



ЕСТЕТИКА AESTHETIC

УДК 130:17:7.05:503.11

DOI 10.35433/PhilosophicalSciences.1(93).2023.109-123

ЕСТЕТИКА ЯК РЕАЛІЗАЦІЯ "М'ЯКОЇ ВЛАДИ": ЕКСПЛУАТАЦІЯ ЗДАТНОСТІ СПРИЙНЯТТЯ

А. П. Артеменко*

Об'єкт вивчення цієї статті – естетична концепція метамодерну, а точніше – одне з наріжних понять цієї концепції: "структура почуттів". Завдання дослідження – простежити зв'язок цього поняття зі світоглядно-ціннісними структуралістською та постструктуралістичною традиціями, які в межах метамодерних практик працюють за іншими напрямками, через нові форми і з іншими наслідками. Першим предметом аналізу статті є твердження, що культурні об'єкти є ресурсом розвитку суспільства. Контроль над цим ресурсом забезпечує управління перспективами суспільства. Проблеми переживання і структури почуттів аналізуються з точки зору управління естетичним досвідом. Творча дія постає актом управління і технологією формування життєвого простору та ідентичності людини.

Естетичні оцінки, дизайнерські прийоми, функціональне використання простору – це є засіб управління соціальними процесами. На цьому фоні проявляється проблема нової системи експлуатації. Це експлуатація здатності людини до відчуження. Це стає основою розвитку арт-ринку та складної системи виробництва естетичних об'єктів від дизайну речей до фільмів та комп'ютерних ігор. Сучасна культура є особливим видом виробництва та споживання товарів, який заснований на здатності до естетичного сприйняття. Для індустріального суспільства виробництво товару збігалося з маркетинговою стратегією продажу не тільки речі, а й стилю життя. У ХХІ столітті виникла "індустрія світів". Це створення середовища, яке стимулює певні асоціації, переживання, уявлення. Автентичність простору та ідентичність людини можуть створюватися, як виробництво ментальних образів соціального, функціонального, комунікативного характеру. На фоні цих процесів аналізується поява Нової естетики, проявилась у формі метамодернізму. В статті простежується розвиток Нової естетики від робіт Гайдеггера, до концепцій "Атмосфери" Г. Бьоме та Thrilling O. Беккера.

* Андрій Павлович Артеменко, доктор філософських наук, професор, професор кафедри соціально-гуманитарних дисциплін (Харківська державна академія дизайну і мистецтв, м. Харків, Україна) /Andrii Artemenko, Doctor of Science (Social Philosophy and Philosophy of History), Professor, Professor of Social & Humanitarian Sciences Department (Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine)
artemenko.prof@gmail.com
ORCID: 0000-0002-2445-5902

Одне з ключових понять метамодерну "структура почуттів" проаналізовано як наслідок структуралістичної філософії. В статті порівнюються концепції структури, дискурсу та структури почуттів. На підставі цього аналізується система бінарних опозицій для опису структури почуттів метамодерну. Модернізм реалізується як структура почуттів "прихильність", постмодернізм як "відчуженість", то метамодерн як "ностальгія". Постмодерн відкрив багатоміровість реальності, одночасність практик, традицій. Це складає своєрідну різноманітність ринку ідентичності. Це і є підґрунтями метамодерністському метаксису.

Ключові слова: метамодерн, структуралізм, Нова естетика, метаксис, дискурс, ностальгія, структура сприйняття, атмосфера.

AESTHETICS AS THE IMPLEMENTATION OF "SOFT POWER": EXPLOITING THE ABILITY TO FEEL

A. P. Artemenko

The object of this article is the key metamodern aesthetic concept the Sensibility Structure. The task of the study is to trace the connection of this concept with the structuralist and post-structuralist traditions, which, within the framework of metamodern practices, work in other directions, through new forms and other consequences. The first subject of the analysis is the assertion that cultural objects are a resource for the development of society. Control over this resource provides management of the society prospects. The problems of experience and the Sensibility Structure are analyzed from the point of view of managing aesthetic experience. Creative acts are the management and technology of the formation of living space and human identity.

Aesthetic assessments, design techniques, functional use of space are tools for managing social processes. The problem of the new system of exploitation arises against this background. It is the exploitation of man's ability to sense. This becomes the basis for the development of the art market and a complex system for the production of aesthetic objects from the design of things to films and computer games. Today's culture is a special kind of production and consumption of goods, based on the ability to aesthetic perception. For an industrial society, the production of goods coincided with the marketing strategy of selling not only a thing, but also a lifestyle. In the 21st century, the Industry of the Worlds appeared. This is the creation of an environment that stimulates certain associations, experiences, ideas. The authenticity of space and the identity of a person can be created as the production of mental images of a social, functional, communicative nature. The article analyzes the emergence of a new aesthetics, which manifested itself in the form of metamodern. The article traces the development of the New Aesthetics from the works of Heidegger to the concepts of Thrilling by A. Becker and Atmosphere by G. Bohme.

One of the key concepts of the metamodern Sensibility Structure is analyzed as a consequence of structural philosophy. The article compares the concepts of structure, discourse and Sensibility Structure. On the basis of this, the system of binary oppositions is analyzed to describe the structure of feelings of the metamodern. Modernism is realized as a structure of feelings "disposition", postmodernism as "alienation", then metamodern as "nostalgia". Postmodern discovered the multi-layered reality, the simultaneity of practices and traditions. This constitutes a peculiar diversity of the identity market. This is the basis of the metamodern metaxis.

Key words: Metamodernism, Structuralism, New Aesthetics, Metaxis, Discourse, Nostalgia, Structure of Perception, Atmosphere.

Постановка проблеми. У межах цієї статті метамодернізм розглядається як естетична концепція, сформована на початку XXI століття. Безумовно, саме це поняття може мати й ширше значення, наприклад, як філософія культури

сучасності чи нова загальна філософська парадигма. Однак, незважаючи на більш ніж десятирічну дискусію про явище та термін метамодерну, залишається багато спірних і недопрацьованих моментів, які поки не дозволяють нам з впевненістю

сказати про сформовану філософію метамодерну. Хоча такі тенденції помітні і пов'язані вони з дискусіями кінця 1990-х і 2000-х рр. про завершення епохи постмодерну та перспективи подальшого розвитку філософії, культури та суспільства загалом.

