

9. Pigalskaya, A. M. (2012). Construction of the Design History and Its Practices. Journal of Cultural Research, 1. Retrieved from http://www.cr-journal.ru/rus/journals/131.html&j_id=10.

Received Editorial Board 26.08.18

Є. О. Буцикіна, канд. філос. наук, асист.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна

ЕПІСТЕМОЛОГІЧНИЙ ВИМІР КУЛЬТУРИ ДИЗАЙНУ В МЕЖАХ ІСТОРИЧНИХ СТУДІЙ К'ЄТИЛА ФАЛЛАНА

Стаття присвячена розгляду основних гносеологічних питань, пов'язаних із історичними дослідженнями дизайну, представлені ми відомим істориком дизайну К'єтилом Фалланом. Впроваджується аналіз наукового дослідження поняття "-ізм" як категоризуючого поняття, що може бути описано в культурних модусах (перш за все модерн, модерність та модернізм). Здійснюється вияв нових вимірів поняття "культура дизайну", що забезпечує діалектичний зв'язок між теоретичним та практичним рівнями, вибудований за допомогою "-ізмів". Останні подаються як динамічні дискурси, відображені в понятті "епістема" Мішеля Фуко. У статті впроваджується аналіз поняття парадигми в інтерпретації Томаса Куна та Поля Фейєрабенда як інструменту структурування в історії науки, запозиченого Фалланом задля спостереження динаміки змін в історії дизайну. Основна ідея даної концепції полягає в окресленні диференціальної парадигматичної системи в історії дизайну, що має на меті забезпечити більш глибоке дослідження термінології історії дизайну та рефлексію принципів її концептуалізації.

Ключові слова: культура дизайну, історія дизайну, історія мистецтва, "-ізми", парадигма, модернізм, епістема.

Е. А. Буцикіна, канд. филос. наук, ассист.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

ЕПІСТЕМОЛОГІЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ КУЛЬТУРЫ ДИЗАЙНА В ИСТОРИЧЕСКОМ ИССЛЕДОВАНИИ КЪЕТИЛА ФАЛЛАНА

Статья посвящена рассмотрению основных гносеологических вопросов, связанных с историческим исследованием дизайна, представленным известным исследователем Къетиллом Фалланом. Внедряется анализ научного исследования понятия "-изм" как категоризирующего понятия, которое может быть описано в культурных модусах (прежде всего модерн, модерность и модернизм). Осуществляется выявление новых измерений понятия "культура дизайна", что обеспечивает диалектическую связь между теоретическим и практическим уровнями, выстроенную при помощи "-измов". Последние подаются в качестве динамических дискурсов, отраженных в понятии "эпистема" Мишеля Фуко. В статье осуществляется анализ понятия парадигмы в интерпретации Томаса Куна и Поля Фейерабенда как инструмента структурирования в истории науки, которое заимствуется Фалланом для наблюдения динамики изменений в истории дизайна. Основная идея данной концепции заключается в очерчивании дифференциальной парадигматической системы в истории дизайна, которое призвано обеспечить более глубокое исследование терминологии истории дизайна и рефлексии принципов ее концептуализации.

Ключевые слова: культура дизайна, история дизайна, история искусства, "-измы", парадигма, модернизм, эпистема.

УДК 130:2

Н. І. Ковальова, канд. філос. наук, доц.
Одеський національний політехнічний університет,
пр. Шевченка, 1, м. Одеса, 65000, Україна
nisa_i_k@i.ua

В. Л. Левченко, канд. філос. наук, доц.
Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова,
вул. Дворянська, 2, м. Одеса, 65026, Україна
victor_levchenko@ukr.net

СФЕРА ЕСТЕТИЧНОГО У ФІЛОСОФСЬКИХ ТА ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИХ РЕФЛЕКСІЯХ ХХ СТОРІЧЧЯ

Статтю присвячено розгляду співвідношення естетичного та філософського в інтелектуальних рефлексіях ХХ ст. Матеріалом для дослідження стали праці таких характерних фігур модерну та постмодерну, як В. Беньямін та Ж.-Ф. Ліотар. Завданням роботи є аналіз модерністського та постмодерністського дискурсів і виявлення їх перетинань та взаємозіткнень.

Ключові слова: модерн, текст, мова, постмодерн, знання, естетика.

Постановка проблеми. Зацікавлення естетичними розробками модерну і постмодерну значною мірою обумовлено їх визначальним впливом на авангардні та пост-авангардні мистецькі практики. Філософські рефлексії генерували настанови та модельні параметри новітнього мистецтва. Аналіз концепцій В. Беньяміна та Ж.-Ф. Ліотара дозволяє акцентувати естетичні принципи модерну і постмодерну та визначити ступінь їхньої когерентності.

Аналіз досліджень і публікацій. В останні десятиріччя ХХ ст. – на поч. ХХІ ст. до аналізу проблематики сучасної естетичної сфери в контексті праць В. Беньяміна, Ж.-Ф. Ліотара, У. Еко, Ж. Дельоза, Ж. Бодрієра зверталися у своїх працях наступні сучасні науковці: В. Вельш, Б. Вальденфельс, М. Епштейн, В. Фульд, В. Подорога, В. Лапідський, Н. Маньковська.

Серед українських дослідників проблематику філософії модерну та постмодерну в контексті зазначених теорій розглядали С. Куцепал, О. Гомілко, В. Кебуладзе, Л. Левчук, О. Колесник, В. Личковах, Є. Більченко, О. Павлова, М. Култаєва, В. Панченко та ін.

