

ПРИКЛАДНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ І КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ

УДК 321.911(477)

Олександра Олійник

КУЛЬТУРНЕ ВИРОБНИЦТВО: ТЕХНОЛОГІЯ І ТВОРЧІСТЬ

Анотація. Розглядається технологічна складова культурного виробництва, критична реакція на використання художніми практиками нових технологій виробництва і розповсюдження є однією з головних причин несприйняття культурних індустрій на початку і в середині ХХ ст., загостривши дискусію щодо “високого” і “низького” мистецтва, “елітарній” і “масовій” культурі, що зрештою трансформувало і уявлення щодо “справжнього” мистецтва, і щодо його функцій.

Ключові слова: культурне виробництво, технологія, високе мистецтво, соціальна відповідальність.

Аннотація. Рассматривается технологическая составляющая культурного производства, критическая реакция на использование художественными практиками новых технологий производства и распространения, которая является одной из главных причин невосприятия культурных индустрий в начале и середине ХХ столетия, обострив дискуссию о “высоком” и “низком” искусстве, “элитарной” и “массовой” культуре, что в последствии трансформировало и представление о “настоящем” искусстве, и его функции.

Ключевые слова: культурное производство, технология, высокое искусство, социальная ответственность.

Summary. Given article discloses the issue of polemic discussion on the technological influence on culture and art and a consequent shift in culture-based production. Distinction between the high and the low culture including the destructive influence of technology on cultural production and distribution had been a subject of series of articles, steaming from the highly neglect reaction of intellectuals of the first half of the 20th century. Nonetheless, we tend to rethink the technological changes in art

sphere as a model of social evolution, stating that art and other kinds cultural or creative intentions had been responsive to the existing and innovative means of production, but remained reluctant to the core issues of social responsibility, kept as a power of bourgeoisie. The mythological influence of technology on the aesthetic value and foregoing simplification of symbolic pattern have no evident proofs except for philosophic reflection. The other obvious assumption reveals the importance of emerging social responsibility in arts. Nowadays while high art is understood as a distant useless marker of higher social status of artist and his audience, it gets a new function – distinction from other cultural products. The technophobia leads to further setting off the aesthetic value to the number of usual economic characteristics, among which are the assets of industrial production, distribution networks, means of technical reproduction and maintenance. The practical analytic cases fulfilled by professor Barbara D. Kibbe give an example of actual supporting function of technology which is regarded as a modern instrument for creative and artistic initiatives. Deleuze sums up the general artists' attitude towards an innovative technical means of creation as a manifest of free of responsibility choice to either use, or abruptly cease the new possibilities as an excuse for the actual “death of will” to continue creative collaboration with previously accepted technology. Article sets up the summary that the initial reluctant neglect of technology in arts and cultural production is the result of misunderstanding of supporting function of an industrial means of production and inaccurate evaluation of changing social structure. Technology is insensible to aesthetic value and does not force the artist to simplify or cease symbolic pattern. Thus, technology should not meet any social responsibility for the aesthetic quality.

Key words: cultural production, technology, high art, social responsibility.

Культурні індустрії, зокрема кінематограф, стали предметом запеклих філософських дискусій. Реакція на бурхливий розвиток індустріальних засобів виробництва, відтворення та споживання нових форм культурного продукту і, власне, саме впровадження в обіг понять “культурне виробництво”, “комодифікація результатів творчості”, “споживання” — індивідуальне і масове була не менш сумбурно-бурхливою, аніж стрімке поширення

того, що супроводжує різною мірою побутове життя кожного — масова та популярна культура.

