

3. Dynamics of positive opinion Ukrainian people to Russians and Russian people to Ukraine. ("the end of the Ukrainian love to Russia"). Retrieved from <http://www.kiis.com.ua/>. – Nazva z ekrana [in Ukrainian].
4. Thoughts and opinions of the Ukrainians about methods of fighting with intervents. September, 2015. Retrieved from <http://www.kiis.com.ua/>. – Nazva z ekrana [in Ukrainian].
5. Index of results of Russian propaganda Retrieved from <http://www.kiis.com.ua/>. – Nazva z ekrana [in Ukrainian].
6. Yarmysh, A. N., Posokhov, S. Y., Epshtein, A. Y. (2004). History of city Kharkiv in the XXth century. Kharkiv: Folyo, Zolotue stranytsu [in Russian].
7. Kvytka, H. F. (2006). Kharkov and uezdnye towns. – Kharkov: Machulyn [in Russian].
8. Kolomiets, T. V., Yarmysh, O.N. (2003). Culture of Kharkiv in the range of centuries (the end of the XIX – the beginning of the XX centuries). Kharkiv : Vyd-vo Nats. un-tu vnutr. Sprav [in Ukrainian].
9. Exit-poll of media consumers: Kharkiv region. Retrieved from <http://www.slideshare.net/umedia/ss-53370238>. [in Russian].
10. The plan of Russia's attack Ukraine. Retrieved from <https://psb4ukr.org/241237-reshenie-na-primenenie-gruppировки-vojsk-sever-v-specialnoj-operacii-po-napadeniyu-na-ukrainu> [in Russian].
11. Prylypchenko, N. S. (2014). Evolution of art textile crafts of Slobodia region in the context of Ukrainian culture the second half of the XIX – the beginning of the XX centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv: KhDAK [in Ukrainian].
12. The list of the highest Orthodox cathedrals and bell towers. Retrieved from <https://ru.wikipedia.org/wiki> [in Russian].
13. The Ukrainians gradually deny consuming Russian mass media. Retrieved from <http://umedia.kiev.ua/meda-demo-kratya/dosldz/700-ukrayinc-postupovo-vdmovlyayutsya-vd-spozhyvannya-rosyskih-zm.html#.ViJKxOygsrW> [in Ukrainian].
14. Posokhov, S. I. (Ed.). (2004). Kharkiv. Collection of archive documents and materials.. – Kharkiv : Vyd-vo nats. un-tu vnutr. Sprav [in Ukrainian].
15. Shkodovskiy, Yu. M., Lavrentev, Y. N., Leibfreid, A. Yu., Poliakova, Yu. Yu. (2002). Kharkiv yesterday, today, tomorrow. Kharkov : Folyo [in Russian].

УДК 7.04.17

**Павлова Олена Юрївна**

доктор філософських наук, професор,  
професор кафедри етики, естетики та  
культурології Київського національного  
університету імені Т. Шевченка  
pavlova081@mail.ru

## ВІЗУАЛЬНА КУЛЬТУРА ЯК ПОЛЕ ЛІКВІДНОСТІ МОДЕРНУ

У статті розкривається поняття візуальної культури, а також процес оформлення методологічних стратегій його вивчення. Доводиться, що генеза даної предметної сфери пов'язана з кризою лінгвістичного повороту, що був базовим для культури Модерну, зокрема, для філософсько-культурологічного дискурсу ХХ ст. Формування простору візуальної культури є симптомом розрідження / ліквідності (З. Бауман) культури модерну та її текстуральної орієнтації.

*Ключові слова:* візуальна культура, Модерн, ліквідність Модерну, лінгвістичний поворот, візуальний поворот.

*Павлова Елена Юрьевна, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры этики, эстетики и культурологии Киевского национального университета имени Т. Шевченко*

### **Визуальная культура как поле ликвидности Модерна**

В статье раскрывается понятие визуальной культуры, а также процесс оформления методологических стратегий его изучения. Доказывается, что генезис данной предметной области связан с кризисом лингвистического поворота, который был базовым для культуры Модерна, в частности, для философско-культурологического дискурса ХХ в. Формирование пространства визуальной культуры является симптомом разжижения / ликвидности (З.Бауман) культуры модерна и ее текстуральной ориентации.

*Ключевые слова:* визуальная культура, Модерн, ликвидность Модерна, лингвистичний поворот, візуальний поворот.