Мета статті. Дослідити філософські засади авангардного та поставангардного мистецтва в концепціях В. Беньяміна та Ж.-Ф. Ліотара.

Виклад основного матеріалу дослідження. ХХ століття було століттям художніх революцій, що породили безліч варіантів філософських рефлексій на естетичні зміни. Можна стверджувати, що саме сфера естетичного була тим ферментом, який активував філософські пошуки. Слід зазначити, що і модерністські філософські реакції, що відкрили ХХ століття та стали відповіддю на його авангардистські виклики, і постмодерністські рефлексії, що завершили буремне ХХ століття, зовсім не можна розглядати як лінійно розташовані, як такі, що накопичували знання у відповідності з прогресистською шкалою. І модерністський, і постмодерністський дискурси скоріше є такими, що мають безліч перетинань, спільних топосів і концептів. Для виявлення їх віддзеркалювання, взаємодій і взаємозіткнень ми звернулися до робіт таких характерних фігур модерну і постмодерну, як В. Беньямін і Ж.-Ф. Ліотар.

Для Беньяміна порочною виглядала практика жорсткої дисциплінарної демаркації знання, що була характерна для наукової думки минулого, на противагу якій він визначав як основну мету своїх досліджень сприяння інтеграційному процесу в науці. Це, з його точки зору, можливо здійснювати через аналіз "твору мистецтва, який

© Ковальова Н. І., Левченко В. Л.

відкриває в цьому творі інтеграційне виявлення релігійних, метафізичних, політичних, економічних тенденцій епохи, яке не підлягає домінантним обмеженням ні в одному окремому напрямку" [2, с. 17]. Тобто погляд дослідника повинен бути не історичним, що нанизує факти, "як чотки", на лінійно представлений процес, а швидше ейдетичним, а сфера естетичного має виступати своєрідним медіумом філософського пізнання. Тому-то витвір мистецтва є принципово незавершеним (цим, можливо, і викликано центральне місце в його творчій спадщині жанру есе, адже, за влучним афоризмом Роберта Музіля, "есе чередою своїх розділів бере предмет з багатьох сторін, які не охоплюють його повністю, – бо предмет, охоплений повністю, втрачає раптом свій обсяг і убуває в поняття" [8, с. 291], а історик літератури повинен виходити з позиції своєї особистої співприсутності з феноменом, що досліджується.

Пізнання предмета свого дослідження виступає по суті спробою висловитися самого автора, з чого і випливають особливості беньямінівського універсалістського розуміння мови. Остання не є комунікативним засобом, а є формою і вираженням всього існуючого. Тобто для нього мова була не стільки засобом мовлення, специфічним для людини, скільки сутністю світу, з якої виникає сама мова. Це "мова істини, мова, де всі головні таємниці, над якими працює мислення, зберігаються без напруги навіть в мовчанні, ця мова істини є істинна мова" [3, с. 52]. У своєму есеї "Завдання перекладача" Беньямін, посилаючись на Малларме, підкреслює, що це і є саме та "істинна мова", яку ми мимоволі маємо на увазі, переводячи з однієї мови на іншу.

Цілісний простір мови в ідеалі твориться зі спроби висловитися самому, спроби висловити те, що відбувається в собі і навколо себе. У центрі цього мовного простору знаходиться іменування, що як раз і перешкоджає редукуванню повідомлення до розуміння його як виключно інструментального акту. Мова є загальнолюдським простором духовності, і перед людиною в результаті виникає можливість побачити себе як частину цілого. Вона за допомогою мови повідомляє власну духовну сутність, зрозуміло, в межах і кордонах можливого, оскільки це завжди її власна номінація, сама вона називає всі інші речі. Тобто тут виявляється наступна закономірність: висловити себе самого і за-говорити з іншим є одне і те ж. Саме цією якістю мови і пояснюється художня виразність філософських текстів самого В. Беньяміна.

Беньямін постійно кружляє навколо предмета свого дослідження, наближається і відступає від нього, не намагаючись зробити остаточний висновок, в результаті чого йому вдається зберегти простір природно-історичної цілісності предмета. Саме тому його роботам чужими є і системотворення, і логічний доказ. Замість цього він пропонує свою оригінальну техніку дослідження, яку він в "Епістемологічній передмові" до "Походження німецької барокової драми" визначав як "мозаїчну". Філософський розгляд аналогічно мозаїчним зображенням виникає з окремих частин і фрагментів. "Цінність розумових осколків має тим більше вирішальний характер, чим менше їх можна безпосередньо перевірити основною концепцією, і від цієї цінності в рівній мірі залежить блиск викладення, так само як цінність мозаїки – від якості скла. Співвідношення мікрологічної обробки і міри художнього та інтелектуального цілого говорить про те, що справжній зміст вловимий лише при скрупульозному зануренні в деталі змісту предметного" [5, с. 7].

Відповідно до цієї мозаїчної техніки він і вибудовував свої тексти, зокрема "Походження німецької барокової драми". Даний твір складався переважно з цитат. У ньому Беньямін використав, згідно з підрахунками дослідників, 497 цитат із 178 творів, а

також приховане цитування, імітував барокові тексти тощо. Ця захопленість цитуванням, цитатна гра, ретушування використання цитат приводили іноді дослідників, що не виявляли використаних Беньяміном цитат в першоджерелах, до радикального висновку, що вся ця робота взагалі є містифікацією (наприклад, див.: [10, S. 53]). Такий спосіб роботи був притаманний всій творчості Беньяміна. Саме так він читав тексти героїв своїх есеїв, витягуючи з них цитати й окремі фрагменти та об'єднуючи їх потім у свої колажні колекції.

