

НОВІТНЯ ОНТОЛОГІЯ ТЕЛЕВІЗІЙНОГО ТИПУ МИСЛЕННЯ (СТАТТЯ ПЕРША)

Аналізуються онтологічні засади телевізійного типу мислення.

Ключові слова: онтологія, реальність, телевізійний тип мислення, дисипативність, трансгресія.

Анализируются онтологические основания мышления телевизионного типа.

Ключевые слова: онтология, реальность, телевизионный тип мышления, диссипативность, трансгрессия.

This article is analyzed the ontology of TV-type of thinking.

Key words: ontology, reality, TV-type of thinking, dicipation, transgration.

Ця публікація є дослідженням, яке аналізує ознаки одного з новітніх типів сучасного пластичного мислення — телевізійного, — і концентрується на важливому його аспекті — онтологічному.

Звернення до етимології поняття «онтологія» (новолат. *ontologia* від давньогр. *ὄν*, род. відм. *ὄντος* — суще, те, що існує; і *λόγος* — учення, наука — це вчення про суще; про буття як таке; розділ філософії, який вивчає фундаментальні принципи буття, загальні сутності та категорії суцього) визначення «онтології» як синоніму поняття «метафізика». У цьому сенсі використання філософами поняття «онтології» корелювалося з питанням: що існує? Як відомо, це питання стосувалося певних форм буття (зокрема розуміння буття як мислення), буття-мислення в категоріях часу, простору та руху.

Саме останнє розуміння є важливим для рефлексивного занурення в сучасне мистецьке буття, яке у новітню добу, певним чином, фундується так званим «телевізійним типом» мислення — мислення, створеного першим електронним медіа. Оскільки будь-який тип мислення має об'єктивні та суб'єктивні засади, слід зазначити, що ця публікація стосується об'єктивних основ сучасного телевізійного типу мислення. Об'єктивні засади сучасного телевізійного типу виявляються в так званій «об'єктній онтології» — системі телевізійних об'єктів, які є системними, так і позасистемними.

Актуальність дослідження онтологічних основ сучасного телевізійного типу мислення зумовлена наявністю певних протиріч:

домінуючою роллю телебачення на сучасних медійних теренах України та відсутністю системних досліджень онтологічних засад так званих «посткласичних медіа», насамперед цифрового телебачення (символічною в цьому сенсі є відома фраза Дітера Мерша щодо того, що «поняття медіа є хронічно відкритим»);

динамічною трансформацією самого телебачення з «класичного» (електронно-аналогового) в «постпосткласичне» (цифрове) та лакунами в загальнокультурологічному дискурсі щодо зазначеного аспекту дослідження цієї трансформації;

змінами методологічних основ вивчення медіа та необхідністю переосмислення онтології телебачення на сучасному етапі.

Зазначена науково-практична проблема аналізується в авторському докторському дисертаційному дослідженні «Візуальне мистецтво кінця ХХ — ХХІ століття» (2008), здійсненому відповідно до тематичного плану наукових досліджень Харківської державної академії культури на період 2006-2015 рр. (затверджено 27 лютого 2006 р., пр. № 8) та в декількох статтях автора [1- 4].

У працях А. Вартанова, І. Победоносцевої та ін. [6; 7; 8; 13; 14] проаналізовані деякі аспекти існування телебачення взагалі й постмодерного телебачення зокрема. Щодо останнього, в дисертаційному дослідженні І. Победоносцевої йшлося про «кліповість» (дискретність) телебачення постмодерної доби, дискретність, яка певною мірою була зазначена автором як онтологічна ознака [14].

Мета статті — виявити онтологічні засади телевізійного типу мислення.

Завдання дослідження:

- проаналізувати соціокультурні чинники, які вплинули на формування сучасної онтології телебачення;
- розглянути періодизацію формування телевізійного типу мислення;
- виявити «системні» та «позасистемні» об'єкти телевізійного типу мислення;
- охарактеризувати зміни в об'єктній онтології телебачення, які відбуваються під час переходу від «посткласичного» до «постпосткласичного» телевізійного типу мислення.

Об'єктом дослідження є об'єктна онтологія сучасного телебачення.

