

науки. В зв'язу з цим постає питання про соціальні обумовленість і детермінацію наукового знання, про співвідношення науки і інших форм раціональності, про можливість інтерналізму і екстерналізму як підходів до реконструкції розвитку наукового знання. Важливу роль починають грати поняття «Неявне знання», «парадигма», «тема», «ідеали природного порядку», «традиція», «соціальна образність», «історичні ансамблі», «наукова картина світу», «стиль наукового мислення».

На рубежі 1970 – 1980-х рр., коли основні постпозитивістські концепції філософії науки були вже розроблені і обговорені, намітилося зрушення проблематики у двох різних напрямках. По-перше, представники цієї дисципліни стали уважніші до епістемологічних підстав моделей, що висуваються ними, що привело до поживлення дискусій про реалізм і інструменталізм, до детальнішого обговорення проблеми концептуальних каркасів і т. п. Ще помітніше зрушення пов'язане з поширенням напрацьованих у філософії науки (в основному на матеріалі природознавства) моделей на аналіз соціальних і гуманітарних наук. на додаток до традиційного філософсько-методологічного аналізу історичної науки (як антиподу «наук про природу») стали активно розвиватися методологія економічної науки, філософсько-методологічний аналіз психології, соціології, соціальної антропології і інших наук про людину. В той же час тенденції, пов'язані з переоцінкою ролі науки в сучасному житті, з протистоянням сциєнтизму і анти сциєнтизму, розвитком контркультурних і релігійних течій, призвели до кризових явищ в рамках філософії науки, до заперечення її філософського і загальнокультурного значення (П. Фейєрабанд, Р. Рорті). Історіографія філософії науки в ХХ ст., як правило, обмежується посиланнями на англо-американських і німецьких авторів, чий роботи задають домінуючий напрям розвитку. Картина, проте, була б неповною без врахування вкладу інших національних шкіл, утворюючих не стільки периферію, відтворюючи на свій лад загальновізанні ідеї, скільки обширний репертуар альтернативних теорій і підходів.

(Далі буде)

Список використаних джерел

1. Канке В. А. Философия науки: учебник для студентов средних специальных учеб. заведений / В. А. Канке. – М.: Логос, 2008. – 285 с.
2. Касавин И. Г. Философия науки / И. Г. Касавин, Б. И. Пружинин // Новая философская энциклопедия: в 4-х. томах. – М.: Мысль, 2001.

References

1. Kanke V. A. Fylosofyya nauky: uchebnyk dlya studentov srednykh spetsyal'nykh ucheb. zavedenyy / V. A. Kanke. – M.: Lohos, 2008. – 285 s.
2. Kasavyn Y. H. Fylosofyya nauky / Y. H. Kasavyn, B. Y. Pruzhynyn // Novaya fylosofskaya entsyklopedyya: v 4-kh. tomakh. – M.: Mysl', 2001.

Vashkevich V. M., Doctor of Philosophy, Professor, Head of the Department, National Pedagogical University named after M.P. Dragomanov (Ukraine, Kiev), gileya.org.ua@gmail.com

Worldview philosophical foundations of science and the problem of demarcation

Consideration of the parameters of the scientific picture of the world would not be complete without an analysis of its philosophical foundations. This topic belongs to such a subject area as the philosophy of science - the philosophical direction, which chooses science as an epistemological and socio-cultural phenomenon.

As a direction, the philosophy of science is represented by the original concepts that offer different models of the development of science and epistemology. It focuses on identifying the role and significance of science, the characteristics of cognitive, theoretical activities.

Keywords: ideological and philosophical foundations of science, problem of demarcation, epistemological, socio-cultural phenomenon.

* * *

УДК 111.852:167.23.000.7.01

Бенюк О. Б.,
кандидат філософських наук,
викладач кафедри філософії, Київський
національний університет культури і мистецтва
(Україна, Київ), obeniuk@gmail.com

ТЕХНІЧНІ ІННОВАЦІЇ ТА МИСТЕЦЬКИЙ ЕКСПЕРИМЕНТ У ХХ СТ.

Виявлено тісний зв'язок між мистецьким експериментом та новітніми технологіями у культурному просторі ХХ століття. До уваги представлено трактування у культурно-філософському та естетичному дискурсі поняття техніки. Сформувалися як культурний феномен, «техніка» і «новітні технології» стали об'єктом аналізу таких філософів середини ХХ століття, як О. Шпенглер, К. Ясперс, Х. Ортега-і-Гасет, П. Сорокін. Ці мислителі сформували погляд на техніку як культурний феномен і розглядали її вплив загалом на життя суспільства. В. Беньямін, Т. Адорно, У. Еко зорієнтували свою увагу на виявленні впливу новітніх технологій на мистецьку сферу в епоху модернізму та постмодерну. Цей вплив виявився у формуванні особливих художньо-естетичних феноменів – модерністського та постмодерністського мистецьких експериментів. Тому осмислення експериментування, новаторства, винахідництва, революційного застосування звичних засобів творення та долучення новітніх технічних засобів – це ті естетичні проблеми, що актуалізуються у наукових розробках зазначених авторів. Зв'язок мистецького експерименту із новітніми технологіями у сфері мистецької практики мав надзвичайно багатоманитне втілення. Сюрреалізм, кубізм, футуризм та багато інших художньо-естетичних концепцій активно задіювали новітні технічні винаходи у різних видах мистецтва: в малярстві, архітектурі, театральному, фото- та кіномистецтві. Залучення новітніх технологій до творчого процесу на початку століття запровадило тенденцію формування нових видів мистецтва. І ця тенденція впродовж всього століття тільки розвивалася, привнісши до мистецької скарбниці мистецтво фотографії, кіно, перформансу, віджеї-арту, ленд-арту та ін. В епоху постмодернізму зв'язок мистецтва та технологій набуває все глобальніших масштабів, формуючи нові «тривоги» сучасності, які суспільство зможе здолати, якщо не втрапить своєї гуманної сутності.