Беньямін досить оригінально розумів природу цитати як нового способу ставлення до минулого. Вона являє собою заміну втраченого зв'язку традиції і сьогодення, віри в авторитети, характерних для минулого. У цитуванні минуле дивним чином частково присутнє в сьогоденні. Психологічне неприйняття сьогодення – розчарування в ньому і бажання відмовитися від нього – є суб'єктивною підставою звернення до цитування. У першоджерелі висловлювання, яке перетворюється на цитату, позбавлене тієї сили і тих смислів, які воно знаходить у новому контексті використання. Цитата відсилає до трансцендентного змісту, і, за великим рахунком, Беньямін через реалізацію цієї дослідницької техніки домагається такого ж результату виходу з ситуації повсякденності, як і в тогочасних візуальних мистецтвах (наприклад, у творчих пошуках різних авангардних шкіл) і в музиці. Він зазначає, що "в цитаті мова досягає досконалості. У цитаті відбивається мова ангелів, в якій всі слова, потривожені в іділічному контексті сенсу, стали епіграфами Книги Творіння" [2, с. 353]. Техніка цитування, передбачувана її адептами як охоронна, насправді, вириваючи висловлювання з контексту колишнього його існування, виступала з руйнівними наслідками для цього контексту, маніфестувала зняття тимчасових розрізнянь. Тому-то, як відзначала Ханна Арендт, "в формі 'фрагментів думки' цитати несуть подвійну функцію: переривають потік викладення втручанням 'поза межної сили'... і, разом з тим, до межі концентрують в собі те, що викладається" [1]. Власне, і поняття "походження" позбавлене у Беньяміна звичного для нас історичного і генетичного сенсу. Походження не має жодного відношення до виникнення, в ньому не передбачається становлення того, що виникає, яке є, скоріше за все, похідним становлення і зникнення. "Походження стоїть в потоці становлення як вир і затягує в свій ритм матеріал виникнення... Таким чином, походження не виділяється з фактичної наявності, а відноситься до її перед- і постісторії" [5, с. 27–28].

У творі мистецтва необхідно розрізняти реальний зміст і зміст істини, які спочатку виступали в єдності з плином життя твору, але згодом відбувається їх розведення. Якщо реальний зміст виступає на перший план, то зміст істини виявляється прихованим. Звідси, за Беньяміном, і розрізнення завдань коментатора і критика. Критик запитує про істину, але його запитування можливо завдяки присутності попередньої умови всякої критики – коментаря, що є завжди трактуванням того, що кидається в очі і представляється дивним, тобто реального змісту. Деталі й фрагменти минулого, що розчиняються в минулому, і стають об'єктом коментаря реального змісту тексту.

Історична дистанція, яка виникає між змістом істини і реальним змістом, і вирішує питання про безсмертя цих творів, множить їхню смислову "міць". Цей інтерес до деталей, пристрась до дрібниць була конгеніальна гетевській або шпенглерівській переконаності у фактичному існуванні *Urphänomen* (прафеномену), в якому нерозривно злиті ідея і досвід, слово і річ, значення і

явище. У зв'язку з цим Беньямін вкрай критично ставиться до культурно-історичного методу неокантианства, що виходить із постулату існування загальнозначущих цінностей.

Так, застосування цього методу до вивчення поезії призводить до наступного враження. "На того, хто обізнаний у справах поезії, всі їхні дії справляють моторошне враження, ніби загін найманців, що голосно марширують, вривається в прекрасний, міцний будинок поезії, заявляючи, що має намір захоплюватися його скарбами і дивовижами, і в цей момент стає ясно: ці найманці перевернуть догори дригом весь будинок і зруйнують всю його будову; вони зайняли будівлю, тому що вона вдало розташована і з неї дуже зручно обстрілювати в'їзд на міст або залізничну лінію, оборона якої настільки важлива в громадянській війні. Саме так історія літератури облаштувалася в будинку поезії, тому що з позицій "прекрасного", "цінностей внутрішнього досвіду", "ідеального" і з інших подібних до них бійниць найкраще вести вогонь під надійним захистом стін" [2, с. 423–424].

На противагу подібній позиції осягнення проблем, слід було б занурюватися в самі твори. Прообразом нового ставлення до історії, до осягнення творів є фігура колекціонера. Для останнього головним є цінність автентичності, а не "культ цінності", тому-то для Беньяміна таким значущим є поняття "аура". Так, в своїх пізніх роботах – книзі про Бодлера [2, с. 47–234], творі "Париж, столиця XIX століття" [4, с. 141–163] (Експозе "Пасаж" для отримання фінансування від Інституту соціальних досліджень) – він аналізує різні феномени, наприклад, такі як натовп, фланер, вуличні ліхтарі, проституція, пасажі, мода, нудьга, універсальні магазини, вулиці тощо. Кожен з них виступав як така точка, в якій і можна виявити основні особливості дійсності. Тільки якщо "упіймати" цю точку в цих різних феноменах, з'являється можливість зрозуміти всю дійсність. Так, особливості творчості Ш. Бодлера та його епоху можна зрозуміти через фігуру фланера середини XIX століття, який з метою протиставлення себе темпу переживання часу паризьким натовпом вигулює в пасажах черепаха з надітим на шию повідцем. Зміна оптики, зміни в колективному тілі натовпу, зміна людської чутливості надають нам можливість виявити особливості і художньої практики, і розуміння історії.