Критики та прихильники концепції метамодерну вказували на зв'язок метамодерних досліджень з роботою Фредеріка Джеймсона (Fredric Jameson) "Постмодернізм чи Культурна логіка пізнього капіталізму" [4]. Наголошуючи на впливі неомарксистських ідей на формування поглядів прихильників метамодерну, критики вказують на те, що в роботах метамодерністів надзвичайно мало уваги приділяється проблемам соціально-економічного характеру. Хоча розгляд економічних рис "пізнього капіталізму" чудово представлено у працях, наприклад, М. Кастельса, і вони могли б слугувати основою нового напрямку наукових розвідок.

Розмірковуючи про роль культури у суспільстві, Р. ван ден Аккер і Т. Вермюлен мало говорять про "культурекономіку", хоча саме у цій сфері формуються специфічні механізми повсякденного життя сучасників. Нова епоха породжує не лише нові культурні продукти, які аналізуються в рамках естетичної концепції метамодерну, а й технологічні, економічні та соціальні нововведення, завдяки яким ці продукти стали можливими. Відтак, це в рівній мірі питання виробництва, споживання продуктів, зокрема символічного виробництва і споживання, а також нової системи експлуатації людської чуттєвості.

Мета статті. Сучасний стан культури за своїм характером є дуже близьким до ситуації радикальних змін життя суспільства, що були й на початку ХХ століття, і на межі 1960-70-х років минулого століття. Безперечно, сьогодні відчувається загальний злам парадигми культури постмодерну, який відповідає глибоким технологічним, соціальним, геополітичним зрушенням останніх

десятиліть. Дискусія про назву нового етапу розвитку культури – це тема, що лежить на поверхні, але значно важливіше зрозуміти принципи та структуру змін, які відбулися, розібратися в науковій мові їх опису, що й виступає метою цієї статті. Об'єкт вивчення цієї статті – естетична концепція метамодерну, а точніше – одне з ключових понять цієї концепції "структура сприйняття". Завдання дослідження – простежити зв'язок цього поняття зі структуралістською та постструктуралістичною традиціями сприйняття й оцінки чуттєвості.

Невирішені питання, порушені у статті. В понятійному і методологічному плані в метамодерністській естетичній концепції зовсім не відкидаються положення попередніх естетичних теорій, але вони працюють за іншими напрямками, через нові форми і з іншими наслідками.

Ступінь наукової розробки. Безумовно, формується нова комбінація предметів дослідження, яка торкається різних боків життя людини. Естетика давно вже перестала бути лише наукою про мистецтво. Ідея естетизації всіх сфер життя людини з ХІХ століття виросла в одне з головних практичних завдань сучасності. Це сталося з розвитком масового виробництва, коли дизайн товарів зіграв роль естетизації повсякдення. Як зазначає історик дизайну Джон Хескет (John Heskett), розвиток дизайну став наслідком індустріальної революції [6:40]. Вже 1920-30-х роках минулого століття завдання естетизації предметного оточення стає практичною метою всієї системи виробництва товарів на всіх рівнях: від речей повсякденності, побуту до житлових будинків та індустріальних об'єктів. До кінця 1970-х ХХ століття роль дизайну як сфери практичної естетики значно змінилась. Це вже не просто створення естетично привабливого оточення, але формування певного способу життя. І якщо для 1930-х рр. це розглядалось як теоретичне завдання (наприклад, для Ласло Мохоли-Надь або

Вальтера Беньяміна), то в 1970-х це стало загальноприйнятою практикою. Так, Ш. Зукін (Sharon Zukin) у праці *Loft Living* зазначає, що дизайн та вся сфера культури перетворилися на ресурс нової економіки, яка виникає в останній чверті ХХ століття. Зокрема тема естетики докільця займає одне з центральних місць сучасних досліджень не тільки у сфері дизайну, архітектури, урбаністики, а й соціально-економічних, а також культурно-політичних проблем. Більш того, Лоретта Ліс (Loretta Lees), Том Слейтер (Tom Slater) та Елвін Вайлі (Elvin Wyly) у книзі 2013 року "Джентрифікація" говорять про розробку концепції "художнього способу виробництва" [8:118-119]. А до цього ще наприкінці 1980-х Г. Бьоме (Gernot Böhme) зробив висновок, що «в один ряд з естетикою творів мистецтва ми можемо тепер з рівним правом поставити естетику повсякденного життя, естетику товарів і продуктів та політичну естетику» [2:11].

Якщо в роботі Ш. Зукін *Loft Living* ми бачили, як лофт-дизайн перетворює неліквідну нерухомість на естетичний об'єкт та лакшарі товар на ринку житла, то в її роботі "Культури міст" (1995) перед нами постає подальший розвиток цього процесу. Культура стає засобом управління містом (і загалом усім суспільством) [10:4]. Ш. Зукін пояснила чому культура набуває такого виняткового значення ще у своїй першій книзі і продовжила цю думку в "Культурі міст": "Закриття промислових підприємств та розвиток фінансового та некомерційного секторів економіки призводило до того, що культурне виробництво ставало все більшою мірою містотворчим фактором" [10:6].

У перспективі ця теза про економічну значущість культури для міста (і для суспільства в цілому) неодноразово з'явиться в роботах авторів 2000-х рр., наприклад, у Ч. Лендрі, який стверджує наступне: "Культурні ресурси – це матеріал, який використовується для створення базових цінностей міста,

сировина, яка приходить сьогодні на зміну вугіллю, сталі та золоту" [2:8].

Тема економіки культури та її ролі у трансформації сучасного суспільства має досить широке коло досліджень у період 1990-2000-х років: від роботи Бориса Гройса "Про нове. Досвід економіки культури" (1991) до робіт Чарльза Лендрі (Charles Landry) *The Creative City. A Toolkit for Urban Innovators* (2000) та Річард Флорида *Cities and the Creative Class* (2005). Відзначимо, що Ш. Зукін сформулювала тезу про роль креативних індустрій в економіці міста задовго до Ч. Лендрі, як і роль тієї частини населення, яку Р. Флорида назвав "креативний клас". Базова теза прихильників концепції креативної економіки – управління перспективами суспільства відбуваються через сферу культури, а культурні об'єкти (у найширшому значенні цього терміна) розглядаються як ресурс розвитку. При цьому відзначається важливість проблеми переживання, яка аналізується з точки зору управління естетичним досвідом. Творча дія стає актом управління, оскільки визначає перспективу розвитку об'єкта. Фактично ми бачили це у творі *Loft Living*, коли розглядалася ідея "приручення промислового стилю" та переоцінки естетичної цінності "будівель із червоної цегли". Тільки тут ми зустрічаємо ще й креативну форму реалізації нової естетики міста – лофт із описом подальших перспектив його розвитку. Надалі у роботі Ш. Зукін "Оголене місто" (2010) [11] це постане як технологія формування життєвого простору та ідентичності людини.

