусство настоящего времени. Эссе / А. Генис. – М. : Независимая газета, 1997. – 256 с.
6. Дамаскин Иоанн. Полное собрание творений Св. Иоанна Дамаскина / Иоанн Дамаскин. – СПб., 1913. – Т. 1. – 442 с.
7. Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. В трех выпусках / Н. А. Дмитриева. – [3-е изд., доп.]. – М. : Искусство, 1987. – Вып. 1. – 319 с.
8. Жаров Л. В. Человеческая телесность: философский анализ / Л. В. Жаров ; [отв. ред. В. П. Яковлев]. – Ростов-на-Дону : Изд-во РГУ, 1988. – 126 с.
9. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли : в 5 т. ; [отв. ред. М. Ф. Овсянников]. – М. : Изд-во Академии художеств СССР, 1962. – Т. 1. – 682 с.
10. История эстетической мысли : в 6 т. / [под ред. М. Ф. Овсянникова, Т. В. Любимовой; сост. В. В. Бычков / Ин-т философии АН СССР; сектор эстетики]. – М. : Искусство, 1985. – Т. 1. – 464 с.
11. Коган М. С. Эстетика как философская наука / М. С. Коган. – СПб. : ТОО ТК "Петрополис", 1997. – 544 с.
12. Ксенофонт Афинский. Домострой // Сократические сочинения: Воспоминания о Сократе / Ксенофонт Афинский; [пер. с греч. С. И. Соболевского]. – М.-Л. : Academia, 1935. – 456 с.
13. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм / А. Ф. Лосев. – [1 изд.]. – М. : Искусство, 1979. – 815 с.
14. Любке В. История пластики с древнейших времен до настоящего времени / В. Любке ; [пер. с нем. В. Чаева]. – М. : Изд-во К. Т. Солдатенкова, 1870. – 650 с.
15. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства / Х. Ортега-и-Гассет. – М. : Радуга, 1991. – 586 с.

16. Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. Материалы лекционных курсов 1992–1994 годов / В. Подорога. – М. : Ad Marginem, 1995. – 340 с.

17. Постмодернизм. Энциклопедия; [сост. и науч. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко]. – Минск : Интерпрессервис ; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.

18. Рид Г. Краткая история современной живописи / Г. Рид ; [пер. с англ. ; послесл. ; авт. ст. Э. Буллт ; пер. Т. Скоробогатова]. – М. : Искусство-21 век, 2006. – 317 с.

19. Рыклин М. К. Искусство как препятствие / М. К. Рыклин. – М. : Ad Marginem, 1997. – 222 с.

20. Художники XX века. – М. : Советский художник, 1974. – 320 с.

21. Шмидт И. М. Русская художественная скульптура конца XIX – начала XX века / И. М. Шмидт // Изобразительное искусство. Архитектура. Декоративно-прикладное искусство. – М. : Искусство, 1980. – 560 с.

22. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление : Собрание соч. : в 6 т. / А. Шопенгауэр. – М. : ТЕРРА – Книжный клуб "Республика", 1999-2001. – Т. 1. – 1999. – 496 с.

23. Ямпольский М. Демон и лабиринт. (Диаграммы, деформации, мимесис) / М. Ямпольский ; [научное приложение под ред. С. Зенкина]. – М. : Новое литературное обозрение, 1996. – Вып. VII. – 332 с.