Для Беньяміна історичний прогрес – це ілюзія. Минуле ніколи не зникає, воно принципово не завершене і, утримуючись в сьогоденні, постійно пред'являє претензії на позбавлення від катастроф, відчуження і т. п.

Розглянемо критику метанарацій Ж.-Ф. Ліотара, що обґрунтувала парадигмальні естетичні настанови постмодернізму.

Статус справжнього філософського поняття і розробленої концепції термін "постмодернізм" набуває завдяки дослідженням Ж.-Ф. Ліотара, присвяченим аналізу "стану знання в найбільш розвинених суспільствах" ("Стан постмодерну").

Коротко кажучи, рефлексія над своєрідністю сучасного знання приводить Ліотара до негативного визначення поняття "постмодерн", яке пов'язане з відмовою від посилення на центральну легітимізуючу ідею, з втраченою вірою в метанарації: "Спростуючи до крайності, ми вважаємо "постмодерном" недовіру щодо метаоповідей" [7, с. 10]. Ліотар виділяє три таких метаоповіді, які в західній культурі виконували функцію легітимізації не тільки по відношенню до науки, а й по відношенню до етики і політики (комплекс "влада-знання" в термінології М. Фуко). Це "діалектика духу", "герменевтика сенсу" та

"емансипація людини розумної". Ці "Великі Оповідання" легітимізували способи мислення, форми знання і всю соціальну систему, визначали тотальність світогляду. У результаті "занепаду метанарацій" вони втрачають своїх "дійових осіб", "великих героїв", свої "небезпеки", "великі пригоди", "велику мету", розпадаються на безліч мовних ігор і втрачають свою легітимізуючу міць. Позитивне визначення постмодерну, за Ж.-Ф. Ліотаром, ґрунтується на усвідомленні цього розпаду як шансу, як цінності, що відкриває дорогу фактичній плюральності гетерогенних мовних ігор і способів життя. Постмодерн можна визначити як ситуацію радикальної плюральності, як принципово позитивно оцінений досвід того, що той самий сенс може бути артикульований множинними варіантами.. Саме ця позитивна оцінка розпаду колись єдиного дзеркала світу становить специфіку постмодерністської ментальності, бо сама констатація такого розпаду і ностальгія за втраченою цілісністю не є ні новими, ні оригінальними – такі настрої можна простежити в європейській культурі щонайменше з початку XX ст. "Цей песимізм, – пише Ліотар, – плекав покоління початку століття у Відні: художники, Музіль, Краус, Гофмансталь, Шенберг, Брех, але також і філософи Мах і Вітгенштейн. Безсумнівно, вони пересунули так далеко, наскільки це було можливо, усвідомлення і теоретичну і художню відповідальність за делегітимацію. Сьогодні можна сказати, що цю похоронну працю виконано. Не варто починати її заново... Ностальгія за втраченою розповіддю – і та була втрачена більшістю людей" [7, с. 100]. Подолання цієї ностальгічної перспективи, протиставлення їй фактичної плюральності мовних ігор і комунікативних взаємодій, розуміння цієї множинності як шансу і як виграшу і створює власне постмодерністську свідомість. В. Вельш вважає, що постмодернізм визначається ключовим досвідом того, що один і той же зміст може бути передано абсолютно по-різному, "...а інший спосіб бачення "висвітлює" аж ніяк не менше за попередній, – він є тільки іншим... Стара модель сонця – сонце для всіх і над усім уже втратила своє значення... Якщо цей досвід не витіснити, а застосувати, то потрапимо до "постмодерну". Відтепер істина, справедливість, людяність постають у множині" [6, с. 16].

Відстоювання досвіду множинності, принципового плюралізму форм знання і життєвих проєктів зовсім не є маскардом "цинічного еклектизму", свідченням відсутності етичних орієнтирів в постмодернізмі, виправданням моральної всюдозволеності й естетичної нерозбірливості. Навпаки, всупереч поширеним кліше, постмодернізм має чіткі етичні орієнтири. Його критичний дух спрямований проти будь-яких спроб встановлення гегемонії, будь-яких форм тотальності, етичної чи естетичної монополії.

Осмілюючи історичний досвід людства, яке не раз потрапляло в пастки через претензії якоїсь ідеї на винятковість, постмодернізм виступає за різне і проти єдиного, відстоюючи свій принциповий антитоталітарний вибір. Розставання з єдиним виявляється звільненням від панування і примусу, однак гетерогенність постійно продукує конфлікти, зіткнення аієрархічно взаєморозташованих в ацентричному культурному просторі парадигм. Тому постмодерністський інтерес зосереджено на проблемах кордонів, розломів, неузгодженостей, конфліктних зон, з яких виникає невідоме, яке суперечить розуму, – паралогічне.

Постмодерністське знання чутливе до тем диференціації, різноманітності, неспівмірності, нестабільності. Згідно з рефлексивною оцінкою класиків постмодернізму, сам феномен постмодерну породжений атмосферою нестабільності, а культура постмодерну орієнтована на осмислення нестабільності як такої, за Ліотаром, "пошук нестабільності".

Прагматика постмодерністського знання має мало спільного з пошуком результативності. "Навпаки: працювати над доказом – значить шукати і "вигадувати" контр-приклад, <...> розробляти аргументацію – досліджувати "парадокс" і легітимізувати його за допомогою нових правил гри..." [7, с. 131]. Основною рисою постмодерністського знання стає поява великої кількості малих наративів з іманентними самим собі дискурсами про правила, які вони узаконюють. Наука тепер стає нестабільною і відкритою системою, вона виробляє не відоме, а невідоме. Для обґрунтування знання до неї непридатний ні критерій продуктивності, ні критерій консенсусу.