Жиль Дельоз у праці “Кіно...” апелює до інтенцій митців, що з великим, очевидно, оптимізмом звернулися до творчого новаторства — використання можливостей передавати художній образ технічними засобами. “Художня сутність образу реалізується лише в тих випадках, коли рух стає автоматичним, думка зазнає шоку, в корі головного

мозку починаються вібрації, нервова і церебральна система уражаються безпосередньо. Оскільки кінематографічний образ “здійснює” цей рух сам собою, оскільки він втілює те, чого вимагають інші види мистецтва або до чого вони апелюють, він вбирає в себе сутність інших мистецтв, стає їхнім нащадком, використовує образи іншого роду у власному режимі, дає міць тому, що було лише можливістю. Автоматичний рух пробуджує в нас духовний автомат, і той реагує у відповідь. Духовний автомат передбачає вже не логічну або абстрактну можливість формально висновувати думку з інших думок, а циклічну схему, до якої вони разом із образом-рухом належать, спільну потенцію того, що змушує мислити, і того, що мислить під дією шоку. М. Гайдеггер зазначав, що людина спроможна мислити тією мірою, до якої вона оволоділа можливістю, проте сама можливість не гарантує того, що ми стаємо здатними на це. І кіно, передаючи нам шок, прагне наділити нас цією здібністю, цією потенцією, а не просто логічною можливістю. Кіно наче звертається до нас: зі мною ви не зможете уникнути шоку, який розбуркає у вас мислителя. Суб’єктивний і колективний автомат для відтворення автоматичного руху — таким є масове мистецтво від початку [1, 417–418].

І автоматичний рух, і духовний автомат усе-таки спромоглися спричинити шок, але діаметрально протилежний. Шок і протест зумовила сама ідея об’єднання технології та творчості, “технологія” здобула звинувачення у вторгненні в царину нематеріального, духовного, “сакрального”, деконструкції здатності судження та девальвації мистецтва.

Й. Гейзінга, констатує загальний (на переконання філософа. — *О. О.*) занепад здатності судження, причиною називає кіно та інші “масові засоби відтворення”: “Варто усвідомлювати, наскільки рівень духовної енергії, необхідний для слідкування за плином комедії Мольєра, відрізняється від рівня, що потрібен для перегляду фільму. Поза наміром поставити інтелектуальне розуміння над візуальним, варто все ж визнати, що кіно залишає певну кількість естетико-інтелектуальних засобів сприйняття незатребуваними, що послаблює здатність критичного судження. Механіка сучасних масових розваг надзвичайно перешкоджає концентрації. Потреба заглибитись, піддатися дії або відчуттю руйнується механічним відтворенням побаченого та почутого” [4, 54].

Не позбавленими ознак технофобії виявилися тези німецьких філософів, авторів “Діалектики просвітництва” і перших критично налаштованих проти культурних індустрій інтелектуалів М. Горкгаймера і Т. Адорно. “...Насправді важко не виявити різкий протест буквально проти вторгнення технології у світ культури. Доводиться визнати, що в деяких випадках законна критика культурної індустрії межує із звичайною ностальгією за культурним досвідом, не зіпсованим технологією” [9, 53]. Отже, технологія — це те, що “перешкоджає культурі”.

Й. Гейзінга вбачає негативний ефект технологізації культурного виробництва у двох проявах: стрімкому поширенні накинутих знань і фальшуваним смаків і відчуттів масового споживача. “Сучасна організація поширення знань дуже швидко приводить до скорочення духовних обмежень. Пересічній людині відомо абсолютно все і дещо понад. Газета під час сніданку та радіо — варто лише підійти й увімкнути. Увечері кінофільм або будь-яка зустріч після цілого дня проведеного на підприємстві чи за торговельним прилавком, де не здобув нічого із сфери пізнавального. З невеликими змінами ця картина, хоча й усереднено, придатна для всіх, від робітника до директора. <...> Не виключено, що людина невисокої культури, тим не менш, може наповнити власне повсякденне життя вищою цінністю, будь-яким іншим видом діяльності, ніж культурним у вузькому розумінні, — наприклад, у сфері релігійній, соціальній, політичній чи спортивній. Проте навіть коли вона надихається прагненням до знань або краси, то через всепроникну природу апарату культури їй важко уникнути загрози залучення до накинутих повідомлень і суджень. Знання, одночасно й різноманітні й поверхові, духовний горизонт, надмірно широкий для критично неозброєного ока, неминуче приводить до ослаблення критичного судження. Надокучливе й несвідоме набуття знань і суджень не обмежується лише інтелектуальною сферою. У тому, що стосується естетичних і емоційних тверджень, пересічна сучасна людина відчуває значний тиск дешевої масової продукції. Надмірна пропозиція тривіальних розваг провокує розмите і фальшиве обрамування смаків і відчуттів споживачів [4, 53].