Предмет дослідження — об'єктні засади онтології сучасного телевізійного типу мислення.

Методологічні засади дослідження. Руйнування класичних метафізичних настанов у другій половині ХХ ст. спричинило певну методологічну кризу й відмову від структуралізму. Постмодернізм критикував структурність будь-якої структури. Спроба віднайти онтологічні засади в есеїстичних практиках письма й інших постметафізичних методологічних дискурсах мала об'єктивний характер, оскільки переформатування соціокультурних систем у цей період переживало фазу «розсіювання» [12].

Ось чому саме постмодерний теоретичний дискурс звернувся до концепту «трансгресія» (Ж. Батай, М. Бланшо, М. Фуко та Ж. Дельоз) як поняття «досвіду-межі» [18].

Нестабільність соціокультурних систем з останньої третини ХХ ст. визначила необхідність нового теоретичного підґрунтя для дослідження цих законів. Виникнення синергетики як напрямку в дослідженні систем є наслідком поступового набуття такого теоретичного підґрунтя. Поєднавши в собі еволюціонізм та функціоналізм,

характерний для культурологічного наукового дискурсу, синергетика ґрунтується на тезі про постійну «автохтонну процесуальність творення», континуальність наукового знання. Синергетика доводить, що всі системи є рівноправними самим фактом свого існування, — якщо якась її ланка випадає або додається, то початкова система докорінно змінюється і стає іншою. Синергетика мала змогу виявити нелінійність структурних перебудов як один з онтологічних принципів світобуття та поєднання цієї нелінійності зі стадіальним існуванням певних структур; обґрунтувала об'єктивність випадковості як умови виникнення означеної нелінійності. Саме синергетичні методологічні засади, на нашу думку, уможливають виявити «системні» та «позасистемні» об'єкти телевізійного типу мислення й охарактеризувати зміни в об'єктній онтології телебачення, які відбуваються з переходом від «класичного» до «посткласичного» телевізійного типу мислення. Хронологічно індустрія телебачення (якщо не брати до уваги латентну фазу розвитку: 30-50-ті рр. XX ст.) виникла в добу «після сучасності», 50 70-ті рр. XX ст., першу і другу фази розвитку ситуації постмодерну в розвинених капіталістичних країнах світу. У зміні філософсько-естетичних акцентів відбилася загальна тенденція переходу від класичного антропологічного до універсального гуманізму, який долучив до своєї «орбіти» не тільки людське, але й усе живе і Всесвіт. Серед соціокультурних чинників, які вплинули на формування онтології телебачення, можна назвати поступову трансформацію гомогенного капіталістичного суспільства «мас» у складну систему субкультурних суспільств з поліідеологічними засадами існування; а відтак — деконструкцію тоталітарних основ культури й орієнтацію на так звану «децентралізовану» культуру, в якій множинність, розсіювання, випадковість, іманентність свідчили про стирання межі між типами культур та формували складну культуру повсякденності [12;15;19].

Саме в культурній ситуації постмодерну індустрія телебачення не тільки зародилася як така, але й пройшла свою «класичну» стадію розвитку, під час якої сформувалися світова інфраструктура індустрії, морфологія телебачення та механізми продукування смислів у телевізійних текстах [6; 8].

Модульність і повторність стали проявом об'єктної онтології телебачення [4]. Проекування телевізійної трансляції як певного модуля трансляційної «сітки» та повторність телевізійного екранного продукту поєдналися в «класичному» аналоговому телебаченні з певною випадковістю. Наявність таких «punctumів» (згідно з Р. Бартом) була викликана непередбаченістю виробничого процесу на телебаченні та морфологією, яка перебувала на стадії становлення. Ефірні програми тільки виробляли свій трансляційний формат, жанрова і видова структури телебачення тільки-но формувалися.