Полемізуючи з Хабермасом, який висунув принцип консенсусу як критерію законності, Ліотар зазначає, що ця концепція виходить з визнання законності метанарації про емансипацію людства. За Ліотаром, проблема легітимації не може бути вирішена на шляху пошуку універсального консенсусу, який, по-перше, передбачає редукцію гетерогенних мовних ігор до універсальної метамови приписів, що описує правила всіх ігор, тобто до нового метанаративу; по-друге, консенсус передбачає закінчення діалогу, хоча швидше повинен представляти його тимчасовий стан. "Консенсус став застарілою цінністю, він є підозрілим", – пише Ліотар [7, с. 157].

Для легітимації знання він пропонує паралогію, яка передбачає "відкриту систематичність", локальність, анти-метод. Паралогія легітимізує руйнування колишніх висловлювань та правил ігор і дає можливість генерувати нові правила, виробляти нові ідеї. Концепція Ліотара розвиває ідеї діалогічності й інтертекстуальності, переорієнтовує культуру на пошук відмінностей, нестабільностей, випадковостей.

Презумпції "занепаду метанарацій", принципової плюральності картини світу, орієнтації на "продукування непослідовності", на "різноманітний номадизм" стали базовими для формування постмодерністської естетики.

Постмодерна естетика неканонічна, принципово асистематична, адогматична, для неї характерна відсутність жорстких і замкнутих концептуальних схем. Естетичним дослідженням властиві локалізація проблематики, мікроаналіз, інтерес до "периферійних" естетичних феноменів, антиієрархічні ідеї культурного релятивізму, відмова від євро- та етноцентризму, презумпція відносності канонів. Оскільки культурний простір у постмодернізмі виступає як принципово ацентричний (як в топологічному, так і в аксіологічному відношенні), відбувається дестабілізація класичної системи естетичних цінностей, дистанціювання від жорстких бінарних опозицій "прекрасне – потворне", "реальне – уявне", "оригінальне – вторинне", елітарне – масове".

Регулятивним принципом постмодерністської естетики стає принцип нонселекції, що означає визнання рівного права на паралельне співіснування в децентрованому культурному просторі альтернативних естетичних програм і стратегій. Звідси нова конфігурація естетичного поля, де домінують стають відкритий контекст, гра цитат, занурення в стихію тексту.

У контексті ідеї "занепаду метанарацій", орієнтованої на бачення світу як принципово ацентричного, плюрального, позбавленого будь-яких точок пріоритетності, в постмодернізмі переосмислюється ідея колажу. Колаж, який використовується в модернізмі як один з методів художньої творчості, інтерпретується в постмодерністській естетиці як універсальний спосіб організації культурного простору.

Постмодерна естетика виявляється швидше орієнтованою на красу асонансів і асиметрії, дисгармонічну цілісність як естетичну норму. Естетику постмодернізму У. Еко називає естетикою Хаосмосу, тобто естетикою,

що базується на уявленні про рівноправне існування Хаосу та Порядку. При цьому постмодерністський Хаос трактується насамперед в аспекті своєї креативності: відсутність наявної організації розуміється як відкритість різним можливостям. Будь-який естетичний феномен постає як принципово незамкнуте поле актуалізації нескінченних плюральних практик означування. Постмодерна естетика орієнтована на аналіз артефактів мистецтва, що розуміються як конструкція, тобто як вільне і рухоме з'єднання в єдине ціле різних цитат. Читання в цьому випадку постає як креативна процедура зі створення сенсу.

Дистанціювання від класичної парадигми репрезентації повноти сенсу, "метафізики присутності" в естетиці призводить до відмови від миметичної концепції мистецтва, до розуміння мистецтва як нескінченного тексту, позбавленого першосмислу і відкритого для інтерпретацій. Таким чином, відбувається радикальний перегляд усієї багатовікової естетики "зображення". Твір мистецтва розуміється як іманентно колажний текст, середовище генерації сенсу, за яким немає ні реальності, що його обґрунтовує, ні автора, який володіє монополією на його істинний сенс.

Суб'єкт як центр системи уявлень і джерело творчості виявляється в естетичній парадигмі постмодернізму децентрованим, розсіяним, його місце займають анонімні мовні структури.

Народження смислу в цьому контексті постає як самоорганізація звільненого від суб'єкта тексту, яка відбувається в процесі означування. Це конститутивна радикальну естетичну трансформацію: перехід від модерністської теорії творчості як вільного виявлення несвідомого до постмодерністської художньої парадигми творчості як вільного виявлення процесуальності мови як такої, поза будь-якою (свідомою чи несвідомою) артикуляцією і референціальною гарантованістю.

Таким чином, конститується радикальний поворот від центральної для класичної естетики проблематики творчості до проблематики сприйняття художнього твору. Відбувається перенесення акцентів з фігури автора на фігуру читача. Постмодерністську естетику цікавить специфіка відносин твору з аудиторією в сучасній культурі, залежність генерації сенсу від діалогу "текст–читач", проблеми "меж інтерпретації" та "гіперрозуміння".

Для постмодерністської естетики сприйняття твору є не тільки креативною у творчому сенсі, а й екзистенційно значущою процедурою. Тому питання про діалогічність відносин "текст–читач" є одним з центральних в сучасній філософії мистецтва. Саме мовна, комунікативна функція мистецтва виявляється у фокусі значущості сучасних естетичних досліджень, а процес розуміння художнього твору трактується не тільки як модель порозуміння між автором, читачем і текстом, але набагато ширше – як універсальна парадигма взаєморозуміння.