Почасти таке ставлення пояснюється сприйняттям “мистецтв автоматичного руху, або мистецтва репродукції”, що “повинно було збігатися із авто-

матизацією мас, з виходом держави на сцену”, із загрозою перетворити все на комерцію, порнографію або щось подібне до гітлеризму” [1, 534]. Гейзінга звертав увагу ще на одну загрозу — віддалення глядача від активної участі в подіях, що відбуваються: “від театру до кінематографу відбувається перехід від споглядання за грою до споглядання тіні гри. І слово, і рух — уже не жива дія, а лише їх репродукція” [4, 54].

Французький дослідник Мателляр дотримується думки, що “прозорливість може бути в аналізі Адорно й Горкгаймера феномену сучасної культури: вони висвітлили тільки один аспект — слід визнати: фундаментальний — зв’язку між мистецтвом і технологією, але їхня шаноблива настанова щодо мистецтва як каталізатора революції завадила їм побачити усі інші аспекти цього зв’язку” [9, 53].

Наскільки “глибокопроникно” бачив ці зв’язки сам французький дослідник “Діалектики просвітництва”, можна судити з такого пасажу в його аналітиці: “Поява нових ідей зумовила перехід до матеріалізації культурної сфери” [9, 57]. Обережність висловлювання про “матеріалізацію культурної сфери”, треба гадати, була даниною політкоректності в умовах, коли “не кожний може бути матеріалістом” [9, 57]. Що ж до власне матеріалізації, то її вочевидь належить розуміти в тому сенсі, що почався прогресивний відхід від тлумачення культури винятково як “духовної” (тобто “нематеріальної” — у філософському розумінні цього поняття) сфери і реалістичного її осягнення як живого реально процесу, виробничого в засаді.

“Ці нові форми, — висловив переконання Мателляр, — зроблять гуманістичну сферу, яка завжди обачливо та неохоче сприймала технології та місце на ринку, спроможною піднести голову і адаптуватися до нової соціоекономічної реальності” [9, 57]

Наскільки важким уявлявся такий перехід для європейських інтелектуалів, можна судити за рівнем осягнення ними поняття “технічна культура”: “Візьміть, наприклад, вираз “технічна культура”, — два слова, які ми не звикли бачити поряд, і комбінацію, яку дехто може вважати суперечливою. А як же спонукати людей осягнути, що індустріальна ера, з людьми, спорудами, машинами та продуктами, її славетними досягненнями та засадничими спотвореннями, утворює важливу культурну реальність...?” [9, 57].

Утім, негативне або ж застережливе ставлення

до технології можна пояснити тим, що насправді 1930-і роки були етапом стрімкого розвитку гігантських корпорацій, зокрема й у культурному виробництві. Бум індустріальної корпоративізації, добре відомий як фордизм, зумовив саму систему масового виробництва і звуження до режиму капіталу, що прагнув виробляти масові бажання, смаки, поведінку. Це був час масового виробництва і споживання, схарактеризувати який можна уніфікацією потреб, думок, поведінки, що створювало масове суспільство, час, який представники франкфуртської школи описали як кінець індивідуального. Індивідуальні переконання та дії більше не були двигуном прогресу, натомість прогрес став підкорятися гігантським організаціям і корпоративному капіталізму. У 1941 р. Г. Маркузе стверджував, що технологія сучасності уособлює собою цілісний модус організації та вкорінення (чи навпаки — зміни) соціальних взаємовідносин, а також маніфест домінування розумових і поведінкових патернів, інструмент контролю і домінування. В культурній реальності технологія створює об’єкти масової культури, що призвичаюють споживача до підкорення домінантним патернам мислення та поведінки [7, 3–4].

