

мо окремих митців (так званий репінський мазок) лише імітував світоглядний кидок у нові виміри художнього мислення.

Протистояти безкомпромісному мейнстриму мали мужність лише одиниці. Праця в системі імпресіонізму та спроба експонуватися потребували глибини переконань та справжньої відваги.

1. Бессонова М. Предисловие к книге Дж. Ревалда «История импрессионизма» / М. Бессонова // М. Бессонова. Избранные труды / М. Бессонова. – М. : BALTRUS, 2004. – С. 115.
2. Герман М. Импрессионизм. Основоположники и последователи / М. Герман. – СПб. : Азбука-Классика, 2008. – С. 8.
3. Асеева Н. Ю. Украинское искусство и европейские художественные центры (конец XIX – начало XX в.) / Н. Ю. Асеева. – К. : Наук. думка, 1989. – 200 с.
4. Див. текст каталогу виставки НХМУ «Спецфонд» (1998 р.). Куратор проекту, автор текстів каталогу Світлана Рябічева:

«Імпресіоністичний бунт» у мистецтві України поряд з андеграундним нефігуративом, напівдозволенім фолькстилем, «тихим живописом», іншими неофіційними струмочками художнього процесу закладали міцне підґрунтя для творчого опору кінця 80-х – початку 90-х рр. ХХ ст.

- «Першими опинилися “за ґратами” твори виставки “10 років Жовтня”... Боротьба ця (системи з інакодумством) мала шоківий характер і виявилася вирішальною для подальшого розвитку українського мистецтва. Відновлюючи історичну справедливість, ми нарешті повертаємо досі невідомий пласт у контекст мистецтва ХХ ст.»
5. Напр.: Портрет Ольги Петрової роботи Г. Хижняка «Абітурієнтка Ольга», 1962, п/о, 85х62. Власність НХМУ.
 6. Цит. за: Енциклопедія імпрессионизма / [под ред. М. Серюля и А. Серюля]. – М. : Республика, 2005. – С. 130.

O. Petrova

IMPRESSIONISM AS MARGINAL PHENOMENON IN UKRAINIAN PAINTING OF THE 1950–1970S

The article throws light upon the milestones of life and creative work of Ukrainian Impressionist painter Hryhoriy Khyzhnyak. By the example of his biography the author demonstrates the confrontation between official style of Socio-Realism and Impressionism in Ukrainian art of the 1950–1970s.

Keywords: French impressionism, Ukrainian impressionism, authenticity of impressionism, socialist realism.

УДК 791.2:331.102.342:165.81

Радинський О. О.

ДО ПИТАННЯ ПРО «НЕМАТЕРІАЛЬНУ ПРАЦЮ»

У статті розглянуто поняття «нематеріальної праці» в контексті теорій італійського постопераїзму, а також рефлексію цього поняття в потоковому мистецтві та кінематографі.

Ключові слова: нематеріальна праця, виробництво суб'єктивності, афективний робітник, поточе мистецтво.

У реальності, домінованій сучасними медіа, феномен праці посів табуйоване, «непристойне», репресоване місце, що раніше належало іншим «вигнанцям» зі світу репрезентації: сексуальним практикам та насильству. Якщо раніше зображення сексу на екрані було абсолютним табу, зняте протягом 1980–1990-х, – то тепер привілейоване місце «сучасного непристойного» посідає саме фізична праця. Згідно з поши-

реним у Першому світі уявленням, фізична праця – це атавізм, релікт індустріальної доби, й тому нині маємо справу з її занепадом (найбільш послідовним виразником цієї ідеї є фільм Мікаеля Главфогера «Смерть робітника», що зображує нелегальну, здеградовану фізичну працю в Донбасі, Індонезії, Нігерії та Китаї). Саме це уявлення, базоване на ідеї про «дематеріалізацію економіки» та перехід до «нематеріальної праці», є

підрунтям витіснення фізичної праці у сферу непристойного, що відбувається в масовому кіно.