У творі "Культури міст" Ш. Зукін неодноразово повертається до теми впливу митців на розвиток міст. У результаті з'являється таке твердження: "Візуальні мистецтва стали засобом репрезентації міста. У 1990-х це вже стало офіційною політикою" [10:28]. Власне це буде підтверджено в аналітичних дослідженнях К. Хамнетта, С. Мортонна, Б. Хіллера та Дж. Хансона у 2000-х рр. Розвиток міста вимагає

створення не просто корпоративної культури, а й освітнього середовища, яке дозволить "зчитувати" значення оточення. Власне, популяризація нових естетичних оцінок, дизайнерських прийомів, функціонального використання простору та приміщень – усе це і буде керувати перспективами розвитку людського простору. Ш. Зукін досить чітко охарактеризувала цей процес: "У символічній економіці поєднуються дві принципово важливі для матеріального життя міста виробничі системи: виробництво простору, в якому фінансові інвестиції взаємодіють із культурними смислами, та виробництво символів, які є і валютою комерційного товарообігу, і мовою соціальної ідентифікації" [10:28].

У. Бек (Ulrich Beck) зазначав, що, починаючи з 1980-х років, глобалізація ринків та капіталу сформувала нову інфраструктуру світової економіки, що створило глобальну організацію життєдіяльності локальних та глобальних спільнот. Глобалізація економічної активності, на його думку, викликає хвильові трансформації у сфері культури, процес, який називається "культурною глобалізацією" [2:11]. На фоні цих процесів проявляється цілком очевидна, але не завжди артикульована проблема нової системи експлуатації. Йдеться про експлуатацію здатності людини до відчуження. Ця здатність стає основою розвитку арт-ринку та складної системи виробництва естетичних об'єктів від дизайну речей до фільмів та комп'ютерних ігор.

Дискусія та результати. Сучасна культура постає як особливий вид виробництва та споживання товарів, який заснований на здатності до естетичного сприйняття, відчуження. Так у 1960-х рр. минулого століття Р. Маркузе у праці "Одномірний чоловік" відзначив експлуатацію здатності людини споживати товар. Але тепер ми говоримо про особливий спосіб споживання та більш витончену форму експлуатації людини. Це, по суті, вторгнення у простір ментальних образів та процеси їх

конструювання. І якщо в кінці епохи індустріального суспільства виробництво товару збігалось з маркетинговою стратегією продажу не тільки речі, а й стилю життя, то на початку XXI століття бачимо виникнення "індустрії світів". Це створення матеріального оточення, яке стимулює певні асоціації, переживання, уявлення. Автентичність простору та ідентичність людини можуть створюватися як готовий костюм із усіма аксесуарами. Це схоже на виробництво ментальних образів не лише фізичного простору, а й всієї супутньої системи просторів: символічного, соціального, функціонального, комунікативного тощо.

Метамоделі та Нова естетика Г.Бьоме. Ідея Р. ван ден Аккера і Т. Вермюлена про початок нової доби метамодерну пов'язана з аналізом художніх та естетичних практик, тому необхідно уточнити найважливіші теоретичні та методологічні підстави такого аналізу. Насамперед - це ідея нової естетичної концепції, яка з'явилася у XXI столітті.

Свого часу у 1970-80 роках величезний комплекс досліджень сфери культури призвів до народження концепції постмодерну як епохального явища. І в рамках цього явища були сформульовані положення Нової естетики, вперше заявлені у 1989 році Г. Бьоме у книзі *Für eine ökologische Naturästhetik* і далі розгорнуті в його працях 1990-2000-х років. Передумови Нової естетики пов'язані зі зверненням до феноменологічної традиції та онтології Мартіна Гайдеггера. Фактично, це стало однією із загальних тенденцій філософії та соціології цього періоду і проявилось у розвитку об'єктно-орієнтованої онтології Грема Хармана, створенні концепції об'єктності в Акторно-мережевій теорії Джона Ло та Брюно Латура, системному вивченні соціальної просторовості у Анрі Лефевра та П'єра Бурдьє, відкритті (вірніше винаході) повсякденності у Мішеля де Серто.

Згадка про Акторно-мережеву теорію тут не випадково, оскільки Г. Бьоме досить довго займався філософією

техніки та дослідженнями соціології технологій, тому вплив цієї теорії відчувається у багатьох положеннях його праць. Створюючи Нову естетику, Г. Бьоме також рухається у руслі гайдеггерівської онтології, що дає підстави для порівняння двох статей – Г. Бьоме "«Атмосфера» як фундаментальне поняття нової естетики" та О. Беккера (Oscar Becker) "Про крихітність прекрасного та авантюризм художника". О. Беккер був учнем Е. Гуссерля і сприймався сучасниками як продовжувач його феноменологічної традиції, однак у його працях простежується сильний вплив і М. Гайдеггера, лекції якого він теж відвідував. Між написанням цих робіт О. Беккера та Г. Бьоме пройшла ціла епоха, але саме це дає нам можливість побачити "проростання" Нової естетики та зародження того, що Р. ван ден Аккер та Т. Вермюлен позначають як метамодернізм.

У статті О. Беккер заявляє про крихітність прекрасного. На його думку, естетичне – це повна завершеність і продовження роботи з естетичним об'єктом загрожує його знищенням. Але найважливіше для О. Беккера – це "одноразове переживання", як найбільш уразлива складова естетичного. Воно пов'язано з матеріальною руйнівністю об'єкта. Це "цікавість, що спалахує, як пробудження естетичного переживання" [2:12]. Концепція Thrilling, запропонована у статті О. Беккера, розуміється в руслі гайдеггерівського екзистенціалу "турбота", яка виявляє буття, завдяки якій світ стає видимим та осмисленим. Захоплюючий вплив (thrilling) – конститутивний для естетичного, а оскільки естетичний – це форма буття [3:127], то він конститутивний для буття в цілому. Естетичне ось-буття утворює бачення, яке доповнює творення. Саме це додаткове творення стає проявом екзистенції естетичної людини. Якщо екзистенційна аналітика призводить до усвідомлення себе як історичного, то естетична екзистенція, за О. Беккером,

розкриває онтологічну та "гіпер-онтологічну" напругу [3:125]. О. Беккер стверджує, що "чуттєве сприйняття та твір тотожні" [3:124], а оскільки сприйняття це тимчасовий акт, то виникає ситуація вразливості естетичного. Ми стикаємося з проблемою "тепер", коли переживання визначено своєю часовою точкою, як тотожне собі. При цьому сам акт появи естетичного об'єкта – одночасне, контингентне та залежне від везіння явище. Тимчасовість естетичного, за О. Беккером, розуміється як "вічне тепер", відображене у творі. Естетична екзистенція постає як "життя між спірним буттям та безперечною видимістю" [3:131].