Культура (і зокрема мистецтво) “завжди остерегалася технології” та особливо ринку. Промовистою ілюстрацією цього є й міркування Жюльє Дельоза, який зауважує, що художник завжди перебуває в умовах, які спонукають його до заяви: “Я проголошую себе прибічником нових засобів”, і відразу ж додати: “Побоююся, аби ці нові засоби не придушували всі види волі до мистецтва і не перетворили його на комерцію, порнографію або щось подібне до гітлеризму”. Часом художник, констатуючи смерть волі до мистецтва в тому чи тому технічному засобі, кидає виклик мистецтву шляхом зовнішнього деструктивного використання саме цього засобу і це питання не руйнівної мети мистецтва, а потреби ліквідації запізнення, не без насильства перетворити це мистецтво на ворожу йому галузь, і обернути цей засіб проти себе самого” [1, 534].

За висновками професора Барбари Д. Кіббе, амбівалентність поєднання технології та мистецтва криється у співвідношенні між великим потенціалом досягнення естетичних завдань засобами технології та жахливою загрозою безупинної експлуатації мистецтва. Та поза сумнівом технологічні

досягнення у будь-якому разі дають митцям новий інструментарій [7, 121] Функціональна цінність технології у сфері мистецтва є беззаперечною, використання більшості сучасних технологій є логічним продовженням тривалої традиції [7, 122].

Принагідно дослідниця описує спеціальні експерименти, що проводилися у Лос-Анжелеському крайовому музеї мистецтва відповідно до Програми з мистецтва та технології, у якій разом з музейним персоналом було залучено 76 митців і 225 корпоративних працівників. Результатом цього експерименту стали твори митців, які, можливо, навіть уперше мали у своєму арсеналі можливість вільно використовувати технології, які до того використовувались тільки у промисловості — такі, як лазер, газорозрядна плазма, передові дзеркально-оптичні системи тощо.

Висновок з експерименту, що ґрунтувався на припущенні, що митець користується своєю прерогативою вирішувати: застосовувати чи не застосовувати технологію і що вибір залишається за художником і його вибір, приміром, застосовувати технології в мистецтві — це спосіб зробити технології більш гуманними [7, 121].

Інший проект Б. Кіббе, здійснений на початку 1970-х років, мав завданням дослідити “добровільність взаємообміну між мистецтвом і технологією” шляхом інтерв’ювання митців і науковців. Інтерв’ю, за словами Кіббе, засвідчили, що митці є першопрохідцями використання технології. Кожна мистецька форма еволюціонувала завдяки вдосконаленню технічних і технологічних засобів” [7, 121]. Таким залишається остаточний висновок дослідниці. “Я не можу не погодитись з тими, хто вважає, що художник, який використовує технологію, стає тим самим “гуманізатором” і що суспільство тільки виграє від цього. Однак технології часто стають зняряддям проти митців” [7, 122].

Як бачимо, в цьому разі також — за всієї значущості формулювань — технологія розглядається як щось принципово чуже, коли не вороже, мистецтву, культурі.

Технологія — звісно, не єдиний “супутник” мистецтва, якому діставалася роль винуватця у творчій кризі: за різних умов і в різних інтерпретаціях міфи про деконструктивний вплив на естетичне, сакральне, високе мистецтво поширювались і про фінансово-економічне підґрунтя соціокультурної діяльності, й організаційні перепони самоорганіза-

ції — як реакції на виклики й загрози сучасності, й невибагливий художній смак споживачів, і вплив капіталу, і контроль держави. Художники, як слушно зазначає Дельоз, залишають за собою виключне право й на заяви про новаторство, й на виправдання відсутності натхнення, себто волі до мистецтва іншими, несуб’єктивними обставинами.