Попри те, що поняття «нематеріальної праці» набуло неабиякої популярності наприкінці 1990-х рр. як одна з чільних інтелектуальних реакцій на поширення неолібералізму, уперше цей термін було вжито ще на початку XIX ст. дослідником Анрі Сторком [8, 177]. Услід за французькими «ідеологами» він розвивав поняття «нематеріальної праці» в контексті думки Адама Сміта про те, що праця найповажніших прошарків суспільства не дає прибутку («is not productive of any value»). К. Маркс у роботі «Теорія додаткової вартості» згадує цю дискусію, але не включає поняття «нематеріальної праці» до власного теоретичного словника. Друге життя поняттю «нематеріальної праці» надав неоліберальний дискурс, що спричинив дебати про «дематеріалізацію економіки» та зміни у способі виробництва, до яких призводить поява комп'ютера як чільного знаряддя праці сучасності у переважній більшості сфер діяльності. Водночас Вольфганг Фріц Хауг називає «нематеріальну працю» «непоняттям», що має здебільшого «полемічну функцію проти застарілих понять про працю та фордівської опозиції поміж “розумовою” та “ручною” працею» [8, 178]. Для таких дослідників, як Антоніо Негрі «нематеріальна праця» є збірним поняттям, що поєднує в собі всі форми постфордистської праці, а також інтерпелює нового революційного суб'єкта («масові інтелектуали» як спадкоємці «масових робітників»). Таким чином, це поняття виходить за формальні межі соціальної праці, включаючи всі можливі інтелектуальні, емоційні, комунікативні аспекти активності суб'єкта. Поширення поняття «нематеріальної праці» пов'язують із виникненням «пост-операїзму» наприкінці 1980-х, приблизно водночас з падінням Берлінського муру, коли чимало італійських університетів були окуповані студентами. Антоніо Негрі назвав ці студентські рухи «першими проявами бунту «нематеріальної праці», яку разом із Майклом Хардтом визначив як «інтелектуальну, афективно-емоційну та технічно-наукову активність» [7, 147]. Отже, по-перше, до «нематеріальної праці» належить уся діяльність, спрямована на виробництво та обробку афективності, по-друге, інформатизована праця – це все те, наслідок чого є виробництво нематеріальних (здебільшого мається на увазі «цифрових») продуктів. Щоб належати до категорії «нематеріальної праці», діяльність зовсім не обов'язково має бути формально чи неформально підпорядкованою стосункам праці.

Дослідники неодноразово помічали, що в конвенційному голлівудському кінематографі фізичною працею займаються виключно теро-

ристи та інші соціальні вигнанці. Найбільш хрестоматійним прикладом цього є численні фільми про Джеймса Бонда, де сюжетна структура передбачає візит головного героя до лігва його чільного антагоніста, що демонструє Бондові технологічні досягнення власної терористичної лабораторії. Саме тоді глядачам показують робітників, що віддано займаються фізичною працею. В цьому контексті варто згадати приклад сталінських мюзиклів, в яких у найбільш емоційно навантажених музичних епізодах найчастіше зображено маси робітників і селян у процесі ейфоричної праці. Саме ці епізоди можна вважати взірцями «сталіністської порнографії»: погляд їхнього потенційного глядача мав бути знаряддям для повного тілесного розчинення у процесі праці, подібного до тілесного занурення глядача порнографічних фільмів. Це пояснює позірну абсурдність багатьох сюжетних ходів «виробничого кіно», які можна порівняти зі сценарними конструкціями, притаманними порнографії: всі діалоги та дії персонажів спрямовані на те, щоб віддатися праці (в першому випадку) або зайнятися сексом (у другому). Сталінське кіно прагнуло локалізувати вимір кінематографічної насолоди саме у процесі фізичної праці.

Сучасний масовий кінематограф постачає численні приклади несвідомого розташування феномена праці в царині «потоїбчних», приватних, перверсивних практик, найчастіше пов'язаних із тероризмом чи формами нелегальної насолоди. Для аналізу репрезентацій сучасної праці в масовій уяві розглянемо два недавніх голлівудських фільмів, котрі об'єднує лише дата виходу в прокат – квітень 2010 р. Найбільш показова аналогія між працею й тероризмом міститься у фільмі Йона Фавро «Залізна людина 2» (2010). Його протагоніст Тоні Старк – своєрідний сучасний кіборг, що створив собі надпотужну зброю у вигляді металевого костюма – водночас є головою великої американської корпорації. Головним суперником Тоні Старка є російський терорист Іван Ванко, автор піратської копії костюма Залісної людини. Показово, що в цьому фільмі Ванко розробляє свою зброю використовуючи тяжку фізичну працю, тоді як Тоні Старк здебільшого має справу з голограмами, приладами *touch-screen* та іншими технологіями, чия матеріальність (у традиційному розумінні) зникає. Тоні Старк є втіленням сучасного «когнітивного» робітника, що займається «нематеріальною працею», себто менеджментом даних, розробкою креативних ідей тощо. Технологічний прогрес у цьому симптоматичному випадку асоціюється із дематеріалізацією праці, відсутністю фізичного контакту зі знаряддям праці (приміром, Тоні Старк у більшості випадків