Ключові слова: мистецький експеримент, техніка, новітні технології, новаторство, модернізм, постмодернізм.

Бурхливий розвиток техніки у ХХ столітті та її вплив на формування культури став об'єктом дослідження та аналізу від самого початку століття. Видатні мислителі, як, наприклад, О. Шпенглер, П. Сорокін, К. Ясперс, Х. Ортега-і-Гасет, Т. Адорно, В. Беньямін та інші, у своїх працях осмислювали цей феномен, оскільки його вплив на людське суспільство, культуру, безперестанно зростав. Так само, постійно зростав вплив техніки на мистецьку сферу культури. Більш того, інноваційні технології від самого початку ХХ століття і досі, активно долучаються до процесів художнього творення, особливо у мистецьких експериментах. Адже, залучені до художньої творчості, інноваційні технології сприяли утворенню новітніх видів мистецтва, починаючи від мистецтва фотографії та кіно, і до віджеї-арту, перформансу, відео-арту та інших.

ХХ століття є періодом активного застосування у мистецькій практиці та тлумачення в естетичній теорії такого художнього феномену, як мистецький експеримент. Попри жваве оперування експериментальним методом у художньому творенні, починаючи від позитивістської обґрунтованої теорії експериментального роману Е. Золя, через експериментування модерністів задля пошуку нового, і врешті до постмодерних

експериментів задля експериментів, задля мистецького багатоманіття, плюральності, самого трактування мистецького експерименту як власне естетичного поняття ми досі не зустрічаємо у словниках та підручниках. Та це не є перепоною мистецьким експериментам, які постійно змінюються, ускладнюються, розвиваються, оскільки залишаються відкритими до технічних інновацій.

Зв'язок мистецького експерименту з технікою та новітніми технологіями є надзвичайно тісним. Особливо, коли мова йде про експериментування у мистецькій сфері ХХ та ХХІ століть. В епоху модернізму та постмодернізму ці поняття не лише набули нового сенсу, але й почали відігравати нові ролі у загальнокультурному просторі. Завдання цієї статті полягає в тому, щоб з'ясувати яке значення мають технологічні здобутки у художньому експериментуванні. Тому, розглянувши погляди видатних мислителів ХХ ст. (К. Ясперс, Х. Ортега-і-Гасета, В. Беньяміна, Т. Адорно) на техніку та новітні технології як культуротворчі чинники, ми звернемо увагу на те, як сучасні інноваційні технології тісно переплітаються з мистецькою практикою.

Масове поширення техніки і технологій стало предметом філософського дискурсу ще з першої половини ХХ століття. Вихід на світову арену цього феномену викликав вкрай різні трактування: від вбачання у техніці ознак культурного занепаду, чи навіть смерті культури (О. Шпенглер, Х. Ортега-і-Гасет), до возвеличення техніки як ознаки прогресивного розвитку культури (К. Ясперс, В. Беньямін). Та, незважаючи на різноманітність інтерпретацій, новітній культурний феномен – бурхливий розвиток техніки та технологій – сформував нову культурну епоху – що в різних вченнях та концепціях отримувала назву постмодерної, постіндустріальної, інформаційної, – і котра, у свою чергу, визначала головні акценти у такій чутливій до новацій сфері, як мистецтво.

К. Ясперс належить до ключових постатей культур-філософської думки, що творили у першій половині та середині ХХ. Безпосередньо перед його очима відбувалося становлення засад нової епохи в світовій культурі. Ще у 40-х роках ХХ століття, у праці «Призначення історії та її мета» К. Ясперс стверджував, що науково-технічна революція початку ХХ століття у просторі світової культури знаменує собою виникнення нової епохи. Автор був переконаний, що ті зміни, які принесли із собою епоха техніки мають надважливе значення для всього людства, бо здатні змінити і життя окремої людини, і всього суспільства. «Лише у масштабі світової історії стає зрозумілим, які глибокі зміни підготовлені протягом двох останніх століть, відбулися в наш час; зміни, котрі за своїми наслідками незрівнянні ні з чим, що нам відоме з історії минулих п'яти тисячоліть. Чимось дійсно новим, принципово цілком новим, без можливості порівняння з тим, що існує в Азії, специфічно самобутнім, незаним навіть для греків постає сучасна європейська наука і техніка» [13, с. 99].