Технофобія є природженою вадою і марксистських концепцій мистецтва, одним із теоретичних джерел яких була класична німецька філософія. Г.Плеханов, один з поміркованих послідовників К.Маркса, також не уник цього. Визнаючи, що “первісне мистецтво так достеменно відображає в собі стан продуктивних сил, що тепер у сумнівних випадках з мистецтва роблять висновок про стан цих сил” [3, 63], і що “мистецтво кожного народу... завжди перебуває у найтіснішому причинному зв’язку з його економікою” [3, 74], він водночас твердив, що “у цивілізованих народів техніка виробництва значно рідше справляє безпосередній вплив на мистецтво” [3, 64] та й “навіть у первісному мисливському суспільстві техніка й економіка не завжди безпосередньо визначають естетичні смаки” [3, 136].

Звичайно, ні техніка, ні технологія не визначають естетичних смаків. Їх визначає — творець, автор, митець. Предмет мистецтва — це завжди твір, виріб. У цьому віддієслівному іменнику — твір — мовною практикою зафіксовано творчу природу мистецтва. Мистецтво — це завжди творення, продукування, виробництво — свідоме чи й зовсім несвідоме, більшою чи меншою мірою нове, досі незнане, чи, навпаки, — повторення, відтворення, наслідування вже чогось такого, що є у природі, житті або й у самому мистецтві, але це завжди — творення, творчість, виробництво.

У розумінні та тлумаченні цих понять — мистецтво та виробництво — утворився “катастрофічний” розрив, унаслідок чого слово “виробництво у зв’язку з поняттям “мистецтво” найчастіше відлякує служителів останнього.

Мистецтво насправді від самого початку свого становлення є не чим іншим як саме виробництвом, виробництвом особливим — переважно духовним, і неодмінно художнім. А це означає, що як виробництву мистецтву за всієї специфіки притаманні й усі найважливіші риси та характеристики виробництва взагалі: організаційні, технологічні й економічні. За умов товарного господарства мистецтво,

загалом культура як галузь суспільного виробництва, втягується в систему панівних економічних відносин: рабовласницьких (архітектура давніх цивілізацій, античний театр, ужиткові мистецтва); феодальних (архітектура, скульптура, живопис, музичне мистецтво, театр, ужиткові мистецтва); капіталістичних (всі традиційні мистецтва, а також нові — декоративно-ужиткові, екранні); соціалістичних. Водночас окремі мистецтва як художні виробництва за певних умов можуть відігравати роль самостійно й іноді високорентабельно економічно функціонального організму (кіно-, телеіндустрія, шоубізнес, мистецтво реклами), тим часом як інші, переважно успадковані історично, потребують істотної підтримки від суспільства (спонсорство, благодійні пожертвування, бюджетні дотації від держави та місцевих адміністрацій).

Мистецтво, культура загалом як сфера суспільного виробництва у своєму історичному розвитку користується тими ж таки організаційними формами, що й суспільна праця іншого характеру. Саме культурне виробництво завжди миттєво реагує на соціальні та економічні зміни, перехід до нових форм відносин, серед перших виявляє готовність до експериментів, новаторства технічного, технологічного або ж організаційного. За твердженням художника і економіста Г. Аббінга, в мистецтві з початку ХХ ст. об'єднуються риси науки та магії. “Мистецтво тяжіє стати частиною ланцюга винаходів. Зміна символічної мови художників наголошує, що мистецтво і наука мають багато спільного. Проте, на відміну від вчених, митці більше схожі на магів (фокусників), і це частково пояснює, чому мистецтво сакралізують, ідеалізують і захищають від суспільної критики” [6, 20]. Починаючи з ХІХ ст. соціальний статус митців поступово змінювався, протиставляючи буржуазному стилю життя нову соціальну рольову модель — життя богемне. Ця романтична, а не реалістична альтернатива з плином часу привчила суспільство схилитися перед унікальністю й недоторканістю мистецтва, а художників — до думки, що суспільство, засліплене водночас нововиниклим авторитетом мистецтва і культом обожнювання творчого індивідуалізму, пробачатиме й найбільш ексцентричні експерименти, і зверхню віддаленість від проблем повсякдення, і відмову від особистої відповідальності у випадку “смерті волі до мистецтва”.