навіть не торкається комп'ютера (сучасного знаряддя праці *par excellence*), а віддає йому накази усно, як розумній машині. За допомогою різноманітних зовнішніх приладів цей персоналізований комп'ютер реалізує процес фізичного виробництва винаходів Тоні Старка, котрий здебільшого обмежує свою діяльність сферою «чистих ідей». Утім, навіть у цьому випадку фізичне виробництво асоціюється з чимось не надто легальним, точніше – із непристойним зворотом Закону: зброя Залізної людини – це той «непристойний додаток», що, за логікою фільму, гарантує США міжнародне домінування, а планеті – спокій; проте цей *status quo* можливий лише за умови, що зброя Залізної людини перебуває в приватних руках й не піддається націоналізації.

Другим прикладом, що прояснює статус сучасної праці в масовій уяві, є фільм Семуеля Бера «Кошмар на вулиці В'язів» – рімейк однойменного фільму Веса Крейвена 1984 р. Найбільш симптоматичною деталлю цього фільму є контрастування несвідомих мотивацій його персонажів порівняно з оригінальним твором. У фільмі Веса Крейвена поява маньяка Фредді Крюгера, що вбивав своїх жертв (американських підлітків, які ведуть активне сексуальне життя) уві сні, була на рівні несвідомого цього фільму, вмотивована релігійним почуттям провини за порушення батьківського табу (симптомом цього був католицький хрест над батьківським ліжком, на якому майбутні жертви Фредді Крюгера «гнівили бога»). У фільмі 2010 р. сон знову виконує функцію простору розгортання несвідомих фантазмів, заснованих на почутті провини, але цього разу на зміну сексуальним конотаціям приходить праця. Якщо для протагоністів 1984 р. погані сні асоціювалися із сексуальністю, то 2010 р. ситуація змінюється докорінно: сон стає «поганим», бо спати просто немає часу: можна бути звільненим з роботи чи відрахованим з навчання. Характерною в цьому плані є перша сцена фільму, де головному герою сниться кошмар; прокидаючись, він чує фразу: «Ще раз заснеш – вилетиш звідси» – виявляється, він заснув під час роботи в забігайлівці.

Чому праця стала «непристойною», вилученою із більшості режимів репрезентації? Чи пов'язане це табу на зображення праці з глибинною трансформацією сучасної праці, спричиненою, з одного боку, ілюзіями про незворотний перехід до «постіндустріального суспільства» часів пізнього капіталізму, і, з другого, розчиненням сучасної праці в щоденних практиках (найбільш очевидним прикладом цього є ідентичність праксисів дозвілля та роботи серед сучасних розумових працівників: і на роботі, і вдома вони виконують ту саму операцію –

користування персональним комп'ютером). Чи не вказує маргіналізація феномена в сучасній масовій уяві на ключове місце, яке посідають розчинені в повсякденності практики праці в сучасному способі виробництва? Насамперед феномен праці важливий у контексті нових владних відносин, що стають дедалі більш невидимими, «м'якими», тотальними та всепроникними. Тож розглянемо історію виникнення концепту ««нематеріальної праці»» в сучасній теорії, з одного боку, та, з іншого, – рефлексію сучасних митців на злиття праці та дозвілля у пізньокапіталістичному суспільстві.