*Pavlova Olena, Doctor of Sciences in Philosophy, professor, professor of the Ethics, Aesthetics and Cultural studies chair, Taras Shevchenko National University of Kyiv.*

### **Visual culture as a field of liquidity Modern**

The article deals with the concept of visual culture and process of formation of methodological strategies to study it. It is proved that the genesis of the subject area related to the crisis linguistic turn, which was the base for the

Modern culture, particularly in philosophical and cultural discourse XX century. Formation of visual culture space is a symptom of thinning / liquidity (Z. Bauman) culture and its modernity textuality orientations.

*Key words:* visual culture, modern, modern liquidity, linguistic turn, visual turn

Виникнення візуальної культури як предметної сфери дослідження стало результатом довгих та складних методологічних пошуків та емпіричних примножень. Для деяких критиків візуальна культура залишається просто "історією образів", що містить семіотичні поняття репрезентації (Н. Брізон, М. Холлі та К. Моксей) [8]. Таке визначення створює корпус матеріалу, настільки великого, що жодна людина, чи навіть жоден інститут не в змозі коли-небудь охопити це поле. Для інших теоретиків поява проблемної сфери візуальної культури означає виникнення соціології візуального, що являє собою "соціальну теорію видимості" (С. Дженкс) [9, 12] або "візуальну соціологію" (П. Штомпка) [4], де фотографія стає методом дослідження. Ці підходи можна звинуватити у тому, що візуальне має велику автономію від інших культурних смислів, які претендують на дотик до реального досвіду. Важливим етапом становлення візуальної теорії як предметної сфери стало видання в середині дев'яностих років програмної збірки, відредагованої та репрезентованої теоретиком даної сфери, професором нью-йоркського університету Н. Мірзоевим. Метою нашого дослідження є обґрунтування візуальної культури як поля міждисциплінарного дослідження, становлення якого позначає зсув культурної парадигми від Модерну до Премодерну та, відповідно, до змісту питання про завершеність (ліквідність) самого модерного проекту.

Візуальна культура стає формою міждисциплінарного поля дослідження в сенсі, наданому концептом Р. Барта: "Для того щоб здійснити інтердисциплінарну роботу, не достатньо взяти "предмет" (тему) та спрямувати дві чи три науки до неї. Інтердисциплінарне дослідження полягає у створенні нового об'єкту, який не відноситься до жодної з них" [6]. Як нещодавно аргументував один з теоретиків комунікативних досліджень Б. Мак-Нейр, ця робота спричиняє збільшення рівнів невизначеності, ризиків та свавілля, чим було до цього часу" [10, 11]. Оскільки візуальна культура є до сих пір більше ідеєю створення, чим чітко визначеним існуючим полем, метою цього дослідження є допомогти визначенню візуальної культури та проясненню її базових концептів.

Кожна історична форма культури має власну "домінанту орієнтації" в чуттєвому способу сприйняття світу. Якщо сакроцентризм Премодерну був зорієнтований на примат віри, то в центрі уваги постсучасності стоїть наочне, що є не просто відображенням, репрезентацією дійсності. Сучасна людина може внести корективи як у фотографію власного дому, що знята з орбітального супутника, так і в рентгенівський знімок своїх внутрішніх органів. Постмодерний суб'єкт сам оцінює відповідність важливого моменту, зафіксованого у кадрі своїм очікуванням про нього. Цифрові технології здатні вдосконалити навіть дивовижне.

Верховність нової образності є очевидною, але не прозорою. Вона потребує пояснення, а також відпрацювання навігації в цій новій тотальності, в "океанічному світовідчутті" якої загубилися всі демаркаційні лінії. Між тим, візуальна культура як теоретичне поле є не чітко окресленою мапою, але путівником, що організує, оспівує, спокушає рухом лабіринтами нової візуальної образності. Така собі нитка Аріадни в потоці бачення має бути, принаймні для науковця.

Коли Тезея афіняни попросили оповісти про пригоди у мінойців, він оповів подорож танком журавля, що почав ритуально виконувати на честь звільнення від Мінотавра. Лише нелінійність танка може відтворити рух та боротьбу у лабіринті. Навіть послідовність мови є надто раціональною для сублімаційного відчуття жаху та задоволення. Оповідь та зображення є уламками синкретизму ритуальної містерії танцю. Як візуально можна зобразити ініціатичне блукання світом мертвих, що являє собою оповідь про зіткнення з Мінотавром? Лише орнаментально, наскільки геометрична ритмічність меандру дозволяє візуалізувати нелінійність руху танка (але досі меандр залишається закарбованим в мозаїку підлоги багатьох, навіть християнських, храмів). Раціональність та репресивність Модерну втратили можливість вписання в лабіринти нелінійного.