Генетичний зв'язок «класичного» телебачення з модерним кінематографом був нетривалим, адже онтологічні засади телебачення

суттєво відрізнялися від засад кінематографа. На відміну від часу кінематографічного, телевізійний час мав явні ознаки трансгресії. Основні закони існування «телевізійного поля» (згідно з висловом П. Бурдьє) базувалися на трансгресії часу та простору. Якщо модерний кінематограф конструював часопросторові параметри екранного твору як сталі, інваріантні, то класичне телебачення поєднувало інваріантну й варіативну хронотопіку. Кіновтори існували в площині телевізійного класичного хронотопу в режимі інваріантності, а власне телевізійні програми мали надзвичайно варіативну хронотопіку — вони вбудовувалися в телевізійну трансляційну «сітку» за принципом рентабельності, змінювали свої формат і морфологію. Трансгресію посилювала й додаткова онтологічна обставина: існування екранних творів у межах трансляційної телевізійної «сітки» доповнювалося суб'єктивними умовами перегляду екранного телевізійного продукту глядачем у реальному часі та просторі [16].

Якщо в модерному кінематографі межі перегляду були інваріантними, то використання часу для перегляду телевізійних передач ТБ-глядачем було варіативним: воно конструювалося безпосередньо самим глядачем і могло як розтягуватися, так і концентруватися за його (глядача) бажанням. Нестабільність варіативної частини системи індустріального телевізійного мислення посилювалася завдяки поступовому збільшенню телевізійних каналів. Збалансування такої системи в часі трансляції потребувало координаційних зусиль і поступово зумовило посилення самоорганізації телевізійної індустрії.

Якщо часопросторова організація кінотексту (умовного часопросторового виміру фільму) залежала від «колективного автора фільму», то в часо-просторовій організації телевізійного тексту починав брати участь і ТБ-глядач, а сам текст перетворювався на гіпертекстову структуру зі складною ієрархією екранних телевізійних хронотопів. Важливим було і те, що телевізійні хронотопи об'єднували всі відомі рівні реальності: фізичну реальність трансляції ТБ-твору, а також віртуальну та символічну реальність самого твору. Телевізійний тип пластичного мислення, завдяки варіативній частині, що розвивалася як нелінійна система, був уже значно складнішим, ніж кінематографічний тип пластичного мислення. Базовим для такого типу мислення ставав так званий «час актуальності» — існування телевізійного тексту під час його сприйняття ТБ-глядачем. «Час актуальності» конструювався як об'єктом телевізійного мислення, так і суб'єктом. Така онтологічна здатність поєднувати різні типи реальності в «часі актуальності» перетворила «класичне» телебачення на «культурний апарат» повсякденності з її модусом «тут і тепер».

Телевізійні екранні твори, які продукувала класична індустрія телебачення, мали системний характер. Такі «системні» об'єкти телевізійного типу мислення наприкінці 70-х рр. набули власних «форматів» виробництва: міні-серіал, серіал, ток-шоу, новинарна програма тощо. Поєднання в понятті «ТБ-формат» як морфологічних, так

і онтологічних (часопросторових) значень виявило поліонтологічність засад системних об'єктів телевізійного типу мислення й спонукало до його автоматизації. Суттю автоматизації індустріального телевізійного типу мислення стали протилежні процеси: інтеграція та децентралізація. На цей парадокс указував ще М. Маклюен, передбачаючи, що він (парадокс) буде не останнім і спричинить фрагментацію, кліповість телевізійного індустріального телевізійного типу мислення. Наприкінці ХХ ст. на телебаченні виник новий тип конструювання екранного простору — запінг. Феномен запінгу, який нині інтенсивно досліджується [212, с.158; 214], втілює своєрідну «цілісну дискретність» як форму організації телевізійного мислення [13]. Запінг поєднує споглядання і переглядання, створюючи унікальну «сконструйовану ситуацію» (Г. Дебор), коли, швидко перемикаючи телеканали, глядач з уривків телереальності миттєво конструює власну віртуальну реальність. Але, на відміну від деборівської «ситуації», яка конструюється за допомогою колективної організації цілісності оточення і гри події в кожен момент життя, запінг є індивідуальним конструюванням віртуального простору в культурі повсякдення. Цей повсякденний візуально-смісловий «атракціон» робить уявлення постмодерної людини про фізичну реальність ще дискретнішим [19].