Найбільш розгорнута концептуалізація питання «нематеріальної праці» належить італійському досліднику Мауріціо Лазарато. Він описує «суб'єктно-політичний характер» сучасного робітничого класу через поняття «нематеріальної праці», результатом чого є «інформаційний та культурний контент товару» [2]. За Лазарато, поняття «нематеріальної праці» стосується одночасно двох аспектів сучасних практик. По-перше, воно апелює до змін у процесах праці, що відбулися у великих компаніях промислових галузей та на ринку послуг. Ці зміни вимагають від своїх робітників навичок у кібернетиці, комп'ютерному управлінні, а також горизонтальній та вертикальній комунікації. По-друге, нематеріальна праця включає в себе чимало процесів, що зазвичай не вважаються «працею» взагалі: наприклад, «створення культурних та художніх стандартів, моди, смаку, норм споживання, формування громадської думки» [2]. Водночас Лазарато пропонує відкинути дихотомію «розумової та фізичної праці», а також «матеріальної та нематеріальної праці» як такі, що не здатні описати теперішню природу виробничої діяльності, що «включає в себе та перетворює дані опозиції» [2]. Це зняття опозицій призвело до того, що в центрі сучасного виробничого процесу опинився новий тип робітника, який Лазарато описує за допомогою поняття «інтерфейс»: цей тип є «інтерфейсом» «між різноманітними функціями, різноманітними групами співробітників, різноманітними ієрархічними рівнями тощо». Для такого типу робітника найважливіше, щоб його «суб'єктивність стала придатною до організації та управління»: тим, що виробляється в сучасній «соціальній фабриці» і є в першу чергу суб'єктивністю робітника. Сучасний робітник, за Лазарато, мусить не просто виконувати команди, а ставати «активним суб'єктом, співвіднесеним із різноманітними виробничими функціями» [2]. Саме звідси походить поширений у суспільствах пізнього капіталізму риторичний заклик (й водночас базова ідеологічна вимога) «стати суб'єктами»: базовою технологією влади сьогодні є створення «процесів

суб'єктивності» та керування ними. Заклик «стати суб'єктами» переводить соціальні антагонізми на новий рівень, бо задіює конкретну особистість робітника. Сьогодні кожен мусить «самовиражатися, говорити, комунікувати, співпрацювати». Сучасний капіталізм прагне залучити до процесу виробництва саму особистість, суб'єктивність робітника, який мусить інтеріоризувати управління власною суб'єктивністю. Зрозуміло, що у такій ситуації розрізнення між робочим та неробочим часом більше не існує, а життя стає невіддільним від праці. Це явище передбачили ще Т. Адорно і М. Хоркхаймер в своїй «Діалектиці Просвітництва», коли стверджували, що культуріндустрія за умов пізнього капіталізму перетворює розвагу на продовження процесу праці. Але якщо для цих авторів споживачем продуктів культуріндустрії є «той, хто хоче вийти з механізованого процесу праці, щоб знову бути в змозі повернутися до нього» [3, 139], то Лазарато радикалізує цю ситуацію: невпинне виробництво суб'єктивності передбачає зняття опозиції між робочим та неробочим часом взагалі.

Що ж виробляється у процесі «нематеріальної праці»? Лазарато стверджує, що товар, продукований в процесі «нематеріальної праці», не знищується в процесі споживання, а навпаки – перетворюється й формує «ідеологічно» та культурно споживацькі середовища, трансформує самих споживачів. Нематеріальна праця насамперед виробляє саму суб'єктивність, а також суспільні відносини. Таким чином, вона виявляє те, що приховує матеріальне виробництво: той факт, що праця виробляє не стільки товари, скільки відносини капіталу. Хоча Антоніо Негрі визнає, що «говорити про нематеріальну працю – це нонсенс, бо будь-яка праця є матеріальною» [8, 178], італійський філософ все-таки виправдовує вживання цього концепту за допомогою аргументу про те, що «в домінованій капіталізмом організації процесу праці більше не йдеться про працю на основі суто фізичних відносин. Капіталістичне домінування базується на автономії праці, конституїваної поза ним самим» [7, 245]. Негрі стверджує, що за умов постфордизму експлуатація є «експлуатацією самих соціальних стосунків», що має справу з «інтелектуальним пролетаріатом, котрий потребує такої співпраці та навіть її уможлиблює» [7, 250].

Критика поняття «нематеріальної праці» зосереджується передовсім на парадоксально некритичному сприйнятті її теоретиками неоліберальної риторики про «дематеріалізацію економіки». Це передбачає уявлення про те, що в сучасній економіці джерелом прибутку стає переважно «концептуальна діяльність»; вартість

додається здебільшого за допомогою таких операцій, як комунікація та дистрибуція; визначальними тепер стають «нематеріальні» фактори, такі як навички в роботі з інформацією. Поза увагою лишається той факт, що дематеріалізація інвестицій капіталу далеко не завжди передбачає інтелектуалізацію праці. Найбільш вичерпно поняття «нематеріальна праця» критикує британський теоретик медіа Стюарт Холл: якщо постопераїсти розуміють дедалі більшу значущість мови як домінування нематеріальності, Холл вказує на матеріальність самої мови: «Слово сьогодні є так само “матеріальним”, як і світ (*the word is today as ‘material’ as the world*)» [6, 97]. Зрештою, Холл пропонує говорити про «нематеріальну працю» інтелектуальних працівників у зовсім іншому сенсі: «Всі, хто займається *cultural studies* як інтелектуальною практикою, мають відчувати її ефемерність, нетривкість (*unsubstantiality*), а також – наскільки мало ми можемо щось змінити чи спрямувати когось до дії» [6, 130].