Н. Мірзоев наголошує на відмінності методологічних настанов спостереження режимів бачення, візуалізованості та їх розуміння [11, 5]. Чи присутні у нього дільтеевські конотації розуміння як базовий принцип наук про дух? Не можна сказати остаточно. Але розуміння як настанова наукового пізнання безумовно складає фундамент міждисциплінарного поля візуальної культури. До візуальної специфіки Постмодерну можна застосувати формулювання А. Аппадурія, хто охарактеризував "комплексний, дублюючим, диз'юнктивний порядок Постмодерну, такої точності, що не очікується" [5]. В якому співвідношенні є оптичний режим Постмодерну, та чим він відрізняється від візуальних орієнтацій Модерну, який сам по собі є складним, динамічним явищем.

Німецький соціолог Постмодерну Скот Леш визначає історичну періодизацію Модерну як: 1) реалізм – перший етап Модерну, де репрезентація є відображенням єдиної реальності, їх співвідношення є принципом тотожності; та 2) модернізм, де репрезентація стає самодостатньою та сама стає джерелом множинних реальностей [1, 20]. Дотичний діапазон історичних форм розмивання культурного коду Модерну можна зустріти в класифікації Н. Мірзоева. Постмодернізм він визначає як критичний модернізм, тобто широкий комплекс ідей та методів репрезентацій, що простягаються від всеосяжної віри у прогрес до піднесення абстрактного живопису або модерного роману. Зараз ці значення репрезентацій вже не здаються такими переконливими та потребують появ альтернатив як способу тиражування реальності. Як результат, домінуючим стилем Постмодернізму оголошується іронія: відомий після праць Ф. Джеймсона пастиш, що критикується в значенні результату постмодерної аномії.

Для прояснення специфіки поля візуальної культури постмодернізм важливо зрозуміти як кризу модерністської та модерної культур, що спричинена провалом їх власної стратегії візуалізації. Іншою мовою, це візуальна криза культури, що створює постмодерний код та ставить під сумнів текстоцентричність культури Модерну. Н. Мірзоев формулює це так: в той час, коли культура "добу друку", безперечно, не збирається зникати, чарівність візуального та його впливи, що були ключовою особливістю модернізму, породжують постмодерну культуру, що є найбільш постмодерною, коли вона є візуальною. Капіталізм "добу друку" XIX ст., що описаний Б. Андерсоном, поступово здає позиції під тиском лавини візуальних образів, що значно заперечують можливість рефлексивних зусиль суб'єкта та значно інтенсифікують швидкість інформаційного повідомлення. Саме завдяки неможливості адекватності рефлексії постсучасного стилю культури, не може бути однозначним вектор від Гутенберга до Інтернету, але який спричинює необхідність реверсних зусиль культури, на думку італійського семіотика У.Еко.

Н. Мірзоев заперечує актуальність старих медіа та відповідного лінгвістичного повороту. Де-структурована та фрагментована культура, яку ми називаємо постмодернізмом, є найкращим уявленням і розумінням видимості, що лише у XIX ст. була класично репрезентована у газеті та романі. Лише статус високої культури та пафос елітарності (згадаємо потреби джентльмена, сформульовані А. Конан Дойлем та його персонажем Шерлоком Холмсом: чистий комірець, гарний обід та свіжа газета) дозволяли зберегти настанову "читкою зримості" (М. Бахтін) естетичну диспозицію.