Як безпомилково стверджував філософ, епоха техніки відкриває абсолютно новий світ і нові безкінечні можливості для людини. Цілком пророчо звучать слова К. Ясперса про те, що завдяки техніці людина зможе розширювати знання про світ, отримувати специфічне задоволення від досягнень техніки, мати

в конкретному особистому досвіді «присутність всієї планети і всіх елементів існування». Перспективи, що відкриває техніка безпосередньо впливають не тільки на матеріальне життя людства, але й на духовну сферу, адже, на думку мислителя, долучаються до формування нового світогляду: «Наше просторове відчуття розширилося з виникненням сучасних засобів і сполучень до масштабів нашої планети. Перед нашими очима – глобус, наповнений щоденними повідомленнями звідусіль» [13, с. 133].

К. Ясперс розуміє техніку і технічні відкриття як такі, що призначені задовольняти людські потреби, створювати корисні для людини речі. Техніка – це перш за все засіб, за допомогою якого людина може досягати поставлених цілей. І у сфері мистецтва техніка також є перспективним і продуктивним засобом творення. Проте аж ніяк не самодостатнім: «Навіть у живописі, поезії, науці, де знання техніки як засоба необхідне, все те, що є не більш як продукти технічного вміння, залишається безплідним» [13, с. 134].

Ще одним важливим моментом, який зазначає К. Ясперс, є те, що технічні інновації можуть торувати шлях людині у нові, раніше невідомі сфери діяльності. Так, наприклад, було винайдено книгодрукування або багато новітніх музичних інструментів. Це означає, що технічні інновації тісно пов'язані із пошуком нового у творчій діяльності людини, з експериментуванням, яке можна повторювати та моделювати скільки завгодно разів. Філософ пише: «Творіння техніки стають своєрідними ключами, що відчиняють такі сфери діяльності людини, котрі розширюють можливості її природи і ведуть до нових відкриттів» [13, с. 118]. Отже техніка і новітні технології творять ґрунт для нового, сучасного мистецтва, творять нове мистецьке середовище, і загалом новий культурний простір в якому житиме людина.

Як мислитель, якого цікавлять глобальні світові процеси і тенденції, історія людства і культура людства, К. Ясперс вбачає в сучасній техніці «ідею нового людського середовища», засіб формування матеріальної бази людського існування на нових віхах світової історії. Отже, формування у ХХ ст. такого нового культурного феномену як техніка, за К. Ясперсом, є вирішальним фактором для становлення нової історичної та культурної епохи. Та все ж слід брати до уваги, що сама по собі техніка – це лише засіб. Як стверджує мислитель, котрий є представником релігійного екзистенціалізму, сама по собі вона ні добра, ні погана. Тобто все залежить від того, як людина її застосовуватиме, яке призначення їй надасть. «Все питання в тому, що за людина підпорядкує її собі, якою людиною виявить себе за її допомогою. Техніка не залежить від того, що нею може бути досягнутим; в якості самотійної сутності – це безплідна сила...» [13, с. 140].

Від небезпек, що приносить із собою цей новий і такий багатообіцяючий культурний феномен – техніка та технічні інновації, – застерігає Х. Ортега-і-Гасет. У його відомій праці «Бунт мас» представлено як позитивні для людини та суспільства зміни, що несе зі собою техніка (підвищення рівня та якості життя, масова доступність матеріальних благ, освіти, медицини), так і небезпеки, приховані в ній. У розділі,

що називається «Примітивізм і техніка», автор переко-нує, що техніка у масовій культурі дуже легко приводить до деградації суспільства та формування нового типу масової людини, так званого «цивілізованого варвара». Мислитель пише: «Тип європейця, що починає переважати, – таке моє припущення, – це, у відношенні до складної цивілізації, в якій він народився, примітивна людина, варвар, що вириває з люка, «прямовисний напасник» [11, с. 66]. Глобальне поширення такого типу людини для суспільства небезпечно тим, що, позбавлений прагнення і здатності до творення, пошуку нового, вдосконалення існуючого, скерований лише споживацтвом, «цивілізований варвар» приведе соціальне життя до колапсу. Творчий дух, неспинність в досягнутому, прагнення до нового, – ось запорука технічного, технологічного, наукового, і духовного зростання.

Аналіз техніки як нового явища у культурному просторі початку ХХ ст. провадив у своїх доробках німецький культур-філософ критик та публіцист В. Беньямін. Проблема, що супроводжують впровадження техніки та новітніх технологій у мистецтво, присвячена праця «Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності» (1936 р.). Саме із зміною технічних стандартів філософ пов'язував виникнення нових напрямків, нових творчих методів і засобів вираження у різних видах мистецтва. Мислитель переконаний, що мистецтву властиві своєрідні етапи кризи (декаданс), коли нові мистецькі форми можуть реалізуватися лише за умови застосування нових технічних засобів. Подібна криза зі середини ХІХ століття була одним з виявів всесвітньої історичної зміни: доба технічного репродукування спричинила потужний струс успадкованого традиційного мистецтва. «Близько 1900 року, – писав Беньямін, – технічна репродукція досягла стадії, коли вона не тільки зробила своїм об'єктом сукупність творів мистецької спадщини, докорінно змінюючи їхній вплив, а й завоювала собі місце серед мистецьких технологій виробництва» [2, с. 56]. Наслідком цього стало виникнення на мистецькому терені мистецтва фотографії та кіно. Ці явища стали темою активного обговорення, оскільки їх виникнення було беззаперечною ознакою подолання традиції. «Техніка репродукції, – писав Беньямін, – вивільняє репродуковане (тобто саме мистецтво. – О. Б.) зі сфери традиції» [2, с. 58]. Спершу лише як новаторські, експериментальні, а згодом з дедалі більшою інтенсивністю ці новостворені види мистецтва проникали у сферу культури й вкорінювалися в ній. Разом з тим, як репродуктивні види мистецтва, вони долучились до актуалізації мистецтва шляхом виведення його в маси.