Зміни стали наслідком процесу демократизації

суспільства ХVІІІ та ХІХ ст. — періоду, коли натовп перетворився на “масу”, а “маса” перетворилася на нову категорію, що символізує процес демократизації суспільства, — організований робітничий клас. На противагу хаотичному впливу натовпу, очікувалося, що масове суспільство буде “органічним”, а власне “маси” — “духом нації”, який визначатиметься і виховуватиметься представниками освіченої — культурної — меншини (за визначеннями Е. Берка і Р. Вільямса). Водночас сформувалося романтичне уявлення про культурне виробництво: художнє виробництво було відмежовано від інших фабричних форм виробництва як специфічний вид діяльності і разом з тим постать митця виховано як особливу людину, що має можливість залишатися осторонь бруду “індустрії”, оскільки диференціація, що провела умовну межу між освіченими меншинами та натовпом, поширилася і на митців, праця яких залишалася недоторканою для демократизації та соціалізації. Буржуазія відмежувала і ринок від культури: культура прислугується “кращій реальності”, унікальній та оригінальній, котру творить індивідуальний художник, водночас будь-яка художня мануфактура залишається простою імітацією. Подібна поляризація вибухнула ще більшим віддаленням інтелектуальної праці від ручної й під час індустріальної революції, й після неї. Поволі на противагу позиції соціалізму щодо культурної праці, що мала створювати і розповсюджувати культурні ресурси, необхідні кожному члену нового суспільства, еліти запропонували реформаторську ідею, що поглинула колишнє розмежування і вивела культурну — інтелектуальну — працю на рівень домінантної у ХХ сторіччі [11, 262].

Утім, можна засвідчити, що прояви технофобії, що позначилися на поглядах інтелектуальної еліти під час бурхливого вторгнення технології до сфери культури, мають загальновідомі наслідки. Поверховим є висновок про те, що негативна реакція має виправдовуватися інтуїтивним передчуттям кризи культурного виробництва — низькоякісною масовою культурою: стійкою за силою вкорінення, неосяжною за широтою аудиторії. На нашу думку, критична реакція заперечення стала каталізатором загострення протистояння “художнього” і “практичного” (фінансові, трудові, ринкові відносини, технічний і технологічний розвиток), яке в другій половині ХХ ст. спричинило парадоксальні за

змістом дискусії про справжнє — високе — мистецтво. Наприклад, Р. Лаерманс зауважує, що головні ознаки “справжнього” мистецтва — розкіш і непотрібність, а єдине призначення — передання естетичного досвіду. Натомість поп-музика чи будь-яка інша форма “низького мистецтва”, масово виготовленого, не є мистецтвом, бо люди потребують його для ідентифікації з іншими людьми, для пошуку ролєвих моделей і, головне, для підтвердження світоглядних уявлень. Г. Аббінг, звертаючись до тези “непотрібності як природи сучасного справжнього мистецтва”, за Лаермансом, наділяє “високе мистецтво” додатковою функцією — функцією розрізнення. Непотрібність високого, або ж справжнього мистецтва, використовується задля “демонстративного звільнення від буденних турбот і високого соціального становища. Більшості людей бракує ресурсів або ментального простору, щоб дозволити собі таку розкіш, як справжнє мистецтво. Вони надто занурені у процес забезпечення потреб побутового життя й отримують лише відблискування визначних і вражаючих творів художнього мистецтва в музеях або ж музичного — в розкішно оформлених оперних театрах. Вони, затамувавши подих, дивляться на ці інституції — зовсім їм недоступні в своїй віддаленості від рутинного життя; той, хто має доступ до творів мистецтва, для пересічної людини є небожителем, вільним від земних турбот [6, 27]. У практиці це виразно проілюстровано діяльністю сучасних артдилерів, що прагнуть перетворити “блага”, яким бракує практичної цінності, на найкоштовніші товари роздрібного ринку, розуміючи, що більшість цих творів має сумнівне символічне значення, незрозумілий художній зміст або ж відносно невелику цінність для людей позамистецьких кіл [10, 23].