Модерна естетизація злочину демонструє відмінність між раціональністю оптикоцентризму Модерну та принциповою позарефлексивністю візуальної культури Постмодерну. Просвітницький ригоризм передбачав моралізаторське засудження злочину, що достатньо очевидно навіть в творах Маркіза де Сада. Цей перший претендент на епатажність в європейському мистецтві супроводжує кожний несанкціонований суспільством рух такими сентенціями, що дійсно складає "ідеальну пару" Імануїлу Канту (С. Жижек). Дослідник новоєвропейських методів покарання М. Фуко так характеризує зсув у культурних настановах класичного раціоналізму: "Зникли ж вони (моралізаторські памфлети з засудженням страченого), коли з'явилася абсолютно нова література про злочини – література, в якій злочин прославляється, але тому, що є одним з витончених мистецтв; бо може бути справою одних лише виняткових натур; бо показує жажливість і мерзенність сильних світу цього; тому що злочинство – ще один вид привілейованості: від пригодницького роману до де Квінсі, від "Отрантського замку" до Бодлера відбувається естетичне переосмислення злочину, що є також присвоєнням злочинності в прийнятних формах" [2].

Естетизація злочину є ознакою причетності до елітарної культури. Розумова зверхність злочинця дозволяє уникнути поля підозри. Проникнути крізь видимість пристойності може лише інший геній – сищик. Боротьба двох світлив розумів і складає жанр поліцейського роману.

Кожен персонаж репрезентується через специфіку візуальних практик, де рефлексивні зусилля виступають продовженням режиму бачення. Автор "Скандалу в Богемії" характеризує свого головного персонажа Шерлока як найдосконалішу машину мислення та спостереження/споглядання, яку коли-небудь бачив світ. Недарма спекулятивний розум перевершує дискурсивне мислення (І. Кант, Ф. Гегель). Холмс є майстром дедуктивного методу та послідовності, що нагадує нам опис "Герольда раціоналізму" Р. Декарта. Для обох прояснення очевидності речей, що залишаються непрозорими для інших, є підставою для гри розуму.

Проте вшанування аристократичних нахилів – це, перш за все, уподобання міщан-шляхтичів. Недарма жанр детективу стає фундаментом масової культури. Так само як кримінальна хроніка стає атрибутом останньої сторінки друкованих медіа. Розслідування шахової партії великих розумів детективу в домашніх капцях приватного комфорту виявляється набагато більш приємним, ніж акваріумні кабінети офісного планктону, що придатні для проникнення поглядом. Інтимність світу рома-

ну доповнює публічну збайдужілість посадових інструкцій. Проте "література та лихо" (Ж. Батай) – це лише перший крок на шляху до видовищності злочину.

Модерна культура зорієнтована на постійний привілей друкованого слова як найвищу форму інтелектуальної практики, та видимість візуальних репрезентацій як другосортних ілюстрацій ідей. Постмодерн як поле візуальної культури оскаржує цю гегемонію, формулює те, що У. Мітчел називає "пикторальною теорією". З цієї позиції Н. Мірзоев зазначає, що постмодерна філософія та наука використовують пикторальне більше, ніж текстуальне. Тобто модель світу як написаного тексту, що домінувала в багатьох інтелектуальних дискусіях хвилі таких лінгвістично-центрованих рухів як структуралізм та навіть постструктуралізм, піддається сумніву в епоху Постмодерну. Він посиляється на авторитет Мітчела, який постулює, що пикторальна теорія походить від усвідомлення того, що різноманітні візуальні практики (вуайеризм, погляд (витріщання як довгий розгляд), зирк (погляд мельком), спостереження, нагляд) виходять за межі лінійної настанови друкованого тексту, а інтерпретативний потенціал розшифрування "візуального досвіду" не може бути повністю експлікований в моделі текстуальності [12, 16].

Аналізуючи історичні типи, Н. Мірзоев протиставляє світ-як-картину світові-як-тексту (інша історична іноформа візуального). В іншому контексті він згадує про світ-як-книгу, що відповідає оптиці середньовічної культури. Нам видається, що цю класифікацію можна уточнити. Тим самим історична динаміка візуальної культури являє наступні модифікації: світ-як-книга – відповідає Премодерну (символічність тексту, ієрархія, скароцетризм), світ-як-картина – ранній Модерн (цілісність в чуттєвих образах, секулярна ієрархія), світ-як-текст – пізній Модерн (секулярна децентрованість). Не можна провести чітку демаркаційну лінію між минулим (габермасівське питання – чи завершеним є проєкт модерну? – залишається актуальним) та сьогоденням (постмодерном). Як аргументує професор історії мистецтв Університету Веллінгтона Джеффри Батчен, "під загрозою розчинення кордонів та опозицій у пост-модерні передбачуються зображення, що не є чимось особливим по відношенню до окремої (часткової) технології або постмодерністського дискурсу, але є більш ніж фундаментальною умовою самої сучасності" [7, 28].