Аналізуючи естетико-художні тенденції, що панували в епоху модернізму, німецький філософ Т. Адорно у своїй праці «Теорія естетики» (1969 р.) стверджує, що наука та індустріалізація озброїли митця новітнім знанням та засобами творення, у такий спосіб визначивши специфіку його світогляду. Митець з дедалі більшою принциповістю почав підходити до теоретичного обґрунтування своїх позицій, щораз частіше запозичував засоби вираження в науковій сфері. Наукові відкриття та технічні досягнення стали основою художньої творчості. Безперечно, застосування новітніх науково-

технічних засобів у сфері художньої творчості впливало на напрямок розвитку мистецтва, на трансформацію традиційних видів мистецтва і, зрештою, на масштаби та темпи його поширення.

Т. Адорно неодноразово наголошував на тісному зв'язку таких феноменів епохи модернізму як мистецький експеримент, «нове» і «новаторство» (головні цінності модернізму) та новітні технології. Мислитель виводив «нове» як естетичну категорію з полеміки середини ХІХ століття щодо існування модерну. Власне відтоді причетність до нового, модерного дає шанси на розвиток та успіх, натомість уникнення модерної проблематики прирікає художні твори на неактуальність. Серед характеристик, що якісно вирізняють нове, передусім варто назвати основний критерій перспективності – роботу з найпередовішим матеріалом свого періоду. «Те, що уникає і цурається змін матеріалу, спричинених важливими новаціями, постає відразу як спорожніле і безсиле» [1, с. 35]. Це постулював свого часу А. Рембо, засновник та апологет модернізму, проголошуючи модерн мистецтвом найпрогресивнішої свідомості, в якому найпередовіші й найдиференційованіші технічні процедури пронизані найпередовішим та найдиференційованішим сприйняттям. Модерн не просто близький індустріалізації – він іде з нею в ногу. Індустріалізацію, вплетену в модерн, модерн поглинає. Індустріалізація, як пише Теодор Адорно, і виявляється в модерному сприйнятті, і сама є виявом кризи сприйняття. «Не можливо розглядати естетичну концепцію нового окремо від індустріальних процесів, які дедалі більшою мірою домінують у суспільному виробництві» – стверджував філософ [1, с. 364].

Т. Адорно був схильний розглядати актуалізацію поняття нового у зв'язку із зростанням та розширенням виробництва. Філософ говорив про нове як про торгівельну марку споживчого товару, яку привласнило мистецтво. Зростання капіталу диктує потребу вирізнятися з-поміж асортименту. Нове тут відразу ж постає як умова успіху, прибутковості, зростання. «Нове – це естетична прикмета розширеного виробництва з його обіцянкою незменшаного достатку» [1, с. 36] – писав Т. Адорно в «Теорії естетики».

Модерне експериментування постулювало такі методи експериментування, результати яких годі було передбачити. Художній твір, що ставав наслідком цього експерименту, мусив мати характеристики, не передбачувані в процесі творення, а митець, автор, приголошеним своїм твором. В експерименті актуалізується потреба ризикувати: ризикувати у способах, методах, засобах творення, ризикувати експериментуючи. Це явище позначене залученням до мистецтва наукового підходу, що полягав в усвідомленому порядкуванні матеріалами. «Крайнощі вимагає мистецька технологія, це не просто прагнення бунтівливого духу», – писав Т. Адорно [1, с. 54]. Цією потребою модернізм кардинально відрізняється від традиціоналізму. Мають шанс пережити свій час не ті художні твори, які зі страху перед ефемерним пов'язують свою долю з минувиною, а тільки ті котрі не бояться ризику. До крайнощів доходили фовісти, намагаючись якнайповніше виразити можливості та специфіку кольору, крайнощами можна назвати експерименти кубістів з формою, до крайнощів вдаються сюрреалісти,

щоб виразити у художніх творах підсвідоме людське «Я». Характеризуючи мистецтво модернізму, чеський естетик Ян Мукаржовський неодноразово наголошував на його схильності «доходити до самих меж можливого»: так, коли йдеться про звільнення малярства від неживописних засобів, виникає супрематизм та неопластицизм; а для того щоб колір залишився єдиною базою для картини, ці напрямки в малярстві відмовляються не лише від предметності чи пластичності, а й від будь-яких слідів рисунку, навіть від рами. «Так само прагнення до «чистої» поезії призвело в кінцевому підсумку до заперечення всіх елементів поетичного мистецтва, крім звуків та їх поєднань (вірші «штучною мовою»)» – стверджував Я. Мукаржовський [10, с. 547].