Постмодерністське мистецтво з його ігровим характером, відсутністю заданих правил і гарантованих перспектив ставить людину вічно-вічно зі світом можливого, "провокуючи" її на конструювання власного Я і Я Іншого в різних контекстах, сприяючи розкриттю власного комунікативного й екзистенціального потенціалу.

Висновок. Отже, постмодерністська версія мистецтва чітко артикулює категоричну заборону на будь-які дидактично-профетичні оцінки, і ширше – відмову від соціальних функцій мистецтва. Це одна з основних відмінностей постмодерністської естетичної програми в порівнянні з естетикою авангарду. Постмодернізм відмовляється від наріжного каменю модерністської теорії авангарду – тези про соціальне призначення мистецтва. На відміну від цієї настанови для Беняміна, який артикулював у своїх творах основні модерністські тенденції, соціологічний підхід та розгляд предмета мистецтва і

власне художньої діяльності у всіх її проявах кризі при-
зму соціального були базовими. Натомість, в умовах
"занепаду метанарацій", занепаду ідеології, відмови від
загальної теоретичної позиції постмодерне мистецтво
рефлексує себе як асоціальна практика.

Аксіологічно опозиційним модернізму постмодернізм
є і в питанні про сприйняття та оцінки минулого, про
ставлення до традиції. Модернізм відсікає саму ідею
будь-якого зв'язку з минулим. Неприйняття традиції
демонструють практично всі естетичні концепції аван-
гарду. Неодмінною умовою творчості для модерністів
були новація й оригінальність. Бен'ямін, проте, демон-
струє такий рівень розвитку модерністських настанов
по відношенню до традиції, коли позначається нібито
перехід до своєї протилежності. Зацікавленість історич-
ністю, центонні хороводи в його творах вже зближують
його з постмодерністськими позиціями та настановами.
Постмодернізм же щодо минулого базується на пара-
дигмальній настанові, що "все вже було", все вже ста-
лося і як подія, і в інтерпретаційному сенсі.

Більш того, все не тільки вже було, але і про все вже
висловлено усіма можливими способами. На відміну від
модернізму, постмодернізм в цій неможливості вислови-
ти те, що ще не було висловлено, саме бачить перспек-
тиву. "Відповідь постмодернізму модернізму полягає у
визнанні минулого: раз його не можна зруйнувати, адже
ми тоді доходимо до повного мовчання, його потрібно
переглянути – іронічно, без наївності" [9, с. 461]. Іроніч-
ність і схильність до гри (як у провокативному складанні
тексту дисертації з акцентованим порушенням нормати-
вних вимог до подібних творів, вигадуванні неіснуючих
цитат тощо) теж зближує Бен'яміна з тенденціями пост-
модерну вже більш пізньої дослідницької парадигми, що
робить його спадщину актуальною для сучасності.

Постмодернізм здійснює радикальну відмову від самої
ідеї традиції: жодна естетична програма, етична концеп-
ція, тип раціональності, релігійна доктрина не може кон-
ституюватися як пріоритетна, єдино легітимна. На відміну
від "класичного" модернізму, постмодернізм не бореться
з традицією, вважаючи, що в основі такої боротьби ле-
жить визнання влади останньої, а заперечує саму мож-
ливість конституювання традиції. У якості єдиної власної
традиції постмодернізм фіксує відмову від традиції.

Існування в ситуації, коли "все вже висловлено",
неминуче передбачає, як ми зазначили, іронію, гру в
ставленні до переосмислення минулого. Саме іронія і
гра як механізм її реалізації виступають в постмодерні-
змі як найважливіші умови свободи творчості, і ширше
– основа свободи як відмови від диктату метанарацій.
Символом постмодерністської іронії стають лапки, що
задають простір свободи мовних ігор в полі культурних

смислів. Як висновок слід зазначити, що концепція "за-
непаду метанарацій" обґрунтовує в естетиці постмодер-
нізму парадигмальні презумпції плюральності, нома-
дизму, іронічності, відмову від мімітичної концепції мис-
тецтва, перенесення акцентів з проблематики худож-
ньої творчості на проблематику, пов'язану з мовними та
комунікативними функціями мистецтва, перегляд став-
лення до традиції, програмний еклектизм жанрів і стилів.

Естетика постмодерну розглядає мистецтво як мета-
мову (множинність мовних ігор), а художній твір – як ін-
тертекстуальну конструкцію. Некласична, адогматична
постмодерністська естетика, що просякнута духом толе-
рантності, внутрішньої свободи, увагою до "маргіналь-
них" естетичних феноменів, орієнтацією на дослідження
непослідовностей, дисонансів, випадковостей, виразно
характеризує внутрішній стан сучасної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арентд Х. Вальтер Бен'ямін / Х. Арентд // Арентд Х. Люди в темные времена. – М.: МШПИ, 2002. – http://www.krotov.info/lib_sec/01_a/are/ndt_01.htm
2. Бен'ямін В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе / В. Бен'ямін. – СПб.: Симпозиум, 2004. – 480 с.
3. Бен'ямін В. Озарения / В. Бен'ямін. – М.: Мартис, 2000. – 376 с.
4. Бен'ямін В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные сое / В. Бен'ямін. – М.: Медиум, 1996. – 242 с.
5. Бен'ямін В. Происхождение немецкой барочной драмы / В. Бен'ямін. – М.: Аграф, 2002. – 288 с.
6. Вельш В. Наш постмодерний модерн / В. Вельш. – К., Альтер-прес, 2004. – 327 с.
7. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар. – М., СПб., Алтейя, 1998. – 160 с.
8. Музиль Р. Человек без свойств / Р. Музиль. – Т. 1. – М.: Художественная литература, 1984. – 752 с.
9. Эко У. Имя розы / У. Эко. – М., Книжная палата, 1989. – 497 с.
10. Fuld W. Walter Benjamin / W. Fuld. – München / Wien: Hanser Verlag, 1979. – 333 p.