REFERENCES

1. Alberti Leon-Battista. (1935) *Ten Books on Architecture*. Vol.1. Moscow, Publishing house of the All-Union Academy of Architecture (In Russian).
2. Bykhovskaya, I. M. (2000) *Homo somatikos: the axiology of the human body*. Moscow, Editorial URSS (In Russian).
3. Vipper, B. R. (1985) *Introduction to the historical study of art*. Moscow, Arts, (In Russian).
4. Volynsky, A. L. (1992) *Book of Glee*. Moscow, Art (In Russian).
5. Genis, A. (1997) *The Tower of Babel. The Art of the Present. Essays*. Moscow, Nezavisimaya gazeta (In Russian).
6. Damascene, John. (1913) *Complete collection of the works of St. John of Damascus*. St. Petersburg.
7. Dmitrieva, N. A. (1987) *A Brief History of Arts*. In three issues. Issue. 1. Moscow, Art (In Russian).
8. Zharov, L. V. (1988) *Human Corporeality: a Philosophical Analysis*. Rostov-on-Don, Publishing house of the Russian State University (In Russian).
9. *Istorija jestetiki. Pamjatniki mirovoj jesteticheskoj mysli* : v 5 t., t.1 (1962) [*History of Aesthetics. Monuments of World Aesthetic Thought*: in 5 tons] / [otv. red. Ovsjannikov M. F.]. Moscow, Publishing House of the Academy of Arts of the USSR.
10. *Istorija jesteticheskoj mysli*: v 6 t., t.1 (1985) [*History of aesthetic thought*: in 6 vol.] pod red. M. F. Ovsjannikova, T. V. Ljubimovoj; sost. V. V. Bychkov / In-t filosofii AN SSSR; sektor jestetiki. Moscow, Art.
11. Kagan, M. S. (1997) *Aesthetics as a philosophical science*. St. Petersburg, LLP TC "Petropolis" (In Russian).
12. Xenophon of Athens. (1935) *Domostroj* [Domostroy]. In *Socratic works: Memoirs of Socrates* [*Socratic works: Memoirs of Socrates*]. Moscow, Academia.
13. Losev, A. F. (1979). *The history of ancient aesthetics. Early Hellenism*. Moscow, Art (In Russian).
14. Ljubke, V. (1870) *History of plastic from ancient times to the present*. Moscow, K.T. Soldatenkov (In Russian).
15. Ortega y Gasset, H. (1991) *Dehumanization of art*. Moscow, Rainbow (In Russian).
16. Podoroga, V. (1995) *Phenomenology of the body. Introduction to philosophical anthropology. Materials of the lecture courses of 1992-1994*. Moscow, Ad Marginem (In Russian).
17. *Postmodernizm. Jenciklopedija* (2001) [*Postmodernism. Encyclopedia*] sos. i nauch. red. A. A. Gricanov, M. A. Mozhejko. Minsk: Interpresservice; The Book House.
18. Reed, G. (2006) *A Brief History of Modern Painting*. Moscow, Art-21st century (In Russian).
19. Ryklin, M. K. (1997) *Art as an Obstacle*. Moscow, Ad Marginem (In Russian).
20. *Artists of the XX century* (1974). Moscow, Soviet artist (In Russian).
21. Shmidt, I. M. (1980) *Russkaja hudozhestvennaja skulptura konca XIX – nachala XX veka* [Russian art sculpture late XIX – early XX century]. In *Izobrazitel'noe iskusstvo. Arhitektura. Dekorativno-prikladnoe iskusstvo* [*Fine Arts. Architecture. Decorative and applied arts*]. Moscow, Art.
22. Schopenhauer, A. (1999) *The World as Will and Representation*: Collection op.: In 6 Vol. Vol.1. Moscow, TERRA - Book club "Republic" (In Russian).
23. Yampolsky, M. (1996) *Demon and Labyrinth. (Diagrams, Deformations, Mimesis)*. Moscow, New literary review, VII (In Russian).

Надійшла до редколегії 18.05.17

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

ТЕЛЕСНОСТЬ КАК АТРИБУТИВНЫЙ ПРИЗНАК СКУЛЬПТУРЫ (ЕВРОПЕЙСКИЙ КОНТЕКСТ)

Историческое развитие искусства рассматривается как смена парадигм. В рамках художественной парадигмы вырабатывается особое понимание искусства, которое характеризуется как собственно творческим актом, так и оценкой его результатов. Особенно актуальной является задача выявить истоки этих изменений, обозначить их этапы, определить направленность эволюции художественного творчества. В этом контексте телесность как парадигма европейской скульптуры рассматривается в статье в конкретно-историческом измерении от классики до постмодернизма.

Ключевые слова: телесность, скульптура, классическое искусство, модернизм, постмодернизм, художественный образ, симулякр.
R. M. Rusin, PhD, Associate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyev
60, Volodymyrska Strit, Kyev, 01033, Ukraine

CORPORALITY AS AN ATTRIBUTE OF SCULPTURE (EUROPEAN CONTEXT)

The historical development of art is a change of paradigms. Each paradigm contains a special understanding of art, defined both by the act of creativity itself and by the evaluation of its results. It is especially important to identify the origins of these changes, identify their stages, and determine the direction of the evolution of artistic creativity. In this context, corporeality as an artistic paradigm of European sculpture is considered in an article in the historical dimension from classics to postmodernism.

Background research driven by changes that have suffered over the past century art not only in terms of formative principles, but also in terms of being a work of art. The term "art" is not given a priori; it is inseparable from the historical conditions of its own realization and filled with different content. In ancient tradition, from which theoretical understanding of art originates, provides an understanding of art as mimetic activity. For plastic art of the ancient Greeks man was the epitome of all things, the prototype of all creation and the created. The human body in great shape was almost the only model of art aesthetic. The Greeks thought it only as a stature completeness.

For the Greeks, body language was the language of soul, although Greek plastics did not know what analysis characters the cult of the individual, which is typical for the art of modern times. Plasticity, the ancient body kinetics can be regarded as some elements of the semantic structure of a particular language as a kind of mimicry. Plastic modern European sculpture shows opposite to the ancient classics, Christian traditional relationship of mind and body. Antiquity knew dualism of mind and body, and provided perception of the gods only in the body incarnation. Christianity brought a legislated dualism and brought early naive monism attitude into the historically natural decay. In the art of the Renaissance in Europe, due to rethinking of ancient Christian tradition, experience acquires the tendency of forming an image of ideal body oriented on classic examples.