Коли теорія виявляється безсилою відрефлексувати певні суспільні процеси, функцію осмислення цих процесів починає виконувати мистецтво. У своїй статті «Мистецтво, політика і робота в дисциплінарному суспільстві та суспільстві контролю» Лазарато відмічає, що переважна більшість питань про статус сучасної праці походять не від робітничого класу, а від людей мистецтва й представників індустрії культури (те, що у Франції називається *intermittents du spectacle*). Автор пов'язує цей парадокс насамперед із революцією в модерному мистецтві, здійсненою Марселем Дюшаном, котрий за допомогою реді-мейду «розглядає та проблематизує виробничу працю робітника» [1]. Реді-мейд приходиться на зміну як ремісничому розумінню мистецтва, заснованого на уявленні про «рукотворність», так і ручній праці робітника. Тому не дивно, що рефлексивні аналізи стосовно трансформації праці походять від митців не рідше, ніж від теоретиків. У своїй студії «Благо праці» британський митець Лайам Гіллік радикалізує питання про трансформацію сучасної праці у контексті мистецьких практик. Проблемою сучасних митців, говорить Гіллік – є їхня «детермінованість існуванням всередині режиму, що базується на нестримній, загрозливій капіталізації розуму» (*rampant capitalization of the mind*) [5]. Більше того, саме фігура сучасного митця, згідно з логікою цього звинувачення, і є найбільш послідовним втіленням позаштатного розумового робітника (*freelance knowledge worker*) – парадигматичної фігури пізнього капіталізму. Митець постає втіленням людини, яку роз'їдає бажання безперервно працювати, й тому він відповідає вимогам «неоліберального, хижачь-

кого капіталізму, котрий щомиті мутує» [5]. Себто митці намагаються капіталізувати кожен момент свого життя так само, як взірцеві робітники пізнього капіталізму, не пропонуючи цьому жодної альтернативи. На думку Гілліка, щоденну рутину когнітивного робітника важко відрізнити від щоденної рутини митця саме тому, що мистецтво функціонує в близькій паралельності до структур, які воно критикує. Мистецтво сьогодні – це точка, де сходяться обіцянка перманентного дозвілля, продукована панівною ідеологією дематеріалізованої економіки, та кошмар безперервної праці часів когнітивного капіталізму. Таким чином, мистецтво, на думку Гілліка, поточкові мистецькі практики втілюють водночас цю обіцянку «тотального дозвілля» та її непристойний зворот, адже мистецтво як «інструменталізоване розгортання» певних практик стає дедалі рафінованішою та визначенішою зоною капіталізації. Вона потрібна не стільки самим митцям, скільки публіці – з метою пояснити й раціоналізувати інновації та перетворення робочого місця. Модуси дозвілля привласнюються митцями, щоб відкрито протистояти ідеям про працю як царину гідності та інновації. Як приклад, Гіллік наводить працю в умовах обмежених дедлайнів, що є характерною як для сучасного митця, так і для прекарізованого робітника.

З аналогічних позицій підходить до відносин між працею та мистецтвом дослідниця Марина Вішмідт, яка вбачає передумови для виникнення сучасного «афективного робітника», зокрема, у концептуальному мистецтві другої половини ХХ ст. [10]. Саме концептуальне мистецтво підносило ідею дематеріалізації мистецького об'єкта, натомість зосереджуючись на символічних медіаціях, що підтверджують статус мистецтва як події або способу комунікації. У такий самий спосіб сучасне капіталістичне виробництво витісняє власне матеріальний об'єкт, натомість концентруючись на брендингу, маркетингу способів життя (*lifestyle marketing*), менеджменті уваги тощо. Як концептуальне мистецтво, так і сучасний капіталізм поділяють спільну рису валоризації інформації, а деякі концептуальні мистецькі практики, на думку Вішмідт, багато в чому були прототипами сучасних стандартів регуляції інтернет-протоколів. Вішмідт вважає найсерйознішою помилкою концептуального мистецтва є те, що воно в усій логічній завершеності не поставило під питання сам арт-об'єкт як такий включно з владними стосунками, що впливають на визначення мистецького об'єкта, а також самого митця. З одного боку, класичні «мистецькі» риси, такі, як креативність і спонтанність, були включені до догм менеджменту «еластичної економіки», з іншого – митців дедалі частіше ідентифікують з «культурними робіт-