REFERENCES

1. Arendt, H. (2002) Val'ter Ben'jamin [Walter Benjamin]. In Ljudi v tjomnye vremena. Moscow, MshPI Retrieved from http://www.krotov.info/lib_sec/01_a/are/ndt_01.htm
2. Ben'jamin, V. (2004) Maski vremeni. Jesse o kul'ture i literature [Masks of time. Essays on culture and literature]. Sankt-Peterburg, Simpozium.
3. Ben'jamin, V. (2000) Ozarenija [Illuminations]. Moscow, Martis.
4. Ben'jamin, V. (1996) Proizvedenie iskusstva v jepohu ego tehničeskoj vosproizvodimosti. Izbrannye jesse [Work of art in the era of its technical reproducibility. Selected essays]. Moscow, Medium.
5. Ben'jamin, V. (2002) Proishozhdenie nemeckoj baročnoj dramy [Origin of the German Baroque drama]. Moscow, Agraph.
6. Vel'sh, V. (2004) Nash postmodernij modern [Our postmodern modern]. Kyiv, Al'terpres.
7. Liotar, Zh.-F. (1998) Sostojanie postmoderna [Situation of postmodern]. Moscow, Sankt-Peterburg, Aleteja.
8. Muzil, R. (1984) Chelovek bez svoystv [Man without properties]. Vol. 1. Moscow, Hudozhestvennaya literatura.
9. Jeko, U. (1989) Imja rozy [Name of rose]. Moscow, Knizhnaja palata.
10. Fuld, W. (1979) Walter Benjamin. München, Wien, Hanser Verlag.

Надійшла до редколегії 03.07.18

Н. И. Ковалева, канд. филос. наук, доц.
Одесский национальный политехнический университет,
пр. Шевченко, 1, г. Одесса, 65000, Украина
В. Л. Левченко, канд. филос. наук, доц.
Одесский национальный университет им. И. И. Мечникова,
ул. Дворянская, 2, г. Одесса, 65026, Украина

СФЕРА ЭСТЕТИЧЕСКОГО В ФИЛОСОФСКИХ И ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫХ РЕФЛЕКСИЯХ XX СТОЛЕТИЯ

Статья посвящена рассмотрению соотношения эстетического и философского в интеллектуальных рефлексиях XX века. Материалом для исследования послужили работы таких характерных фигур модерна и постмодерна, как В. Бен'ямин и Ж.-Ф. Лиотар. Задачей работы являлся анализ модернистского и постмодернистского дискурсов и выявление их переплетений и взаимостолкновений.

Ключевые слова: модерн, текст, язык, постмодерн, знание, эстетика.

N. I. Kovalova, PhD, Associate Professor
Odessa National Polytechnical National University
1, Shevchenko Prospect, Odessa, 65000, Ukraine
V. L. Levchenko, PhD, Associate Professor
Odessa I. I. Mechnikov National University
2, Dvoriyanska Street, Odessa, 65026, Ukraine

AESTHETIC SPHERE IN PHILOSOPHICAL AND INTELLECTUAL REFLECTIONS OF THE XXth CENTURY

The article is devoted to the consideration of the aesthetical and the philosophical in intellectual reflections of the twentieth century. The material for the study were conceptions of such characteristic figures of modernism and postmodernism as W. Benjamin and J.-F. Lyotard. The task of the work was the analysis of modern and postmodern discourses and identification of their intertwining and intercollision.

Benjamin articulated main modernist tendencies in his writings. For him the sociological approach and the consideration of the subject of art and artistic activity in all manifestations were basic everywhere in analysis of art. Instead of these postmodern art reflects itself as an antisocial practice in the context of it by the "decline of metanarrations", the decline of ideology, the rejection of the general theoretical position,

Modernism cuts off idea of any connection with the past. The principle condition on creativity for modernists was innovation and originality. Benjamin demonstrates such a level of decadence of the moderating guidelines in relation to the tradition. But for him Interest in historicity, games with citations in his books and writings are closed him to postmodernist positions and directions. Postmodernism, in relation to the past, is based on the paradigmatic guideline that "everything was already there," everything has already happened both as an event and in an interpretive sense.

Keywords: modern, text, language, postmodern, knowledge, aesthetics.

УДК 130.2:159.942

А. Ю. Морозов, д-р філос. наук, доц.

Київський національний торговельно-економічний університет,

вул. Кіото, 19, Київ, 02156, Україна

anddriy.morozov@gmail.com

НОСТАЛЬГІЯ ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРИ

У статті досліджено культурний феномен ностальгії, її соціально-психологічні, етичні і загальнофілософські аспекти. Показано, що завдяки ностальгії, що спирається на "ціннісно навантажену" пам'ять, встановлюються моральна традиція, соціальна та індивідуальна ідентичність, зв'язок поколінь. Бунтуючи проти актуального стану речей і ностальгуючи за минулим як належним, людина не лише міфологізує, а й прагне символічно воскресити його. Ностальгічна віра у воскресіння містить надію на остаточне скасування часу і тріумф вічності. Туга за минулим супроводжує людство протягом усієї його історії й особливо актуалізується в культурі постмодерну в формі метафізичної, політичної та естетичної ностальгії.