Позиція О. Беккера може бути розцінена як підготовка трьох головних тез Нової естетики Г. Бьоме, оскільки стосується трьох важливих проблем постмодерністського розуміння візуальності: (1) естетика – це бачення і мова опису естетичного, (2) предметність і реальність естетичного, (3) естетичне як умова переживання [2:13].

Теза перша: О. Беккер зазначає нормативність естетичного переживання, що знаходить відгук і у ствердженні Г. Бьоме про зникнення чуттєвості з естетики та перетворення її на "словник для історії мистецтв та мистецтвознавства" [2:11]. Він говорить про естетику як про теорію сприйняття, намагаючись зняти проблему відокремленості естетичного переживання та повсякденності. Для нього притаманне наступне: "Нова естетика побудована якраз навколо взаємовідносин між властивостями довкілля і станами людини" [2:11]. Проблема "одночасного переживання" зміщується до сполучника "і" у цій фразі, як демонстрації естетичного відчуття, "вічного тепер", яке у Г. Бьоме закріплюється в концепті "атмосфера".

Теза друга: у концепції Нової естетики увага концентрується на об'єкті, речі як естетичному творінні. Об'єкт набуває рис не стільки фізичних кордонів, як зв'язків і проєкцій, які вишиковуються навколо нього. І тому для Г. Бьоме основне

значення має не поняття "об'єм", а концепт "об'ємність" речі, тобто "сила її присутності у просторі". Точно так в Акторно-мережевій теорії було зміщено акцент з поняття "об'єкт" на концепт "об'єктність". Відповідно до логіки цих міркувань, змінюється значення форми речі, яка "ніби випромінюється в навколишнє середовище, витісняє однорідність простору і наповнює його напругою та навіюванням певної жвавості" [2:12]. Прояв речі чи, у термінології Г. Бьоме, її "екстази", створюють особливу просторовість атмосфери, яка проявляється як "емоційно заряджена енергія почуттів". Таким чином, об'єкти стають акторами, які створюють атмосфери, які, у свою чергу, перетворюються, за твердженням Г. Бьоме, на "просторові носії настроїв".

Теза третя: для Г. Бьоме, як і для О. Беккера, естетичне має свою власну реальність. Поява витвору мистецтва розуміється як щаслива випадковість, тендітний ситуативний збіг, який Г. Бьоме називає "спільна реальність того, хто сприймає і того, що сприймається". Він так само стурбований проблемою вразливості естетичного, коли сенси, які виникли в іншому переживанні, перервуть і навіть скасують досвід присутності, представлений у творі мистецтва. У концепції Нової естетики постає проблема зміни атмосфери об'єкта через бачення, яке виникає у глядача і доповнює творіння: будь-який естетичний об'єкт може бути змінений не тільки фізичним впливом, але й його сприйняттям або баченням, у термінології Г. Бьоме. Важлива підготовка цього бачення, як естетична робота, мета якої полягає не лише у виробництві атмосфер, а й вихованні глядача (естетичного суб'єкта). Тут йдеться про приготування умов переживання об'єктності як ситуації зустрічі властивостей середовища та станів людини. Привертає увагу подібність концепції Thrilling О. Беккера і концепції Г. Бьоме щодо естетичного сприйняття, як емоційного впливу.

Г. Бьоме наполягає на тому, що "сприйняття – це спосіб, яким хтось чи щось здійснює свою тілесну присутність для ... тілесного зміцнення себе у навколишньому середовищі" [2:12]. Тобто, сприйняття, пов'язане з естетичним запитом, виявляє світ навколо нас і надає йому сенс, емоційну забарвленість. Таким чином, за Г. Бьоме, Нова естетика – це одночасно і нова теорія сприйняття, і практика естетичної роботи з виробництва атмосфер. Сприйняття, у сенсі цього терміна, розуміється як досвід присутності людей, об'єктів і середовища у єдиному контексті. Крім того, на думку Г. Бьоме, сприйняття включає емоційний вплив об'єкта, "реальність образів", тілесність, що складається в загальне переживання атмосфери, на тлі якої відбуваються всі наступні аналітичні операції з кольором, формою, композицією. Одне з найважливіших завдань Нової естетики – це "культивування естетичного суб'єкта" завдяки естетизації реальності. Естетика перетворюється на потужну соціальну силу, що формує соціальний попит, пропозицію та форми маніпулювання. Естетизація дійсності зрівнює у правах твори мистецтва і повсякденне життя з усією різноманітністю продуктів і звичайних практик. У рамках естетичної роботи створюються товари та умови їх споживання, але найважливіше, що через це створюється сприйняття світу в певних емоційних забарвленнях.

Треба зазначити, що естетична концепція метамодерну запозичує низку положень Нової естетики Г. Бьоме. По-перше, це розуміння естетичного як умови переживання, досвід спільної присутності глядача та об'єкта. По-друге, це активність естетичного об'єкта, його здатність створювати умови сприйняття (атмосферу) те, що стане основою естетичної маніпуляції, насамперед в символічному виробництві та обміні сучасного суспільства. У цьому проявляється активність естетичного об'єкту, як незавершеність, оскільки його сприйняття глядачем може змінювати об'єкт, не змінюючи його фізично. По-

третє, це ідея самостійної реальності естетичного об'єкта, яка представлена не лише як постмодерністська згода з присутністю інших реальностей, а й виникнення спільної реальності глядача та об'єкта. Ці три компоненти, на наш погляд, лягли в основу ключових понять естетики метамодерну: структури нової чуттєвості та метаксису.