Подібно до Аббінга, А. Флієр розрізняє функції культурних індустрій. “Культурна творчість працює на завдання соціальної диференціації суспільства, виокремлення соціальних лідерів і забезпечення їх престижною, ексклюзивною споживачською продукцією. Індустрії працюють для інтеграції та стабілізації соціальних аутсайдерів і забезпечення їх споживчою продукцією, що визначає і стимулює стандартні форми їх соціальної адекватності й культурної лояльності” [5]. Учений пояснює, що ознаки масовості й стандартизованості — головні узагальнені риси культурних індустрій — відрізняють культурні індустрії від “іншого режиму

культурного виробництва — культурної творчості, позначені новаторством, одиничністю, авторською оригінальністю і, як правило, відрізняються високою якістю. Це виробництво найчастіше буває безпосередньо художнім або ж будь-яким іншим (утилітарним, символічним з іншими функціями), але практично завжди наділене суттєвою естетичною значущістю. <...> Зрозуміло, що така культурна творчість під визначення “культурна індустрія” не підпадає” [5]. На нашу думку, наведені тези є вкрай невичерпними і незрозумілими. По-перше, масовість і стандартизованість і гарантують, і не визначають якість, що має споживчу користь для соціальних аутсайдерів. За цією логікою, репродукування і тиражування в художніх альбомах шедеврів живопису для широкого загалу аудиторії “соціальних аутсайдерів” автоматично зменшує цінність — естетичну та символічну — репродукованих творів. По-друге, висновок про вилучення продуктів культурної індустрії з кола продуктів культурної творчості — є штучним: і масові культурні продукти, й артефакти “високого мистецтва” мають однакове коріння — творче. Це від початку результат праці творчої — реалізація задуму, творчої ініціативи, результат ментальної праці, а не матеріальної.

А. Флієр зауважує, що масові культурні індустрії своєю появою завдячують не тільки виникненню нових технічних можливостей масового тиражування, а саме формуванню соціального феномену масової культури на хвилі грандіозної урбанізації другої половини XIX ст. Це особлива культура, розрахована на споживання мільйонними масами внутрішніх мігрантів. ...Культурні індустрії — це культурне виробництво, що обслуговує масовий попит тих, хто прагне отримати продукти, “схожі на справжні” — елітарні, однак які не відрізняються виразними індивідуально-творчими рисами, справжньою утилітарною та естетичною якістю, а також доступні матеріально. Такими продуктами є і артефакти первісної культури, і традиційної селянської, й здебільшого релігійної, і, нарешті, сучасної масової [5]. Тобто, за цією логікою, масове культурне виробництво прагнуло не тільки за формою, а й за змістом наблизитися до справжніх творів культури. Чи можна зробити припущення про те, що сьогодні — за 150 років від початку переслідування елітарної культури масовою — саме елітарний культурний продукт втрачає риси, прита-