Ключові слова: ностальгія, культурна пам'ять, ціннісно навантажена пам'ять, час, вічність, ідентичність, сакральне, міф, раціоналізація, нігілізм, жага Логосу.

Постановка проблеми

Починаючи з моменту народження людина постійно потрапляє в незнайоме середовище, незвичні обставини, стикається із викликами і проблемами, що потребують адекватних відповідей. По суті, все наше життя – це робота з освоєння, приборкання і гуманізації усього нового, ворожого, відчуженого і хаотичного. Адаптуємось до невідомого теперішнього, ми мимоволі порівнюємо його зі звичним минулим. Так, цілком природно й органічно, виникає відчуття ностальгії.

У повсякденному слововжитку під ностальгією розуміють біль, страждання, тугу людини за минулим (втраченою батьківщиною, дитинством, молодістю тощо). На перший погляд, мова йде про суто психологічну проблему. У літературі навіть можна зустріти тлумачення ностальгії як специфічного "неврозу емігранта", "душевної хвороби", схожої за симптомами до меланхолії, що викликана неможливістю особистості адаптуватися до швидкоплинності життєвих змін та змушеним відходом в регресивні моделі поведінки, в маленький вигаданий світ, в якому "все залишається по-старому".

Однак при зануренні в тему стає зрозумілим, що ностальгія виходить за межі компетенції психології. Новітній філософський словник визначає ностальгію як "універсалью культури, що відображає гостре переживання минулого в якості втрати" [9]. У цьому визначенні підкреслюється моральний (ширше – духовний) смисл ностальгії, пов'язаний із "особливостями емоційного сприйняття людиною часових параметрів свого буття, з інтенцією ствердити себе в часі, що проявляється як жага до щастя" [9]. Ностальгуючи за минулим, згадуючи його, насправді ми сумуємо і прагнемо внутрішнього спокою і щастя, ми хочемо, щоб наше життя не було розпорошено в часі і без вісті зникло. Ми намагаємося зібрати його до купи, надати йому єдності та "літературної" завершеності, зберегти самоідентичність.

Аналіз досліджень і публікацій. До класиків світової думки, що піднімали проблему ностальгії та суміжні із нею теми часу, культурної пам'яті, ідентичності, належать Гомер, Евріпід, св. Августин, Ж.-Ж. Руссо, І. Кант, А. Шопенгауер, Ф. Ніцше, А. Бергсон, З. Фрейд, М. Гайдеггер, К. Ясперс, А. Гелен, М. Еліаде, С. Аверинцев, М. Хальбвакс, Я. Ассман.

Серед сучасних дослідників, що досліджують етичні і психологічні виміри ностальгії, можна згадати С. Бойма, Ф. Девіса, С. Мерзлякова, В. Нуркову, Ю. Да-

видова, Е. Лофтус, О. Федько. Особливої уваги заслуговує кандидатська дисертація Є. Новікова "Моральні аспекти ностальгії" [8]. У ній дослідник пропонує класифікацію ностальгії, виокремлює індивідуальний і соціальний, комунікативний і культурний її типи, стверджує, що туга за батьківщиною – частий випадок туги за минулим, демонструє зв'язок ностальгії і каяття тощо. Попри наявність цілої низки публікацій, все ж залишається місце для дискусії та всебічного філософського аналізу ностальгії як феномена культури.

Мета статті полягає в тому, щоб дослідити етичні виміри ностальгії, показати зв'язок ностальгії з проблемами пам'яті, часу та вічності, продемонструвати роль ностальгії у соціальній сфері та філософії, виявити основні вектори ностальгічного світовідчуття: метафізичний, політичний та естетичний.

Виклад основного матеріалу дослідження.

В основі ностальгії лежить суб'єктивне переживання часу – не якісно нейтрального, бездушного лінійного часу "строкої науки", а специфічно людського, або олюдненого, часу, тобто часу людського буття, що є нелінійним і якісно неоднорідним духовним часом, адже людина – це, в першу чергу, духовне створіння, "втільний дух" (М. Шелер). Таке переживання історичності людського буття нерозривно пов'язано із пам'яттю як духовною здатністю. Пам'ять – це "єдиний рай, з якого нас не можуть вигнати" (Ж. Поль), притулок, де особа намагається укритися від туманного і нічим не гарантованого майбутнього.

Пам'ять як реконструкція і міфотворчість

Моріс Хальбвакс, французький філософ і соціолог, у своїй праці "Колективна та історична пам'ять" [13] зазначає, що індивіду доступні два типи пам'яті: внутрішня особиста і зовнішня колективна. З одного боку, спогади конкретного індивіда вписуються в межі його особистості та особистого життя, а з іншого боку, він також здатний як член групи викликати в пам'яті ті спогади, що стосуються цієї групи. Часто індивідуальна пам'ять спирається на колективну, щоб підтвердити, уточнити, відтворити і доповнити існуючі пробіли, а інколи навіть зливається із нею. "Щоб воскресити в пам'яті власне минуле, людина звертається до чужих спогадів, покладається на деякі опорні точки, встановлені суспільством, тобто існуючі поза ним" [13, с. 4]. Хальбвакс називає їх "опорними пунктами фіксації", місцями пам'яті, які окреслюють її рамки. Так,