В епоху модернізму мистецький експеримент, реалізуючись у різноманітних художньо-естетичних концепціях (сюрреалізм, футуризм, абстракціонізм та ін.) мав на меті пошук та творення нового. Пріоритет новаторства і відмова від традиції спричинилися до заперечення модерністами єдиної класичної відображально-наслідувальної концепції художнього творення і до виникнення множини модерністських художньо-естетичних концепцій, що пропонували кожна своє уявлення про мистецтво, творчість, його витoki та мету, впроваджували свій експериментальний пошук нового. У мистецькій практиці модерністський мистецький експеримент постав як метод художньої творчості, що випробовував та моделював різноманітні засоби та способи творення, складові творчого процесу та художнього образу задля впровадження нового замість уста-леного, загальноприйнятого. Різноманітне експериментування чи із засобами, чи із способами творення, ґрунтувалося на відведенні пріоритетної ролі, наданні особливого значення котромусь із засобів чи методів творення та наділенні його особливими функціями.

Ставлячи перед собою таку мету, теоретики естетико-художнього процесу та безпосередні реалізатори модерністського мистецького експерименту – митці, неодноразово наголошували на важливому значенні техніки та новітніх технологій у мистецькому процесі. В контексті залучення технічних та технологічних інновацій до сфери мистецтва, слід відзначити, що подібна практика фактично від початку століття дуже активно реалізовувалася. Найяскравішим прикладом цього є вже згадувані фото та кіномистецтво. Окрім того, завдяки креативному експериментуванню до процесу художньої творчості було залучено такі технологічні новинки, як радіо чи телефон. Німецький режисер-абстракціоніст В. Рутман 1928 року вперше поставив радіоп'єсу, яку спочатку сприйняли як акустичний фільм без зображення. Виявилось, що внаслідок застосування радіотехнологій виникає нове поле для творчості, яке відкриває перед художником цілком нові перспективи. В одному із своїх футуристичних маніфестів Томмазо Філіппо Марінетті проголосив, що тільки радіо звільнене від художньої та літературної традиції, може стати новим мистецтвом, дієвим там, де недієвими виявляються кіно та театр. Ще одним об'єктом для творчих пошуків почали вважати телефон. Так 1922 року було проведено перший експеримент дистанційного живопису, коли художник, виконуючи малюнок, одночасно усно передавав його

по телефону іншому художнику, визначаючи положення і кольору певної точки зображення. Після цієї новації митці почали вдаватися до багатьох подібних експериментів, під час яких залучали до творчого процесу різноманітні комунікаційні технології, такі як факс, сканувальні прилади тощо. Нові комунікаційні технології художники застосовували не лише для репрезентації результатів своєї діяльності, вони їх інтегрували у творчий процес, перетворювали на засоби і способи створення оригінального – нового.

Представники модернізму в мистецтві прагнули виробити й декларувати своє ставлення до науки, прогресивних технологій, що в різних течіях виявлялося по-різному: від явного захоплення у футуризмі до неприйняття у фовізмі. Але у загальній тенденції мистецтво модернізму було науковим. «Воно базувалося на вірі в технологічне майбутнє, на вірі в прогрес та об'єктивну істину. Воно було експериментальним: його завданням було створення нових форм. З того часу, як імпресіонізм відважився взяти на озброєння оптику, мистецтво стало користуватись методами і логікою науки. В геометрії кубістів відчувався ейнштейнівський релятивізм, в конструктивізмі, футуризмі, De Stijl, Баухаузе, діаграматичних машинеріях Дада – технологічне бачення. Навіть сюрреалістична візуалізація фрейдистського тлумачення снів і узаконення психоаналітичного процесу абстрактними експресіоністами були спробами пов'язати ірраціональне з раціональними технологіями. Бо в епоху модернізму вірили в наукову об'єктивність, наукові відкриття; це мистецтво володіло логікою структури, логікою сну, логікою жесту чи матеріалу. Воно прагнуло до досконалості і вимагало чистоти, ясності та порядку... Модернізм був приречений на блискуче майбутнє, нове і вдосконалене. Як і техніка, він базувався на формах, винайдених та створених людиною, чи, як казав Мейер Шапіро: «скоріше на виготовлення речі, ніж на зображення сцени»» [6, с. 5].

У «Першому маніфесті футуризму» Томмазо Марінетті виклав своє розуміння ролі мистецтва в сучасному суспільстві, яке вирізнялося радикальним запереченням культури та мистецтва попередніх епох з огляду на те, що сучасна цивілізація мусить кардинально змінити ціннісні орієнтації і стати на шлях активного перетворення світу за допомогою техніки та машин. «Ми рознесемо всі музеї, бібліотеки. Геть мораль, боягузливих догідників і підлих обивателів! Ми будемо оспівувати робочий шум, радісний гул і бунтарський рев натовпу...» [9, с. 160]. Послідовники цих закликів у малярстві, скульптурі, літературі, як зауважив Микола Бердяєв, справді обміняли «чарівність жіночого тіла чи квітки» на «чарівність мотора». «Футуристи, – зазначав філософ, – оспівують красу машини, захоплюються її шумом, надихаються її рухом... Вони перебувають у полоні машини та нових відчуттів пов'язаних з нею» [3, с. 14].

Казимир Малевич називав футуризм «відчуттям динаміки». І не дивно, оскільки поняття «динамізму» було найважливішим у новій художньо-естетичній концепції. Футуристів цікавили тільки такі предмети, які мали динамічне наповнення. «До цього нового динамічного відчуття, – стверджував художник, – футуристи відносять тільки те, що більш за все має у своїй суті динамічного руху. Вокзали, паротяги, мотори,

пароплави, заводські труби, фабрики, заводи, електрика, рекорди спорту, бої, війни революцій – все це природно для футуриста, але він виявляє не вигляд речей, а їхню функцію, їх динаміку» [8, с. 216]. Динамізм мусить створювати ефект «вихору інтенсивного життя – ритм кожного об'єкту, його внутрішню силу». У футуристів ця внутрішня сила досягає такої напруги, від якої об'єкти розлітаються на шматки. Тому, писав Малевич, розглядаючи твори футуристів, потрібно шукати не цілісність образу, а ту силу, яку відображено в лініях картини.