Від структури дискурсу до нової чуттєвості. Зазначимо, більшість понять, які активно використовують популяризатори концепції метамодерну Т. Ван ден Аккер і Р. Вермюлен, ставляться до епохи становлення структуралізму, тобто ще до 1950-х рр. минулого століття. Ще Клод Леві-Стросс у праці "Структурна антропологія" звернув увагу на своєрідне захоплення дослідниками у 1950-х рр. поняттям структури, яке не завжди було коректним. Звісно, це справедливо, адже при структурному аналізі залишається відкритою проблема основи, на якій вибудовується пізнавальна модель. Зрештою, це веде до висновку про те, що в основі всіх людських культурних практик лежать загальні структури, що повторюються, і саме вони стають основою для періодизацій і класифікацій історичних епох або локальних культурних феноменів. Услід за К. Леві-Строссом, варто зважати, що структура – це цілісна система елементів, де зміна однієї з цих елементів тягне у себе зміна всіх інших; це результат моделі одного типу перетворень; крім того, має місце передбачуваність реакції структури зміни її елементів. До того ж, подальше використання виявленої структури має охоплювати всі явища, що спостерігаються. Наслідуючи цю тенденцію структуралістичної філософії, з'явилося одне з ключових понять метамодерну – "структура сприйняття". Вперше його ввів Рейнольд Вільямсом (Raymond Williams) у статті 1954 року *Film and the dramatic tradition* [9].

Структура сприйняття – це результат сприйняття, емоція, настільки поширена і вкорінена у життя, що його можна назвати базовою структурою. Осягнути її

можна лише через мистецтво [9:42]. Виникає питання про значення поняття "структура сприйняття". За твердженням Р. Вільямса, це "ефект цілісності" деяких компонентів, який не можна звести до жодного з інгредієнтів. Можливо "сприйняття" та "емоція" стали "компонентами" структури? З одного боку, це близьке до визначення "параекзистенції" О. Беккера, тобто це те, що виявилось, переживається, стає зрозумілим, але ще не знайшло відображення у понятті. З іншого боку, це нагадує концепти "об'єктність" в Акторно-мережевій теорії та "просторовість" у Новій естетиці, як спроба визначити взаємозв'язок та цілісність компонентів, їхню взаємозалежність. Але яких компонентів чи інгредієнтів?

У своїх міркуваннях Р. Вільямс підходить до риси розуміння проблеми до того, що Мішель Фуко назвав "теоретичним горизонтом". Це нагадує спробу описати нову комбінацію явищ і фактів у межах усталеної до середини ХХ століття наукової традиції. Вже тут відчутна необхідність введення приставки "пост-", як позначки виходу за прийнятий теоретичний обрій. Це перспектива подальших досліджень культури, але поки що вона лише позначена у Р. Вільямса як інтуїція поняття "структура сприйняття". Це поняття з'явиться в роботах прихильників концепції метамодернізму після кількох етапів переосмислення його значення.

Мішель Фуко про структуру дискурсу. За твердженням М. Фуко, в рамках дискурсу створюється "арматура знань" – процедури, принципи класифікації, упорядкування, розподілу. Саме вона дозволяє досягти певної цілісності сприйняття, про яку говорили О. Беккер, Р. Вільямс, К. Леві-Стросс. Завдяки цим процедурам, за словами М. Фуко, з'являються навички схоплювання реальності. Цілком припустимо стверджувати, що в рамках дискурсу формується й естетичне замовлення, і правила маніпуляції естетичним

почуттям чи переживанням. Якщо дотримуватися логіки роздумів М. Фуко, то естетичному суб'єкту нав'язуються певні правила структур мови, які "виробляють ефект сенсу". Суб'єкт має справу із знаками, мітками, слідами, літерами, що складаються в особливу матерію тексту, особливу реальність дискурсу. Якщо поняття "тест" у філософії постструктуралізму набуло значення будь-якої системи знаків, яка виражає сенс, то ми можемо говорити і про візуальний текст живопису, кінематографа, театру, або навіть про текст дизайну будівлі, інтер'єру, речі тощо. У цьому складна, багаторівнева структура дискурсу, запропонована М. Фуко, може готувати нас до розуміння структури почуттів. Власне, це дотримання вимоги К. Леві-Сторсса виявити рівні прояву структури. Так, за М. Фуко, на першому рівні знаходяться повсякденні дискурси, які зникають з актом, при якому й були "висловлені". Це рівень повсякденних функціональних практик, де задовольняються елементарні потреби. Але саме цей рівень залучений до процесу естетизації повсякденності, якого сучасники часто не помічають. У мистецтві ХХ століття неодноразово зустрічається нагадуванням про те, що ми оточені естетично прекрасними предметами. Як підтвердження цього техніка ready-made стала основою багатьох робіт художників від Марселя Дюшана до Роберта Раушенберга. На другому рівні перебувають дискурси, нових актів мови, які трансформують висловлене. На це слід звернути увагу, оскільки М. Фуко говорить про трансформацію висловленого, тобто заявленого ставлення до речей та подій, а не зміни самих речей та подій. Можна було б це сприйняти як своєрідну корекцію враження від зустрічі речей та подій. Це ще раз повертає нас до положення О. Беккера про крихкість прекрасного та ідею створення естетичного об'єкта поглядом глядача. Трансформація висловленого призводить до появи нового дискурсу – думки про естетичний

об'єкт, у нашому випадку. Момент враження від зустрічі з естетичним об'єктом для О. Беккера нагадує культурний палімпсест, як стирання і витіснення первісного значення твору. За О. Беккером, "чуттєве сприйняття і твір тотожні" [3:129], отже, зміна першого призводить до зміни другого.

Для того, щоб зруйнувати цей зв'язок у системі постструктуралізму, було висунуто тезу про самотійну реальність твору і взагалі про можливість одночасної співприсутності різних реальностей.

На третьому рівні – дискурси, втілені у тексти юридичні, релігійні, наукові та літературні. На другому та третьому рівнях розгортається процес коментування, який, за твердженням М. Фуко, призводить до того, що безліч первинних текстів втрачається і зникає, і коментарі часом займають їхнє місце. Тут проявляється проблема інтерпретації чи, у термінології М. Фуко, коментаря. Діючи в межах свого теоретичного горизонту, О. Беккер говорить про захоплюючу дію (thrilling) естетичного, яке створює бачення як доповнення твору. М. Фуко розвиває цю тезу вже в рамках постструктуралізму, де бачення, що доповнює творення, представ як коментар. Більше того, коментар дозволяє будувати (і будувати нескінченно) нові дискурси. Тобто робота з естетичним об'єктом не продовжується, чого так побоювався О. Беккер. За М. Фуко, початковий естетичний об'єкт залишається у статусі "первісного тексту" [5], самотійного дискурсу, який не можна змінити, але який завжди може бути знову актуалізований. Актуалізація дискурсу стає однією з форм роботи не тільки з об'єктом, але й естетичним суб'єктом, його виховання.