Доба постмодерну зумовила виникнення «позасистемних» об'єктів телевізійного типу мислення, що спричинено соціокультурним протестом проти автоматизації індустріального телебачення. Артефакти «позасистемного» характеру нині вважають відео-артом. Але телевізійне походження таких артефактів складно приховати. Відсутність будь-якого формату, програмна концептуальність і варіативність телевізійних хронотопів зроби́ли твори нестандартного телевізійного пластичного мислення прикладом зростаючої дисипативності візуальної культури. «Позасистемні» об'єкти телебачення практично не мали інваріантної складової, часопросторові параметри таких телевізійних творів базувалися на розбалансуванні монтажних ритмів. Додержання штучної невідповідності темпоральних подій автори відео-артівських творів повертали телевізійній екранній реальності певні кінематографічні якості (певну міру умовності-концептуальності) та знову «руйнували межу» між кінематографічним і телевізійним пластичним мисленням.

Поступ інформатійної цивілізації останньої третини ХХ ст. змінив стан «класичного» телебачення. Технологічний перехід його на цифрові основи виробництва відбився й на онтологічних засадах телевізійного типу мислення. Творення телевізійного цифрового контенту модернізувало телевізійне форматування (інваріантну частину) та надзвичайно збільшило варіативну частину. Але найреволюційнішим на новітньому етапі розвитку телевізійного пластичного мислення став крок до онлайн-творення телевізійного твору (додавання коментаря, фотографій тощо). Таке «розсіювання» меж телевізійного хронотопу свідчило про подальшу дестабілізацію

онтологічних засад сучасного телевізійного мислення в цифрову добу. Радикалізація експериментів з телевізійними творами відбулася в період переходу телебачення в мультимедійне цифрове середовище [9; 10]. Здатність до морфінгу телевізійного зображення, нестабільного структурування телевізійного часу надають сучасному телевізійному мисленню нестабільної онтології. Телевізійні за морфологією твори, радше, не відбивають подію, а лише відсилають до того, що не можна зобразити. Посилення симуляційно-риторичних процесів у межах такого мислення робить його не тільки парадоксальним, але й певною мірою абсурдним. Об'єктна онтологія сучасного телебачення виявляє здатність надати суб'єкту «поле можливостей», «актуалізація яких залежить від його індивідуальної інтерпретаційної стратегії» [14, с.12]. Розширення (або зменшення) простору в сучасному телебаченні до меж «колективного тіла» телевізійної аудиторії, фрактальна організація часу роблять сучасне телевізійне мислення дисипативним. Таке мислення, примножуючи і «розширюючи» через колективну аудиторію час і простір культури повсякденності, свідчить про тождність з нею, її межами. Простір такої культури руйнує межу між приватним та публічним. Сучасні цифрові технології, що використовуються підчас організації інтерактивних телевізійних ефірів, дозволяють ТБ-глядачеві, який фізично перебуває на приватній території, активно долучатися до публічного дискурсу.

Дисипативний характер такого мислення підтверджується ще й тим, що відносини між «системними» та «позасистемними» об'єктами телевізійного типу мислення стають прозорими і непрозорими водночас. Ілюзія прозорості таких відносин доповнюється ілюзією повної герметичності між «системними» та «позасистемними» об'єктами. Образи фрактального типу не мають референтних меж. Відбувається їх радикальна диференціація при тотальній руйнації меж між ними. Така реальність є тотально трансгресуючою.

Підсумовуючи, можна визнати, що

- динаміка об'єктної онтології телевізійного типу мислення з останньої третини ХХ ст. надзвичайно ускладнилася у зв'язку з переходом телебачення на цифровий спосіб виробництва екранного продукту;
- стрімке збільшення варіативної складової цифрового телевізійного контенту спричинило збільшення дисипативних ознак об'єктної онтології телевізійного типу мислення;
- рух цифрового телебачення до розширення онлайн-перетворення телевізійного твору посилив тенденції існування так званих «актуальних» телевізійних хронотопів та зробив об'єктну онтологію телевізійного типу мислення дуже нестабільною і невизначеною.