В епоху постмодерну теоретичне обґрунтування та реалізація мистецького експерименту набуває нових форм та характеристик у зв'язку із активним і шораз швидшим та всеохопним розвитком техніки і технологій. Новітні індустріальні, виробничі, інформаційні, комунікаційні технології здійснюють нову хвилю творчості у різних сферах діяльності. Залучення передових технічних та технологічних досягнень у мистецькій сфері стає джерелом новаторських ідей у художній творчості, а також причиною формування нових видів мистецтва, таких як геппенінг, перформанс, відео-арт, графіті, віджей-арт стріт-арт, та інші.

Перспективи, які несе плюралістичний підхід, передбачають залучення до мистецької практики все більше новітніх технічних та технологічних засобів, які б ставали засобами творення художніх образів, засобами реалізації творчих ідей. Постмодерний мистецький експеримент прагне плюральності. Саме тому його застосовують не лише стосовно будь-якого виду мистецтва, але й до будь-якого жанру, стилю мистецтва, до засобів і способів творення художнього образу, до методів образотворення. Постмодерний мистецький експеримент має наметі плюральну реалізацію естетичного у найширшому сенсі цього поняття. Тобто бачить своєю метою, застосовуючи все можливе різноманіття мистецьких засобів досягнути збурення естетичного чуття сучасної людини. І ця мета, в даному випадку, виправдовує, а отже задіює, будь-які засоби.

Як стверджує критик та теоретик мистецтва А. Б. Оліва, сучасне постмодерне мистецьке поле, переповнене «феноменами утворення гібридів», «бентежливих комбінацій», «бажанням стрибнути в непередбачуване». «Це стосується не тільки живопису та скульптури, а й інших сфер мистецтва – від музики до театру і від танцю до кіно» [4, с. 42]. Більш того, це стосується і новаторських мистецтв, що особливо активно почали виникати ще в період модернізму, а за доби постмодерну їх кількість стала незліченною.

Яскравим прикладом формування такого «гібридного», вже знаного і ще цілковито нового мистецтва є естетична концепція кіно Пітера Гріневея. «Кіно померло! Нехай живе кіно!» – із таким гаслом режисер і теоретик кіно розпочинає пошук нової мови для вже усталеного виду мистецтва [14]. Залучення поліекранних конструкцій найрізноманітніших форм та розмірів, відхід від «літературності» і цілеспрямований акцент на візуальній образності, особливі функції актора і оператора – ці чотири пункти в інтерпретації П. Грінеуя творять особливу естетико-художню концепцію нового кіно, що за визначенням самого автора є віджей-артом. Новітні технічні засоби дають авторові досягнути нових цілей – не розповісти глядачеві «чергову історію»,

як це кіно робило протягом століття, а долучити глядача до естетичної діяльності, допомогти йому розвинути естетичне сприйняття та естетичне чуття через візуальні образи.

Технічні інновації в епоху постмодернізму, коли плюралізм є головною цінністю епохи, відкривають широкі обрії для реалізації мистецького експерименту, з одного боку, а з іншого – несуть загрозу нівеляції значення естетичного у мистецькому творі. Тому й не дивно, що перед нашими сучасниками постає питання, чи не є техніка загрозою для мистецтва, чи не означає виникнення нових видів та жанрів мистецтва формування певної загрози для класичних мистецтв, таких як живопис, література чи театр. Шукаючи відповідь на це питання, Умберто Еко говорить про те, що нова технологія – це як нова мова, котра потребує освоєння. «Кожна нова техніка вимагає нової ініціації та освоєння нової мови, і вони тривають тим довше, чим більше наша свідомість сформована використанням попередніх мов, які передували появі нового. Починаючи з 1903–1905 років формується нова мова кіно, яку конче треба знати всім» [5, с. 35]. Тому, робить висновок автор, техніка в жодному разі не є полегкістю, а є вимогою часу, епохи. Можна сказати, це вимога певного етапу розвитку суспільства, цивілізації. Опанування нею дає ще більше нових можливостей для творчості, тобто для втілення нового.

Ситуація постмодерну дає незліченну кількість шансів та можливостей для реалізації різноманітних – і традиційних, і новаторських концепцій. «Практики та звички співіснують, і ми найбільші прихильники розширення спектру можливостей» – писав Ж.-Ф. де Тоннак у передмові до книги У. Еко та Ж.-К. Кар'єра «Не сподівайтесь позбутися книжок» [5, с. 6]. І як наприкінці XIX століття фотографія не витіснила і не вбила живопис, так кіно не вбило фотографію, а телебачення не вбило кіно, а отже, маємо підстави сподіватися, що науково-технічні та технологічні інновації все далі розширюватимуть простір для художньої творчості.