М. Фуко зазначає, що поза наукою лежить, звичайно ж, безпосередній досвід, створювані уявою теми, які без кінця виробляють і відтворюють позбавлені пам'яті вірування. Це своєрідне передчуття винаходу повсякденності М. де Серто, з її топологічним та контингентним

принципом, унікальністю ситуації зустрічі. Для М. Фуко цей досвід є фактором збою системи те, що потрібно впорядкувати і ввести в рамки дискурсу. Саме тому число, форма, вид та обставини повторення стають своєрідними чинниками аналізу соціокультурних явищ.

Забігаючи наперед, слід зазначити, що Р. ван ден Аккер і Т. Вермюлен зосередили увагу саме на цих факторах при аналізі стану культури 2000-х і формулюванні своїх висновків щодо виникнення ситуації метамодерну.

Структура множинності, за М. Фуко, полягає не тільки в варіативності висловлювання думок, а й у різноманітності матеріального оточення, яке має власний зміст. Об'єктцентричність, на яку посилаються прихильники метамодерну як на теоретичну основу їхньої концепції, була озвучена і в працях постструктуралістів. У позиції М. Фуко виявилися загальні феноменологічні принципи повернення до речі, як носія початкових смислів. Річ для нього перетворюється на "вузол зв'язаності та прикріплення до реальності", зовнішні межі дискурсу. Але проблема полягає в множинності комбінацій речей, яка змінює їх значення. І ми весь час маємо звертатися до певного плану об'єктів, їх ансамблю, щоб зафіксувати виявлені смисли. Тут спрацьовує принцип дискурсу як фрейму смислової єдності ансамблю речей. При цьому М. Фуко зазначає, що дискурс, скоріше, слід розуміти як насильство, яке ми робимо над речами, принаймні – як таку собі практику, яку ми їм нав'язуємо [5]. Таким чином, відбувається не супідпорядкування речей один одному, а нав'язування переживання, відчування певної ситуації зустрічі людини та речі. І, зрештою, все набуває форми дискурсу, а всі речі, виявивши свій зміст і обмінявшись ним, можуть повернутися у своє безмовне внутрішнє, у свідомість самих себе.

У зустрічі речі та людини відкривається значення дискурсу як

події. І знову ми стикаємося з проблемою, яка буде визначена у Г. Бьоме як простір співприсутності глядача та об'єкта, оскільки подія на рівні матеріальності завжди справляє ефект або є ефектом, вона має місце і полягає у співіснуванні, дисперсії. Це те, що становитиме основу для естетичної маніпуляції через процедури виключення та включення до меж дискурсу, угруповання дискурсів, гру ідентичності та постійну реактуалізацію правил.

За словами М. Фуко, "самі речі та події непомітно стають дискурсом, розкриваючи секрет своєї власної сутності". І секрет цей у нетілесності події. І можна припустити, що проявляється це якраз у емоційному переживанні, афекті події та у здатності людини відчувати. Подія, за М. Фуко, вибудовується як відношення матеріалізму безтілесного – враження, реакція, спогад про ситуацію зустрічі людини і речі. Цей пережитий досвід стає основою того, що М. Фуко називав "мріями про замасковане повторення", спробами "повторювати те, що, проте, що ніколи не було сказано" [5]. В концепції метамодерну це нагадує ідею осциляції – зависання між різними варіантами реальностей. Таким чином, розвиваючи традицію структуралізму, М. Фуко підвів нас до проблеми мінливості об'єкта вивчення. Ми схоплюємо його у певних структурах, знаходимо складові компоненти, але при цьому з'ясовується, що вся виявлена конструкція одна з багатьох, а не єдина та універсальна. Постструктуралізм розкрив багаторівневу структуру сприйняття, одночасну присутність різних дискурсів, наявність первинного та вторинних текстів естетичного об'єкта. Але залишається незрозумілим механізм появи та сприяння цих рівнів та структур. Саме на це націлена розробка концепту "структура сприйняття" (sensibility), як спроба вхопити момент народження ментального образу, який ще не переріс у дискурс. Це структура, яка має

відображати здатність конституювати області об'єктів.

Структура sensibility. В есе "Нотатки про метамодернізм" Т. Вермюлен і Р. ван ден Аккер позначили "контури структури почуттів" (sensibility). Вони наголосили, що цей концепт відбиває комплекс глибоких змін у житті людства, який фактично сформував новий сучасний світ. І як концентрована форма цього нового світу виступає сфера культури та мистецтва. Тематика та естетичні практики сучасного мистецтва відображають не лише ставлення до соціально-економічних трансформацій та політичних змін у світі, а й нову структуру почуттів – sensibility. Автори намагаються вибудувати систему бінарних опозицій у дусі структуралізму вже за першої спроби позначити проблему: "Наш опис та інтерпретація метамодерністської чуттєвості, отже, швидше прозова (essay-istic), а не наукова (scient-ific), різоматична, а не лінійна, безстрокова, а не обмежена" [2:16].

Якщо ще раз звернеться до характеристик структури за К. Леві-Строссом, то, перш за все, слід з'ясувати про яку цілісну систему елементів йдеться. Тут автори есе говорять про явища сучасного суспільства, які б М. Фуко назвав "відносини матеріалізму безтілесного" [5]. Структура сприйняття проявляється як емоційна реакція на оточення. У цьому сама реакція сприймається як зміна певної попередньої форми емоційної реакції, властивої модерну і постмодерну. Аналізуючи концепцію кінця історії, Т. Вермюлен та Р. ван ден Аккер відзначають деякі структурні цілісності епохи модернізму та постмодернізму у вигляді форм емоційних реакцій.

Для модернізму як головний елемент структури сприйняття вони визначають "прихильність". Виражається ця "прихильність" в ідеї "золотого віку", що лежить не в минулому, а в майбутньому людства. Це поступальний рух уперед, заперечення історичної прихильності, упевненості у необхідності пошуку нових

шляхів розвитку суспільства та відповідних їм естетичних форм та практик. З цією оцінкою цілком можна погодитися і найкращим підтвердженням такої спрямованості модернізму може бути "Маніфест футуристів" Філіппо Томмазо Марінетті. Тут оспівується швидкість та фабричні дими, висловлюється зневага до естетичних канонів минулого та декларується бажання побудувати світ наново та "з чистого аркуша". Справді, це є приклад маніфестів епохи модернізму, який сформував основні засади естетичної теорії та практики ХХ століття.

"Прихильність", про яку пишуть Т. Вермюлен та Р. ван ден Аккер, полягає у запереченні історичного минулого, нетерпимості його присутності у вигляді естетичних об'єктів в оточенні сучасної людини. Розширюючи цю тезу можна згадати про проекти реконструкції міст, наприклад Парижа (план Вуазен), Берліна чи Москви, де історичний центр міста "зачищався" від пам'ятників минулого. Модернізм вимагав для нового міста "чистий аркуш". Він не прагнув вписуватися в історичне оточення, останнє найчастіше просто йому заважало.