никами» (*cultural worker*) або навіть «культурними підприємцями» (*cultural entrepreneur*). Таким чином, «мистецькі» способи існування стали бажаними, якщо не необхідними, атрибутами як сучасних виробників, так і споживачів. Це призвело до того, що практики опору стали більш придатними до абсорбування та нейтралізації системою, ніж будь-коли.

Отже, базову для сучасної візуальної культури аналогію між переглядом кіно та похідних медіа зі сновидінням можна доповнити аналогією між переглядом та процесом праці. Ця аналогія має символічний історичний рівень, так само, як аналогія між винайденням кіно і написанням «Тлумачення сновидінь» Фрейдом. Протягом 1910-х рр., одночасно з поширенням тейлоризму, фордизму і поточкового виробництва на конвеєрі, Девідом Гріффітом фактично було винайдено сучасний монтаж. Перегляд фільму можна порівняти із працею на конвеєрі, а кінострічку – зі стрічкою конвеєра: і у випадку конвеєрної праці, і у випадку перегляду фільму ідеться про виконання стандартизованої операції (фізичної чи психічної), зшивання розрізаних фрагментів за допомогою одноманітної процедури – мануальної у першому випадку, чи когнітивної в другому. Можна сказати, що перегляд фільму є інтериоризацією індустріального виробництва. У своєму дослідженні «Кінематографічний спосіб виробництва: економіка уваги та суспільство спектаклю» Дж. Беллер розглядає механізми перетворення глядачів на робітників, що працюють на детериторіалізованій фабриці сучасних медіа [4]. Беллер формулює одне з чільних гасел сучасної медіатеорії: *to look is to labor* («дивитися – значить працювати»), своєрідний антипод маклюєнівського *medium is the message*). Кіно, за Беллером, – це машина афекту, що стимулює виникнення нових форм праці для нових вимог капіталу. Таким чином, поле видимого комодифікується, а візуальність стає цариною політичної економії. На думку Беллера, кіно являє собою злиття індустріальних процесів, що виробляють товари, та індустріальних процесів, що виробляють образи. Позиціонуючи образ як товар, а глядача – як робітника, кіно стає організаційною парадигмою капіталу, адже циркуляція образів є найвищою формою циркуляції капіталу (за Дебором: спектакль – це капітал на тій стадії накопичення, коли він стає образом). Циркуляція вартості, яка відбувається за посередництва глядача-робітника, породжує вартість сама по собі, адже бачення позиціонується як форма праці. Візуальна насолода – це те, що глядач отримує у винагороду за свою працю, про виконання якої він і не підозрює. Але разом із насолодою глядачеві транслуються знання та навички, необхідні для його інтеграції в соці-

альну фабрику та виробництва його суб'єктивності. Кіно – це технологія, що запроваджує новий дисциплінарний режим бачення, машина, інтегрована в людську психіку, пише Беллер. На його думку, кіно як медіум водночас зображує та урухомлює циркуляцію економічної вартості, інтенсифікуючи образний аспект товару. Те, що передбачалося фетишистським характером товару як фантомної кінцівки відчужених відносин виробництва, посилюється до межі, коли товар стає образом. Беллер наводить приклад «Людини з кіноапаратом» Дзиги Вертова як фільму, що втілює циркуляцію економічної вартості як такої, і ця парадигма кіно продовжує імпліцитно домінувати. Циркуляція образів є вищою формою циркуляції капіталу. Кіно, твердить Беллер, – це форма циркуляції капіталу, його матеріалізована абстракція. За допомогою візуально-сенсуального інтерфейсу кіно змінює стосунок між тілом і товаром, що, за Беллером, означає зміну в способі виробництва: автор пропонує термін «кінематичний спосіб виробництва» (*cinematic mode of production*) для опису нинішньої ситуації. «Образ-товар» має для Беллера діалектичну антитезу у вигляді «глядача-робітника». Циркуляція вартості через глядача-робітника позиціонується як форма праці. При цьому, всі попередні форми капіталізованої праці залишаються недоторканими.