Список використаних джерел

1. Адорно Т. Теорія естетики / Пер. з нім. П. Таращук. – К.: Видавництво Соломії Павличко «ОСНОВИ», 2002. – 518 с.
2. Беньямін В. Мистецький твір у добу його технічної відтворюваності // Беньямін В. Вибране / Пер. з нім. Ю. Рибачук, Н. Лозинська. – Львів: Літопис, 2002. – С.53–97.
3. Бердяев Н. Кризис искусства // Бердяев Н. Кризис искусства. (Репринтное издание). – М.: СП Интерпринт, 1990. – С.3–28.
4. Вельш В. Наш постмодерний модерн / Пер. з нім. А. Л. Богачов, М. Д. Култаева, Л. А. Ситніченко. – К.: Альтерпрес, 2004. – 328 с.
5. Еко У., Кар'єр Ж.-К. Не сподівайтесь позбутися книжок / Пер. з франц. І. Славинської. – Львів: ВСЛ, 2015. – 256 с.
6. Левін Кім. Прощай, модернізм // Terra incognita. Зворотня сторона мистецтва. – К., 1997. – №6. – С.4–11.
7. Лиотар Ж.-Ф. Заметка о смыслах «пост» // Иностранная литература. – 1994. – №1. – С.54–66. – http://www.lib.ru/CULTURE/LIOTAR/s_post.txt
8. Малевич К. Кубо-футуризм // Малевич К. Собрание сочинений в пяти томах. – М.: Гілея, 1998. – Т.2. – С.215–225.
9. Маринетти Ф. Т. Первый манифест футуризма // Называть вещи своими именами. – М.: Прогресс, 1986. – С.158–162.
10. Мукаржовский Я. Диалектические противоречия в современном искусстве // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства: Пер. с чешск. – М.: Искусство, 1994. – С.540–564.
11. Ортега-і-Гасет. Х. Бунт мас // Х. Ортега-і-Гасет. Вибрані твори / Пер. з іспанської В. Бургарт, В. Сахно, О. Товстенко. – К.: Основи, 1994. – С.15–140.

12. Шмідт Е., Коен Дж. Новий цифровий світ. Як технології змінюють державу, бізнес і наше життя / Пер. з англ. Г. Лелів. – Л.: Видавництво «Літопис», 2015. – 368 с.

13. Ясперс. К. Истоки истории и ее цель // Ясперс К. Смысл и назначение истории. – М.: Издательство «РЕСПУБЛИКА», 1994. – С.28–288.

14. Greenaway P. The Cinema is Dead, Long Live the Cinema. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=BluXxpF3OP4>

References

1. Adorno T. Teorija estetyky / Per. z nim. P. Tarashhuk. – K.: Vydavnytvo Solomii Pavlychko «OSNOVY», 2002. – 518 s.

2. Ben'jamin V. Mystec'kyj tvir u dobu jogo tehnicnoi' vidtvorjivanosti // Ben'jamin V. Vybrane / Per. z nim. Ju. Rybachuk, N. Lozyn'ska. – L'viv: Litopys, 2002. – S.53–97.

3. Berdjaev N. Krizis iskusstva // Berdjaev N. Krizis iskusstva. (Reprintnoe izdanie). – M.: SP Interprint, 1990. – S.3–28.

4. Vel'sh V. Nash postmodernyj modern / Per. z nim. A. L. Bogachov, M. D. Kultajeva, L. A. Sytnichenko. – K.: Al'terpes, 2004. – 328 s.

5. Eko U., Kar'jer Zh.–K. Ne spodivajtesja pozbutysja knyzhok / Per. z franc. I. Slavins'koi'. – L'viv: VSL, 2015. – 256 s.

6. Levin Kim. Proshhava, modernizm // Terra incognita. Zvortnja storona mystectva. – K., 1997. – №6. – S.4–11.

7. Liotar Zh.–F. Zametka o smyslah «post» // Inostrannaja literatura. – 1994. – №1. – S.54–66. – http://www.lib.ru/CULTURE/LIOTAR/s_post.txt

8. Malevich K. Kubo–futurizm // Malevich K. Sobranie sochinenij v pjati tomah. – M.: Gileya, 1998. – T.2. – S.215–225.

9. Marinetti F. T. Pervyj manifest futurizma // Nazvat' veshhi svoimi imenami. – M.: Progress, 1986. – S.158–162.

10. Mukarzhovskij Ja. Dialekticheskie protivorechija v sovremennom iskusstve // Mukarzhovskij Ja. Issledovanija po jestetike i teorii iskusstva: Per. s cheshsk. – M.: Iskusstvo, 1994. – S.540–564.

11. Ortega–i–Gaset. H. Bunt mas // H. Ortega–i–Gaset. Vybrani tvory / Per. z ispans'koi' V. Burggardt, V. Sahnno, O. Tovstenko. – K.: Osnovy, 1994. – S.15–140.

12. Shmidt E., Koen Dzh. Novyj cyfrovij svit. Jak tehnologij' zminjunt' derzhavu, biznes i nashe zhyttja / Per. z angl. G. Leliv. – L.: Vydavnytvo «Litopys», 2015. – 368 s.

13. Jaspers. K. Istoki istorii i ee cel' // Jaspers K. Smysl i naznachenie istorii. – M.: Izdatel'stvo «RESPUBLIKA», 1994. – S.28–288.