Василь Кандинський, Казимир Малевич, Піт Мондріан, Пауль Клеє створюють не просто нову теорію живопису, а нову систему сприйняття естетичного об'єкта, де колір, форма та фактура зображення не просто препаруються аналізом точки, лінії, площини та кольору, а конструюється, перезбирається з відомих елементів. Так проявляється і робота з естетичним об'єктом, і з естетичним суб'єктом, який виховується, йому пояснюються принципи бачення та форми висловлювання про предмети мистецтва. Заявлене свого часу К. Марксом прагнення не лише пояснити, а й перетворити світ, було успішно реалізовано в модерністській естетиці ХХ століття. Форма та функція мистецтва були змінені. Так, на думку Т. Вермюлена та Р. ван ден Аккера, структура

сприйняття модернізму була оформлена як "прихильність", де нова естетична теорія формулює правила розуміння естетичного об'єкта та практики його створення. Автори есе визначають модернізм через емоційний стан ентузіазму (що включає все, від нігілізму та утопізму, до безумовної віри в Розум).

Обґрунтовуючи концепцію *sensibility*, Т. Вермюлен та Р. ван ден Аккер представляють постмодернізм як бінарну пару для модерну. За їх визначенням типова постмодерністська риса – "відчуженість". Вона дає можливість представникам постмодерну змиритись з присутністю іншої реальності. Так постмодернізм допускає присутність історичного минулого та об'єктів з історичним минулим у своє оточення. Відчуженість і дистанційність як форми емоційного сприйняття дійсності створили умову для постмодерної іронії. Вона не вимагає нігілістичного заперечення минулого, як це було з модернізмом. Іронія постає як акт згоди з іншою реальністю. Втома від модернізму, про яку писав Ч. Дженкс у праці "Мова архітектури постмодерну", призвела до зміни ставлення до оточення [1:19]. Модернізм намагався відмовитися від традиції, виключити її з практик, тоді як постмодерн інклюзивний. Колажність постмодерну проявляється як бажання розмаїття. Тому змінюється естетика, архітектурна та містобудівна практика, які стають уважнішими до оточення та створюється, наприклад, концепція поше чи тканини міста. Ця тканина не повинна знищуватись новими об'єктами. Приходить нова практика, в якій реконструйований особняк значущий за нового хмарочоса.

Т. Вермюлен та Р. ван ден Аккер розглядають іронічність та колажність культури постмодернізму як елементи її структури почуттів (*sensibility*), яку вони визначили як "відчуженість". Далі, вони позначають момент, який можна співвіднести з появою нової структури. Модель відчуженості ламається в її найсильнішому місці – різноманітності та

рівноцінності присутніх реальностей. Саме в цій точці зламу з'являється ностальгія за автентичністю, яка стане відправною точкою нової структури чуттєвості метамодернізму. Ми бачимо реакцію структури почуттів постмодерну, що призводить до трансформації естетичних практик.

Отже, модернізм був визначений як структура "прихильність" з такими компонентами як ентузіазм, нетерпимість до минулого, орієнтація на майбутнє "золоте століття". Постмодернізм позначений як структура "відчуженості", зі своїми ключовими компонентами: різноманіття (колажність), іронічність, рівнозначність реальностей, що присутні. Потім Т. Вермюлен та Р. ван ден Аккер роблять спробу представити модернізм і постмодернізм як бінарну пару нової структури – метамодернізму. З одного боку, це виглядає як класична гегелівська тріада теза-антитеза-синтез, що цілком допустимо з погляду історичного процесу, але це не характеризує найновішої структури *sensibility*, яку намагаються представити ці два автори. Вони аргументовано висунули припущення про неоромантизм як основну тенденцію розвитку літератури та мистецтва початку ХХІ століття. Але при цьому слід пам'ятати, що феномен романтизму пов'язаний із ідеалізацією минулого. Як романтики ХІХ століття намагалися знайти «забуте прекрасне» у середньовічній культурі, "простоті народної мудрості", "величч природи", так художники метамодерністи намагаються повернутися до естетичних форм минулого, примітивного малюнка дикуна чи дитини і т.д.

Посилаючись на роботи Ісаї Берліна про сучасний романтизм, Т. Вермюлен і Р. ван ден Аккер у структуралістському ключі вибудовують систему бінарних опозицій для опису структури почуттів метамодерну: єдність та різноманіття, краса і каліцтво, мистецтво заради мистецтва та мистецтво як інструмент суспільного порятунку, сила і слабкість,

індивідуалізм та колективізм, революція та реакція, війна та мир, любов до життя та любов до смерті. Проте, визначаючи особливості метамодерністського романтизму, де вони не помічають головну структуру почуттів – ностальгію. Це переживання з приводу втраченого топосу (наприклад, батьківщини), минулого, невикористаного потенціалу чи непоміченої цінності минулої епохи виявляється у актуалізації проблеми ідентичності.

Метамодернізм намагається повернутися до локальних, історичних, ідеологічних спільнот. Це своєрідна реакція покоління "зрізаного якоря", залученого до процесів глобальної мобільності. Це набуття ідентичності у просторі глобального міста, з його сконструйованою автентичністю, як продукт виробництва світів. "Ностальгія за автентичністю", яка виявилася у 2000-2010-х рр., отримала своє задоволення у комерційній технології виробництва автентичності.

Дуже спірно виглядає уявлення метамодернізму як бінарної структури прихильності та відчуженості, успадкованої від попередніх епох. Тут проблема глибша – управління переживанням, що стало основою нової системи експлуатації, заснованої на здатності людини до переживання. Якщо модернізм реалізується як структура сприйняття "прихильність", постмодернізм – "відчуженість", то метамодернізм як "ностальгія". Насамперед, бачимо це з прикладу аналізу неоромантизму, коли ностальгія постає не репродукцією, а реконструкцією колишнього досвіду людини. Це відбувається у вигляді конструювання автентичності навколишнього простору та ідентичності, як асоціації з певним досвідом, практиками, уподобаннями.