Найвлучнішим мистецьким віддзеркаленням цих процесів є серія фільмів Артура Жмієвські «Вибрані праці», де польський політичний митець зосередився на документальному, в техніці *cinema verite*, відтворенні сучасної фізичної праці, не винесеної на задвірки Третього світу як у «Смерті робітника», а розчиненої в повсякден-

ності пізньокапіталістичних суспільств (Німеччина, Італія, Польща). Відтворюючи в кожному з десяти фільмів циклу робочий день одного вибраного працівника зі сфери обслуговування, будівництва чи дрібної торгівлі, він демонструє, яким чином навіть царина грубо експлуатованої фізичної праці піддається впливу «нематеріальної», розчиненої в побуті праці. При цьому одна з робітниць, що працює на конвеєрі, водночас виконуючи ще кілька обов'язків, говорить про те, що її праця є цікавою та різноманітною, адже під час її виконання можна не тільки стояти, але й сідати та ходити. Окрім щоденних робочих обов'язків персонажів, Жмієвські в своїх фільмах відтворює їхнє дозвілля, що складається переважно з перегляду телебачення або виконання домашньої праці, а також їхнього сну. Ці чотири модуси існування постають лише чотирма способами втілення робочого часу. За доби «нематеріальної праці» не йдеться про те, що робітники дістають привілеї у вигляді злиття праці й дозвілля – навпаки, нематеріальна праця вривається до світу фізичної, капіталізуючи кожен момент буття – аж до сновидіння. Обіцянка «тотального дозвілля» в «дематеріалізованій економіці», рекламована пізньокапіталістичним неоліберальним дискурсом, виявилась своєю протилежністю – невпинним проникненням нових форм праці в усі можливі шпарини неробочого часу, аж до позиціонування самого бачення як різновиду праці. Цей процес надзвичайно проблематизує поняття робітничого опору, що відтепер має набувати таких самих еластичних, тотальних і всепроникних форм, як і нові різновиди капіталістичної експлуатації.

1. Лазаррато М. Искусство, работа и политика в дисциплинарном обществе и обществе контроля / М. Лазаррато // Художественный журнал. – 2009. – № 73/74. – Режим доступу: <http://xz.gif.ru/numbers/73-74/art-work-polit/>. – Назва з екрана.
2. Лазаррато М. Нематериальный труд / М. Лазаррато // Художественный журнал. – 2008. – № 69. – Режим доступу: <http://xz.gif.ru/numbers/69/nmtrln-trd/>. – Назва з екрана.
3. Adorno T. W. Dialektyka oswiecenia / T. W. Adorno, M. Horkheimer. – Warszawa : Krytyka Polityczna, 2010. – 270 p.
4. Beller J. Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of Spectacle / J. Beller. – University Press of New England, 2006. – 332 p.
5. Gillick L. The Good of Work / L. Gillick // E-flux Journal. – 2010. – № 16. – Режим доступу: <http://e-flux.com/journal/view/142>. – Назва з екрана.
6. Hall S. Critical Dialogues in Cultural Studies / S. Hall. – Routledge : 1996. – 250 p.
7. Hardt M. Labor of Dionysus. Critique of the State-Form / M. Hardt, A. Negri. – University of Minnesota Press, 1994. – 370 p.
8. Haug W. F. Immaterial Labour / W. F. Haug // Historical Materialism. – 2009. – Vol. 17. – P. 177–185.
9. Marx K. Grundrisse / K. Marx. – Harper Torchbooks, 1972. – 156 p.
10. Von Osten M. de-, dis-, ex- on Immaterial Labour. An Interview with Marina Vishmidt / M. von Osten // Transversal. – 2004. – № 7. – Режим доступу: <http://eicp.net/transversal/0704/vishmidtvonosten/en>. – Назва з екрана.

O. Radynsky

SOME REMARKS ON “IMMATERIAL LABOUR”

This research analyzes the notion of “immaterial labour” as it is theorised in the works of Italian post-operaists as well as reflected in current art and mainstream film.

Keywords: immaterial labour, production of subjectivity, affective worker, current art.