Перспективи подальших досліджень у вивченні зазначеного аспекту мистецького формотворення на конкретних прикладах телевізійної практики. Це сприятиме усвідомленню складності сучасного

телевізійного типу мислення, допоможе використанню базових положень та результатів дослідження у теоретичних мистецтвознавчих пошуках, підготовці навчальних програм для фахівців сучасної медіасфери та екранних мистецтв.

Список літератури

1. Алферова З. Репрезентация визуального искусства: парадоксы постмодерна / З. Алферова // Традиції та новачі у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. вузів худож.-буд. профілю України і Росії / Харк. держ. акад. дизайну і мистец. — Х., 2006. — Вип. 4/6. — С. 91–94.
2. Алфьорова З. І. Відео-арт у дзеркалі мистецтвознавчого дискурсу / З. І. Алфьорова // Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури. — Х., 2007. — Вип. 18 : Мистецтвознавство. Філософія. — С. 81–87.
3. Алфьорова З. І. Культурологічні підходи до масового візуального / З. І. Алфьорова // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. [Сер.] Мистецтвознав. Архітектура : [зб. наук. пр.]. — Х., 2007. — № 2. — С. 8–15.
4. Алфьорова З. І. Межі видимого. Становлення візуального мистецтва: моногр. / З. І. Алфьорова. — Х. : ХДАК, 2008. — 268 с.
5. Аронсон О. В. Философские основания анализа кинематографического пространства : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.03. / О. В. Аронсон. — М., 1997.
6. Вартанов, А. С. Телевизионные зрелища / А. С. Вартанов. — М. : Знание, 1986. — 56 с.
7. Денисюк Ж. З. Телебачення як система ідентифікації і конструювання реальності / Ж. З. Денисюк // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. / М-во культури та туризму України, Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв, Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. — К. : Міленіум, 2007. — Вип. 19. — С. 196–204.
8. Жуковский В. И. Визуальное мышление в структуре научного познания / В. И. Жуковский, Д. В. Пивоваров, Р. Ю. Рахматуллин. — Красноярск: Изд-во Красноярск. ун-та, 1988. — С. 15.
9. Кириллова Н. Б. Медиакультура, миф, политика / Н. Б. Кириллова // Филос. науки. — 2006. — № 5. — С. 5–13.
10. Кириллова Н. Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну / Н. Б. Кириллова. — М. : Академический проект, 2005. — 448 с. — («Технологии»).
11. Колоскова Н. И. Экранная культура в контексте информатизации общества: Дисс. на соискание степени канд филос. Наук. / Н. И. Колоскова. — Ростов н/Дону, 2002. — 26 с.
12. Медиакультура в меняющемся мире: формы и способы представления реального. Материалы науч. конф. (РГГУ, 26-27 ноября 2004 г., г. Москва) // НЛЮ. — 2005. — № 73 (3). — С. 428–433
13. Петровская Е. В. Пройдемся по каналам: о телевидении, эшпинге и других подобных вещах / Е. В. Петровская // Киновед. записки. — № 34. — С. 158–161.
14. Победоносцева І. Є. Телевізійний дискурс у культурному просторі постмодернізму : автореф. дис. ... канд. мистецтво знав. / І. Є. Победоносцева ;

Розділ 2. Театральне, кіно-, телемистецтво, хореографія

- Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. — К., 2005. — 21 с.
15. Разлогов К.Э. Электронная революция и повседневная культура / К. Э. Разлогов // Новые аудиовизуальные технологии. — М., 2005. — С.3–12.
 16. Рашкофф Д. Медиавирус : как поп-культура тайно воздействует на ваше сознание / Д. Рашкофф. — М., 2003.
 17. Савчук В. В. Режим актуальности / В. В. Савчук. — СПб. : Издательство СПбГУ, 2004.
 18. Флиер А. Я. Культура как виртуальная реальность / А. Я. Флиер // Обсерватория культуры.— 2006. — №2 — С. 22–29
 19. Фуко М. О трансгрессии / М. Фуко. Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. — СПб. : Мифрил, 1994.
 20. Чміль Г. П. Екранна культура: плюральність поглядів / Г. П. Чміль. — Х. : Крук, 2003. — 336 с.

Надійшла до редколегії 28.03.2013 р.