Дотичним для розуміння співвідношення Модерну та Постмодерну буде формулювання З.Баумана про наявність твердого (солідного) та рідкого (ліквідного) етапів модерну, головна відмінність яких є наявність трансцендентального суб'єкту. Німецький філософський авторитет М.Гайдеггер наголошує, що термін "картина" означає конструкт уявлення, що опредметнюється. Людина в "час картини світу" перетворюється на позицію такого сущого, яке усьому сущому задає міру і приписує норму. Суб'єкт все піддає сумніву, але сам залишається твердим ядром першої історичної форми Модерну. Тоді як на другому етапі розмивається навіть сам солідний стрижень, здійснюється "смерть суб'єкта", "смерть автора".

Оптика Постмодерну формує нову настанову образності, яка характеризується фрагментарністю (що відрізняє її від цілісності картини світу та є деієрархічною). Це не режим бачення не картини, але токена (пам'ятка, знак, прикмета, сувенір, жетон, талон), де візуальне підриває домінацію текстоцентризму та суперечить будь-якій спробі визначити культуру суто лінгвістичними термінами. Підриг рефлексивних настанов Модерну, перш за все, настанови всезагальності, повертає увагу людини до споглядання одиничного, абсолютизації його чуттєвої безпосередності, але чуттєвої безпосередності зору, що містить також багато конотацій.

Важливим для розуміння своєрідності режиму бачення Постмодерну є феномен візуалізації речей, які самі по собі є не візуалізованими. Більше того, Н. Мірзоев заперечує розуміння візуальної культури як короткозорого фокусування на візуальному як елімінації з усіх інших відчуттів, як часто уявляли. Він вважає важливим питання, чому "культурні ландшафти" (М. Бахтін) Модерну та Постмодерну є такими дотичними для трансляції досвіду у візуальній формі. Серед перших, хто звернув увагу на цей феномен, був німецький філософ Мартін Гайдеггер, хто називав це піднесенням картини світу. Він зауважував, що картина світу (world picture світ як картина) не означає картину світу (picture of world відображення, зображення світу), але світ стає зрозумілим та схопленим як картина ... М. Гайдеггер пише: "Що таке – картина світу? Мабуть, зображення світу. Але що називається тут світом? Що значить картина? Світ тут виступає як позначення сущого в цілому" [3, 49]. Картина світу Середньовіччя не змінюється, замінюється картина світу Модерну, проте швидше світ стає картиною, що є специфічною ознакою модерної епохи.

Н. Мірзоев погоджується з баварським мислителем, що візуальна культура не залежить від картини як способу зображення, але полягає в цій модерній тенденції до картини або до візуалізації існування. Ця візуалізація робить модерний період радикально відмінним від античного та середньовічного світу, в якому світ розумівся як книга. Більш важливо, щоб картину можна було зрозуміти не як

репрезентацію, тобто штучну конструкцію бачення в імітації об'єкту, але як відображення, або навіть ідентичність цьому об'єкту. М. Фуко пояснює трансформацію епістеми від подібності до тотожності.

Так, для Премодерну, наприклад, візантійської церкви ікона була не картиною, а символом священного, і багато середньовічних реліквій отримували свою силу від буття як частки священного або божественного тіла. Н. Мірзоев підкреслює, що сила ікони як символу священного була нещодавно продемонстрована італійськими пожежниками, які ризикували своїм життям, рятуючи туринську плащаницю, яка закарбувала образ Христа. Боротьба іконоборців та шанувальників ікон являє собою протиріччя та коливання монотеїстичної релігії в складній оптиці сакрального. В православній церкві іконостас відгороджує вівтар, де здійснюється, так би мовити, професійне служіння Богу від загальної маси віруючих. Навпаки, Північне Відродження виходить за межі символізації. Геніальний твір Ван Ейка (Гентський вівтар) не стає еманациєю священного, а сама картина серцевиною теофанії.