In the mid-nineteenth century, under the influence of a new understanding of human corporeality was an appeal to antiquity qualitatively new level due to the growing trend of "naturalization" in human culture and criticism concerning the previous historical periods.

In the culture of the twentieth century, there was a quite relevant anthropological stance of negativism. Justification of individual values has led to a lack of uniform standards, because it was perceived as an encroachment on personality. The natural beauty in all its perfection, the image of which was the purpose and content of Antiquity plastics and the Renaissance art lost all its worthiness and has become a subject of neglecting within the postmodernism.

Key words: corporeality, sculpture, classical art, modernism, postmodernism, artistic image, simulacrum.

УДК 1:316.334

А. М. Тормахова, канд. філос. наук, асист.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
tormakhova@ukr.net

URBAN STUDIES У КОНТЕКСТІ ТЕОРІЙ ВІЗУАЛЬНИХ ПРАКТИК

Одним з провідних напрямків сучасних культурологічних досліджень є Urban studies. Метою статті є дослідження кола проблем, пов'язаних з існуванням, функціонуванням різноманітних візуальних практик в міському просторі, та розкриття специфіки комунікації, що здійснюється за їх посередництвом. Методологія дослідження включає використання міждисциплінарного підходу, який би спирався на здобутки практичної культурології, Urban studies, естетичної теорії у працях як вітчизняних, так і західних авторів. Наукова новизна полягає в аналізі зв'язку актуальних візуальних практик, представлених в міському просторі, та інтернет-активності, що сприяє взаємовпливу цих сфер. Практична значимість полягає у тому, що результати дослідження можуть бути використані для розвитку сфери урбаністики зокрема, а також актуалізації необхідності організації міського середовища та конструювання образу міста.

Ключові слова: міський простір, візуальні практики, комунікація, Urban studies, метамодернізм.

Постановка проблеми. Актуальною тенденцією сучасного культурологічного дискурсу є зростання наукового інтересу до Urban studies. В межах цього напрямку досліджень здійснюється багатоаспектний аналіз простору людського існування: місто розглядається як суперечливе поєднання соціальних, політичних та естетичних вимірів; розкривається взаємодія урбанізації, міграції та расової/етнічної ідентичності; наголошується на зв'язку формування ринків праці та населення; акцентується увага на процесі формування у місті культурного життя та природного середовища тощо. Одним з аспектів вивчення міста є розкриття специфіки становлення його візуальних форм та їх зв'язку з комунікативними практиками. Цей підхід до аналізу міського простору є недостатньо розкритим в культурологічній думці, що й зумовлює звернення до нього.

Аналіз досліджень і публікацій. Специфіка метамодерних наративів, які характеризують стан сучасного розвитку культури загалом та мистецтва зокрема, представлена у розробках нідерландських культурологів Т. Вермьюліна і Р. Аккера. Основні напрямки становлення перспективних Urban studies окреслюють іноземні автори, зокрема У. Боуен, Р. Данн, Д. Касдан, Р. Харріс та М. Сміт. Аналіз специфіки взаємодії архітектурних просторів, сучасного мистецтва та новітніх технологій здійснюється українським дослідником О. Чепелик. В роботах вітчизняного автора А. Беломесяцева розглядаються філософські, правові та еко-

номічні основи архітектури. Розвідки, пов'язані з дослідженням міського простору та його візуального компонента, здійснюють такі сучасні культурологи, як А. Костіна, Д. Южакова. Комунікативні практики та їх роль в аналізі суспільства представлені у праці В. Зотова, В. Лисенка. Проте багато аспектів, пов'язаних з візуальними практиками міста, а саме: специфіка комунікативного процесу та його зв'язок з іншими візуальними формами – залишаються мало дослідженими та потребують наукового обґрунтування.

Мета статті. Метою статті є окреслення кола проблем, пов'язаних з існуванням, функціонуванням різноманітних візуальних практик в міському просторі, та розкриття специфіки комунікації, що здійснюється за їх посередництвом.

Виклад основного матеріалу. Більшість авторів, які займаються візуальними дослідженнями, стверджують, що в умовах сьогодення зростає роль практик, а не мистецтв. Комунікативні практики – це постійне відтворення систем комунікацій різного рівня, "впорядковані сукупності зразків раціональної діяльності, спрямованої на передачу/прийом соціально значимої інформації" [2, с. 54]. Візуальні практики безпосередньо пов'язані з повсякденністю, адже вони присутні в людському житті щодня. Так, міський простір, що є місцем постійного перебування значної частини суспільства, постійно видозмінюється. Візуальне обличчя міста може зазнавати як значних змін, що будуть мати постійний характер, так і незначних, тих, що досить швидко минуть. Проте всі вони впливають на