Відкрита постмодерном багатозаровість реальності, одночасність практик, традицій складає своєрідну різноманітність ринку ідентичності. Сучасна людина усвідомлює своє перебування всередині цієї різноманітності між різними варіантами вибору. Це і є

метамодерністський метаксис, який асоціюється з досвідом існування та свідомості. Буквально термін метаксис (μεταξύ) перекладається як "між". Метаксис, як ключовий елемент розуміння почуттів метамодернізму, це не просто зависання між спадщиною модернізму та постмодернізму. Це усвідомлення різноманітності реальностей в навколишньому світі, можливості змінювати, поєднувати та комбінувати їх. Саме в такому ключі починають працювати бінарні опозиції нової структури почуттів, про які говорять Т. Вермюлен та Р. ван ден Аккер: ентузіазм та іронія, надія та меланхолія, простодушність та поінформованість, емпатія та апатія, цілісність та розщеплення, ясність та неоднозначність.

Можна погодитися з думкою Т. Вермюлен і Р. ван ден Аккер від того, що метаксис складений із напруги, навіть непримиренності спільного існування людей, між кінцевими процесами з одного боку, і необмеженою, внутрішньокосмічною чи позамежною реальністю – з іншого. І саме тому в наші дні особлива увага приділяється естетичним практикам, які підкреслюють цю напругу. Так мистецтво бере участь в окремих ілюзіях, пропонуючи таким чином інші способи представляти світ. Ностальгія реалізується через такі практики, як конструювання переживання. При цьому задіяні досить складні компоненти структури почуттів метамодернізму: прагнення до сенсу та сумніви щодо його існування.

Висновки. Дискусія про феномен та поняття метамодерну ведеться вже понад десять років. Це не обговорення історіографічного терміна, щодо називати епохи після постмодерну, бо процес набув глибшого сенсу. Аналізуючи розвиток сучасного суспільства та культури, дослідники дійшли висновку не лише про всебічні якісні зміни нашого життя, а й про зміну "теоретичного горизонту" досліджень, що дозволяє описати нові явища.

Акцентуючи увагу на розвитку сфери культури, представники концепції метамодерну зазначають, що саме у цій сфері у концентрованому вигляді проявляються наслідки розвитку технологій (від виробництва до комунікації) та системи виробництва. Постіндустріальна економіка постала у величезному різноманітті своїх проявів як інформаційна, символічного виробництва, культур-економіка. В цих умовах сфера культури сприймається як невичерпний і відновлюваний ресурс. Однак разом із цими уявленнями про особливості сучасного світу приходить і розуміння нового способу експлуатації людини, а саме експлуатації її здатності до переживання, відчуття. Саме цьому тлі змінюється бачення завдань естетики. Для ХХІ століття це не наука,

що описує творів мистецтва, а наука про сприйняття світу та створення його візуального, естетичного образу. У цьому естетика звертається до проблеми конструювання сприйняття. До її завдань входить виховання естетичного суб'єкта, що пов'язане зі сферою конструювання смислів.

Саме в цьому ключі проблема структури почуттів (sensibility), піднята прихильниками постмодернізму, набуває величезного значення для розуміння тенденцій розвитку сучасної людини. Крім суто наукового інтересу: описати відмінності минулих історичних епох від сучасності, бачимо гостру практичну спрямованість метамодерністських досліджень – вивчити роботу "індустрії створення світів".

ЛІТЕРАТУРА

1. Артеменко А.П. Місто метамодерну: проблема автентичності. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія «Історія»*. Вип. 57. 2020. С.13-28.
2. Артеменко А.П., Юджесой Э. Принцип атмосфери в урбаністической естетике метамодерна. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філософські науки: науковий журнал*. Житомир: Вид-во Житомирського держ. ун-ту імені І. Франка, 2021. Вип. 1 (89), 2021. С. 5-22.
3. Artemenko A.P., Artemenko Y. I. Metamodernism of Modern Turkish Urban Painting by Gazi Sansoy. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi – MTAD*. 2022,19(1). P.121-137.
4. Jameson, F. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, 1991. 461p.
5. Фуко М. *Порядок дискурса*. URL: <https://gtmarket.ru/library/articles/777>
6. Heskett, John. *Industrial Design*. Thames & Hudson, 1963.
7. Huppatz D. J. Globalizing Design History and Global Design History. *Journal of Design History*. 2015. 28 (2). P.182–202.
8. Lees L., Slater, T., Wyly A. *Gentrification*. Routledge, 2013.
9. Williams R. Film and the dramatic tradition. In *The Raymond Williams reader*, edited by John Higgins, 2001, 25-41. Oxford Malden, MA: Blackwell Publishers.
10. Zukin S. *The Cultures of Cities* Blackwell Publishers, 1995. 336 p.
11. Zukin S. *Naked City: The Death and Life of Authentic Urban Places*. Oxford, Oxford University Press, 2010.

REFERENCES (TRANSLATED AND TRANSLITERATED)

1. Artemenko A.P. (2020) Misto metamodernu: problema avtentychnosti. [The city of metamodernity: the problem of authenticity] *Visnyk Kharkivs'koho natsional'noho universytetu imeni V.N. Karazina Seriya "Istoriya"*. Vol. 57. 2020. P.13-28. (In Ukrainian).
2. Artemenko A.P. Yucesoy E.Y. (2021) Pryntsyp atmosfery v urbanystycheskoy éstetyke metamoderna. [The principle of atmosphere in the urban aesthetics of the metamodern]. *Visnyk Zhytomyrs'koho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka*.

Filosofs'ki nauky: naukovyy zhurnal Zhytomyr: Vyd-vo Zhytomyr's'koho derzh. un-tu imeni I. Franka, 2021. Vol. 1 (89), 2021. P. 5-22. (In Russian).

3. Artemenko A.P. Artemenko Y. I. (2022). Metamodernism of Modern Turkish Urban Painting by Gazi Sansoy *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi – MTAD*. 2022,19(1). P. 121-137.

4. Jameson F. (1991). *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press. 461 p.

5. Foucault M. (1970). *Poryadok diskursa* [Order of discourse]. URL: <https://gtmarket.ru/library/articles/777>. (In Russian).

6. Heskett John (1963). *Industrial Design*. Thames & Hudson.

7. Huppertz D. J. (2015). Globalizing Design History and Global Design History. *Journal of Design History*. 28 (2): 182–202.

8. Lees L., Slater T., Wylie A. (2013). *Gentrification*. Routledge.

9. Williams R. (2001). Film and the dramatic tradition. *The Raymond Williams reader*, edited by John Higgins, 25-41. Oxford Malden, MA: Blackwell Publishers.

10. Zukin S. (1995). *The Cultures of Cities*. Blackwell Publishers. 336 p.

11. Zukin S. (2010). *Naked City: The Death and Life of Authentic Urban Places*. Oxford, Oxford University Press.

Receive: February 8, 2023

Accepted: March 19, 2023