манні йому у XIX ст., — високу естетичну цінність і авторську індивідуальність, бо зосереджується на новій функції соціальної класової диференціації в умовах “тиранічного тиску імперативу унікальності, прийнятою сучасною художньою системою”? [2]. Якщо припустити, що еспериментальне прагнення “маскульту” досягло своєї мети і копія виявилася надзвичайно подібною до оригіналу за естетико-символічною цінністю і виховувала сьогodenних “соціальних аутсайдерів” за взірцями естетичних ціннісних орієнтирів еліти другої половини XIX ст. — початку XX ст., якими б були аргументи відмежування “еліти” від “аутсайдерів”? Відповідь на це питання лежить у дещо іншій площині, пов’язаній не з технологічними особливостями культурного виробництва, а зі значно важливішим аспектом культурного виробництва — творчою етикою. Однак соціальна відповідальність і диференціація в будь-якому випадку існували б через нерівність, нетотожну ідентичність, збереженням якої опіку-

валася інтелектуальна спільнота початку XX сторіччя, яких шанобливо цитують наші сучасники, не помічаючи, що акценти полеміки про справжнє — штучне, високе — низьке, елітарне — масове змінилися разом із функціями “мистецтва”.

Отже, не заперечуючи історичного значення реакції інтелектуалів, вважаємо, що важливо переосмислити їх ставлення до технології, до питань масовізації та технологізації культурного виробництва. Технофобія та заперечення не знімають традиційної напруги, що вкорінює відчуження творчості й технології, а натомість поширюють міфи про культурні індустрії, високе мистецтво, масового споживача тощо. Переосмислення ролі технології, зміна ставлення до особистої творчої відповідальності, незалежно від використання технологічних можливостей — інструментів, форм організації праці або засобів виробництва — такими є засоби запобігання неякісній, низькопробній, беззмистовній культурній продукції.

Література:

1. Делёз Жиль. Кино / Жиль Делёз; пер. с франц. Б. Скуратов. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. — 560 с.
2. Кошелев О. О творческой этике и художественном производстве / Егор Кошелев // Художественный журнал 79/80. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://xz.gif.ru/numbers/79-80/koshelev>
3. Плеханов Г. В. Искусство и литература / Г. В. Плеханов ; ред. Н. Ф. Бельчикова. — М. : Гослитиздат, 1948. — XXXII, 888 с.
4. Хейзинга Й. В тени завтрашнего дня. Человек и культура. Затемненный мир: эссе / Йохан Хейзинга; сост., пер. с нидерл. и предисл. Д. Сильвестрова; коммент. Д. Харитоновича. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. — 456 с.
5. Флиер А. Культурные индустрии в истории и современности: типы и технологии / Флиер А. Я. // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение» / № 3 2012. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2012/3/Flier_Cultural-Industries/
6. Abbing, Hans. Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts. / Hans Abbing. Amsterdam University Press, 2002. — 369 p.
7. Kellner D. The Frankfurt School and British Cultural Studies: the Missed Articulation / Douglas Kellner // [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/kellner.html>;
8. Kibbe, B. D. The Arts, Culture and Technology in the United States / Barbara D. Kibbe // Cultural Industries: A challenge for the future of culture. — Paris, Unesco Published by the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. — 1982. — P.236, P. 120–137.
9. Laermans, R. Splitting the Difference: Over Kunst, Massacultuur en Cultuurbeleid. Sociaal-Democratie, Kunst, Politiek. H. van Dulken and P. Kalma.
10. Mattelart A. The internationalization of television in Belgium / Armand Mattelart and Jean-Marie Piemme // Cultural Industries: A challenge for the future of culture. — Paris, Unesco Published by the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. — 1982. — P. 236, P. 102–112;
11. Miller, T. The Cultural Labor Issue / Richard Maxwell and Toby Miller // Social Semiotics. — Vol.15. — # 3. — Routledge: Taylor and Francis Group. — 2005. — P. 261–266.
12. Velthuis, Olav. Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art / Olav Velthuis. — Princeton University Press, 2005. — 264 p.