Н. Мірзоев вважає, що в протилежність, модерний період створює численні репрезентації, тиражування образності, так, що стає неможливим відрізнити одне зображення від одного. Саме такий історичний період відомий німецький філософ Вальтер Беньямін назвав "епохою механічної репродукції". Така технологія візуалізації стала тотальною, навіть примусовою. Генеалогія такого режиму бачення має багато джерел походження: від діагнозу середньовічного "витріщання" до візуалізації економіки в XVIII ст., та до достовірності фотографії як провідного засобу для сприйняття реальності у XIX ст. Апофеозом драматичного ефекту візуалізації стали медичні техніки, коли все – від активності головного мозку до серцебиття – зараз трансформується комплексною технологією приладів у візуальний патерн. Нью-йоркський професор вважає, що цей приклад доводить, як візуалізація не усуває лінгвістичний дискурс, але робить візуальну комунікацію більш зрозумілою, швидкою та ефективною. Максимальна інтенсифікація інформаційного повідомлення досягається саме візуальними практиками. Дискурсивні тут суттєво поступаються образам.

Таким чином, розмиття Модерну, перехід його з "твердої фази" (солідної) до "рідкої" (ліквідної) отримує достатньо чіткі критерії, зокрема, такі, як втрата людиною статусу трансцендентального суб'єкту. Ця трансформація супроводжується зсувом в режимі бачення. Якщо ранній Модерн був "часом картини світу", що забезпечував легітимацію презумпції власного/оригінального погляду на світ, то пізній Модерн формує настанову лінгвістичного повороту, де чітка центрованість губиться в "іграх означуваного та означника", в складній динаміці сигніфіканта, сигніфіката та референта. Наступний візуальний або "пикторальний" (У. Мітчел) поворот є виходом за межі диференціації режиму Модерну. "Дедиференціація" (термін Скота Леша) забезпечує не лише форму інтеграції сигніфіканта та сигніфіката, але й нову форму співвідношення сигніфіканта та референта. Референт сам по собі стає носієм семіотичних значень. Відповідно візуальне завдяки безпосередності та трансгресивності отримує новий вимір та стає носієм комунікації, забезпечує інтенсифікацію інформаційного повідомлення та мережевий тип зв'язку.

### Література

1. Леш С. Соціологія постмодернізму / Леш С.; [пер. з анг. Ю. Олійник]. – Львів : Кальварія, 2003. – 344 с.
2. Фуко М. Надзирати і наказувати. Рождение тюрьмы / Фуко М.; [пер. с франц. В. Наумова]. – М.: Ad Marginem, 1999. – 460 с. – Режим доступа: [http://royallib.com/book/fuko\\_mishel/nadzirat\\_i\\_nakazivat\\_rozdenie\\_tyurmi.html](http://royallib.com/book/fuko_mishel/nadzirat_i_nakazivat_rozdenie_tyurmi.html)
3. Хайдеггер М. Время картины мира / Хайдеггер М. // Время и бытие: Статьи и выступления; [пер. с нем. В. Библихин]. – М.: Республика, 1993. – С. 41 – 63. – (Мыслители XX века).
4. Штомпка П. Визуальная социология. Фотография как метод исследования: учебник/ Штомпка П.; [пер. с польск. Н. Морозовой]. – М.: Логос, 2007. – 168 с.
5. Appadurai A. Disjuncture and Difference in Global Cultural Economy // The Globalization Reader/ edited by F. Lachner, J. Boli. – Massachusetts: Blackwell Published Ltd, 2000 – P. 322 – 330. – Режим доступа: [http://pages.ucsd.edu/~bgoldfarb/cogn21w10/appadurai\\_ps.pdf](http://pages.ucsd.edu/~bgoldfarb/cogn21w10/appadurai_ps.pdf)
6. Barthes R. Jeunes Chercheurs. – Режим доступа: <http://blog.nearfuturelaboratory.com/2010/06/29/partial-truths-to-do-something-interdisciplinary/>
7. Batchen G. Spectres of Cyberspace // Artlink. Vol. 16. – № 2. Winter. – P. 25 – 28.
8. Bryson N., Holly M., Moxey K. Introduction // Visual Culture: Images and Interpretations. – Hanover, London: Wesleyan University Press, 1994. – P. XV – XXIX.
9. Jenks C. Visual Culture. – London: Routledge, 1995. – 207 p.
10. MacNair B. An Introduction to Political Communication. – London: Routledge, 1995. – 211 p.
11. Mirzoeff N. What is visual culture? // The visual culture. Reader / edited by N. Merzoeff. – L., N.-Y.: Routledge, 1995. – P. 3 – 13.
12. Mitchell W. Picture Theory. – Chicago: University of Chicago Press, 1994. – 445 p.