14. Greenaway P. The Cinema is Dead, Long Live the Cinema. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=BluXxpF3OP4>

Beniuk O. B., PhD, lecturer, department of philosophy, Kyiv National University of Culture and Art (Ukraine, Kyiv), obeniuk@gmail.com

Technological innovations and artistic experiment in the XX century

This article is devoted to revealing the close connection between artistic experiment and new technologies in the cultural movements of the twentieth century. Attention is given to interpreting the concept of technology in cultural–philosophic and aesthetic discourse. Attaining recognition as a cultural phenomenon, «technology» and «new technologies» became objects of analysis of such philosophers of the middle twentieth century as O. Spengler, K. Jaspers, H. Ortega–i–Gaset, P. Sorokin. These thinkers formed a view of technology as a cultural phenomenon and viewed its influence on society as a whole. V. Benjamin, T. Adorno, and U. Eco focused their attention on revealing the influence of the newest technologies on the artistic sphere in the era of modernism and post modernism. This influence was manifested in the formation of a particular artistic and aesthetic phenomena, which became modernist and post–modernist artistic experiment. Therefore, the concepts of experimentation, innovation, invention, revolutionary application of conventional means of creation, and inclusion of the latest technical methods are the aesthetic problems that are addressed in the academic works of these authors. The fusion of the artistic experiment with the latest technology in the sphere of artistic practice was extremely diverse. Surrealism, Cubism, Futurism, and many other artistic and aesthetic concepts had been actively exploiting the latest technical inventions in various arts: painting, architecture, theater, photography and cinema. Applying the latest technologies to the creative process at the beginning of the century, made possible the formation of new types of art. And this trend has only accelerated over the course of the century, enriching the world of art with photography, cinema, performance, Vijay–art, land art and others. In the era of postmodernism, the link between art and technology is becoming increasingly global (U. Eco), creating new «anxieties» of our era that society can overcome if it does not lose its humanity.

Keywords: artistic experiment, technique, modern technologies, innovations, modernism, postmodernism.

* * *

УДК 342.1:327.39:159.923.35:172.15

Білецька А. В.,
заступник командира роти по роботі з особовим складом А–2250 при Національному університеті оборони України (Україна, Київ),
gileya.org.ua@gmail.com

СТРАТЕГІЯ ФОРМУВАННЯ ЕФЕКТИВНОЇ МОДЕЛІ СОЦІАЛЬНО–ЕКОНОМІЧНОГО РОЗВИТКУ ЯК ОСНОВА СУСПІЛЬНОЇ СТАБІЛЬНОСТІ ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ БЕЗПЕКИ

Розвиваються ідеї про те, що в усіх історичних випадках розвитку сучасного суспільства саме публічна соціальна політика створювала інституційний каркас, здатний забезпечити шкалу та структуру реформ, необхідних для появи сучасної індустріальної країни. Теми, що їх пропонує ця стаття, покликані бути в середовищі існуючих дебатів про трансформацію соціального та економічного сектору в умовах модернізації та інтеграцію в Європу.

Ключові слова: соціально–економічна безпека, антикризовий менеджмент, соціальна політика, інтеграція, перехідний період економіки, національна безпека.

Обсяг, якість та всеохоплення соціально–економічних перетворень, що відбуваються на теренах нашої держави, важко порівняти з якимось іншим періодом вітчизняної історії, бо за роки державної незалежності зміни у структурі соціальних, політичних та економічних відносин є разючими: сформувалися нові суб'єкти власності та політичної діяльності, трансформувалися базові цінності життя і мотивація поведінки, змінюються уклад життя і мислення разом зі сталими традиціями. Проте виникає питання: чи не є перелічені зміни тимчасовими, такими, що не здатні втриматися? Чи не загрожує сьогоденній Україні повернення до тоталітарного минулого? З приводу першого питання можуть бути різні варіанти відповідей, які залежать радше не від об'єктивного аналізу обставин, а спираються на глибоко індивідуальні настанови [3, с. 31]. Щодо можливості повернення до тоталітарного минулого, то тут, слід робити конкретні кроки до того, аби вберегти Україну від такого розвитку подій.

Аналіз наукових праць, присвячених розв'язанню проблеми. Розуміння сутності, функцій, структури національної і соціальної безпеки, суспільної стабільності у контексті системи регіональної політики в цілому та європейської зокрема, є вкрай важливим не тільки з теоретичної точки зору, але і в розрізі ефективного впровадження теорії в практику.

За проблематикою, глибиною аналізу та методологією важливими є дослідження щодо взаємодії та інтеграції громадянської демократії та національної ідентичності у доробках сучасних західних науковців, окрема, це – Б. Андерсон [2], К. Бергманн [6], Х. Кілппер і Р. Лотта [11], Д. Е. Сміт, С. Роккан, Ю. Габермас, Г. Марко [6], А. Віддавські, О. Лафонтен, Б. Розамонд [13] тощо.

Контекст вагомості якісної соціальної політики для формування системи соціальної безпеки в умовах внутрішньої та міжнародної інтеграції ґрунтовно розробляється такими сучасними західними вченими і дослідниками як – Т. Варгенберг [14], Б. Глайтце [10], Р. Даннеман [8], К. Крістоф [7], А. Фукс [9].

Окремі аспекти процесів і стратегії формування ефективною моделі соціально–економічного розвитку як основи суспільної стабільності та національної безпеки у контексті формування національної і державно–