

ВІДГУК

офіційного опонента

доктора філософських наук Лисенкової Владлени Віталіївни
на докторську дисертацію Петренка Дмитрія Володимировича

«Трансверсальна антропологія медіа»

подану на здобуття наукового ступеня доктора філософських наук
за спеціальністю

09.00.04 – філософська антропологія, філософія культури

Тема дисертаційної роботи свідчить про стремління автора досягти сутність медіа-комунікативно-владних протиріч, сприяти пошуку засобів їх розв'язання.

Особиста позиція також демонструє небайдужість науковця до філософсько-антропологічної катастрофи, характеру її процесів, їх конфліктогенних властивостей, потребу здійснити активне філософсько-епістемологічне осмислення вказаних реалій.

Питання трансверсальності масмедіа досліджені недостатньо, тому ретельна та детальна їх розробка являє безсумнівний науковий інтерес. Влада всіляко та повсюди прагне ліквідувати і нейтралізувати усі спроби до будь-якого виду опору, перебороти можливості трансверсального.

Дисертантом розглянута велика кількість фоторобіт, інсталяцій, живопису, кінострічок різних режисерів та сценаристів, які створені на зламі XX та XXI століть. Показана значна палітра їх поглядів, принципів та настанов. Позитивним є той факт, що твори, які ретельно аналізуються, порівнюються з авангардними пошуками та відкриттями минулого, визначаються їх єдність і відмінності.

Подібний розгляд численних кіно та фоторобіт не тільки виявляє їх трансверсальні новації, але й творчу спрямованість, різноманітність засобів та прийомів прояву креативу.

Наводяться приклади прагнень діячів мистецтв долати світоглядні глухі кути свідомості глядачів. Детально показані акції представника Харківської фотошколи Б. Михайлова, розглянуті медіаінсталяції українського живописця С. Петлюка.

На достатньо високому рівні у роботі представлена бібліографічна культура, є бібліографічна точність і обґрунтованість використаних текстів. У списку літератури велика кількість іноземних джерел (122 з 309 найменувань), що свідчить про різнобічні інтереси до теоретичних досліджень, загальну ерудицію, глибоке знання тенденцій розвитку західної філософської думки, вказується широке коло розроблених нею елементів категоріального апарату.

У тексті дисертаційної роботи у розділі 1 (підрозділ 1.1., пункт 1.1.1.) вказується, що термін «мас-медіа» це засоби масової комунікації. Він став активно використовуватися у другій половині XX століття як вияв взаємодії та як фізичний носій для запису, зберігання та відтворення інформації. Приблизно з то ж часу здійснюється їх критика, особливо з боку Франкфуртської, Торонтської і Бермінгемської шкіл як техніки приховання сутності владних структур та ідеології легітимації панування «економічно сильніших над суспільством». Широка дискусія з приводу трактовки терміну «комунікація» (Г. Інніс, Ю. Габермас, В. Онг, Ф. Кіттлер, М. Маклюен, Р. Дебре та інші) торкалась питань матеріальних носіїв інформації, як прилад переконфігурації просторових та часових координат, посередника інформації, мовного коду і таке інше. Фактично здійснювався перехід терміна у поняття, формувався термін «медіафілософія» (Р. Фітц).

Дослідження автором (пункт 1.1.2.) прагнення філософії вирішити питання про медіа як явище або ім'я, мову, концепт, поняття, метафору, процес дозволяє зробити висновок, що медіа – множинність процедур виробництва, фіксації, зберігання, ретрансляції і відтворення образів та знаків, які актуалізуються і підтримуються за допомогою техніки. У осягненні взаємозв'язку «медіа та людина» панує акцент на агресії систем

комунікації, які стирають людську індивідуальність, нав'язують гадки замість знання, формують одномірну людину. Таке односпрямоване трактування долає М. Маклюєн, стверджуючи, що медіа – це розширення можливостей людини. Всупереч йому В. Флюссер акцентує увагу на зростаючому відчуженні, водночас він убачає в цьому і розвиток творчих потенцій людини.

Філософія техніки (пункт 1.1.3.), яка легітимізована з другої половини XIX століття (Е. Капп), стала автономним розділом філософії і не обходила увагою антропологічну рефлексію. Використання техніки з періоду виникнення капіталізму призводить до відчуження людини, позбавляючи її можливості розвивати свої творчі здібності. Початок XX сторіччя виявляє подвійність у трактовці їх зв'язків: з одного боку техніка – загроза людству, з іншого – винахідництво. У ході розгляду різних точок зору філософів автор виділяє наступні стратегії осмислення позиції «людина і техніка»: проекційну, транцендентно-критичну, іманентно-критичну та реконструктивіську. Можливість розгляду медіа як елементу технічного забезпечення комунікацій дозволяє стратегії «людина і техніка», які виявлені, екстраполювати на медіатеорії. У такому випадку медіаантропологія містить у собі: 1) розуміння медіа як інструменту, який розширює можливості людини; 2) тлумачення медіа у контексті соціальних, ідеологічних відносин; 3) трактування медіа як автономного явища, котре формує та деформує сприйняття і розуміння людини; 4) орієнтацію на розробку зв'язку «медіа-людина».

Філософська антропологія медіа (пункт 1.1.4.) осмислює медіа або як продовження людини, або як ворожу, загрозливу йому силу. У XXI столітті антропологізм починає бачитись як застарілий погляд. Але необхідно відмітити і прояв полярних позицій, що дозволило актуалізувати локальне питання щодо можливості антропології медіа. Дисертант акцентує увагу на витоках формування антропології у XIX столітті та оформлення її у окремий напрям філософії XX століття, конкретизуючи етапи його розвитку.

Наприкінці ХХ століття (пункт 1.1.5.) антропологія переживала свій кризовий стан. Окремі прояви останньої полягали у вихідній трактовці людини, її сутнісних характеристик, співвідношення внутрішнього та зовнішнього. У 60-х роках минулого століття Ф. Гваттарі ввів у філософський категоріальний апарат поняття «трансверсальність» та розповсюдив його на трактування концепцій, які сприймалися революційними можливостями неформальних співтовариств. Осягнення трансверсальності у нього в достатній мірі є абстрактним, розуміння нових форм політичного протесту виведено нечітко. Його послідовники В. Велш, Г. Рауінг, Б. Рейнольдс прагнули поняття конкретизувати як трансверсальний розум, трансверсальний активізм у мистецтві, трансверсальну поетику. Але ці спроби виглядали локальними. Автор дисертації позначає необхідність перебудувати «мінливість конфігурацій людського». Твердження структуралістів і постструктуралістів: людина як універсальне явище не існує, вона – продукт сил зовнішнього, тому трансверсальна антропологія повинна «фіксувати зсування та згини людського». Вплив медіа розумівся як загроза людському і одночасно як результат людських зусиль. Момент ворожості медіа був переосмислений Ж. Симондоном. Він відмітив, що техніка не відчужує сутність людини, а саме людина – причина відчуження технічного, яке є зовнішнім для нього.

Філософське дослідження медіа (підрозділ 1.2.) (Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі, С. Голл, Р. Вільямс) дозволяє сформулювати перший принцип трансверсального медіаантропологічного аналізу – медіасінгуляризації (переплетіння сукупності факторів, які перебувають у постійній трансформації). Медіа не мають єдиної сутності, вони являють собою поєднання візуального, аудіального, текстуального і технічного параметрів. Ігнорування цього принципу породжує ряд дискусійних положень, а дотримання його дозволяє «створити нові узагальнюючі теорії».

Принцип медіасінгуляризації був важливим на початковому етапі медіаантропологічного аналізу (пункт 1.2.2.), де «реконструюються

конфігурації знання і влади». М. Фуко позначив їх поняттям «диспозитив» – мережа, яка встановлена між елементами. Він об'єднує владу та знання, які проявляються у культурній, соціальній, політичній реальності у вигляді сітки відношень і стратегічних форм знання/влади. Їх важливим інструментом на всіх етапах життя цивілізованого суспільства були медіатехнології. Ж. Дельоз останні класифікував як реактивні та активні, відмічаючи можливості обопільних взаємопереходів. Реактивна стратегія – розгляд співвідношення понять «медіа» і «комунікація». Розуміння комунікації тільки як передавання інформації піддавалось критиці, відмічалась його ідеологічна складова від влади. При цьому М. Фуко відмовлявся від необхідності опору влади, тому що нові створені владні структури будуть для суспільства теж реакційними.

У трансверсальній медіаантропології (пункт 1.2.3.) – стверджує Ф. Джеймісон – важливо дослідження осередків опору, але не у системі положень діалектичного учення, яке застаріло к XXI століттю. На його думку, позиції діалектики теж потребують розширення та заглиблення і діалектичний метод важливо досягати як вияв протиріч об'єктів.

Роль медіа у забезпеченні функціонування влади, гарантування цілісності її структури та ліній вислизання аналізується у розділі 2 «Медіа, мистецтво і влада в контексті трансверсальної антропології». Перед медіа постає завдання конструювання суспільної пам'яті, відтворення у необхідному ідеологічному контексті важливих історичних подій. За допомогою своєї ігрової форми медіа створюють у глядача афект, роблять його своїм співучасником, виключаючи можливість критичного осмислення того, що демонструється, всебічно маскують ідеологічний пресинг.

При цьому здійснюється все для формування необхідних владі трактувань історичних подій, явищ, соціальних процесів. У XX сторіччі деякими діячами мистецтва робились кроки опору ідеологічним маніпуляціям, спроби змінити філософське мислення. Ці орієнтири з'явилися у творчості Ж.-Л. Годара, який у своїх фільмах намагався формувати

критичну рефлексію, а не наголошувати на переживаннях та емпатії глядача. За допомогою іронії Годар виявляє вторинну конотацію історичних подій, на якій паразитує ідеологія, демонструє, як ідеологія вторгається та пронизує історичне. Трансверсальна антропологія медіа виходить з необхідності розкривати історичну подію без ідеологічних настанов сьогодення. Намагаючись виявити тонкий механізм владної ідеологічної обробки глядача, трансверсальні медіа орієнтуються на дистанційність осмислювання трагічного історичного, використання величного у контрасті з низьким (К. Ланцман, А. Жмієвський). Одночасно досліджується природа влади та підкорення, відсутність критичної рефлексії, опору і волі з боку жертв, прийняття насилля як даності, можливість повторення історичного трагічного досвіду.

У пункті 2.1.2. розглядається неприйнятність трактування релігії, культури, освіти як сфер, котрі нейтральні до влади. Вони політичні у своїй сутності та функціях, є політичним і підхід до аналізу антропологічного, системи відношень індивіда з державою і продержавними структурами і не тільки на макро-, але й на мікрорівні.

Представники трансверсальної медіаантропології прагнули у межах аудіовізуальної медіапрактики розробити стратегії опору, підривати будь-які спроби впливу владної ідеології на тотальне спостереження за усіма (паноптизм), перешкоджати розповсюдженню підходу до глядача як пасивного продукту, котрий приречений сприймати все, що пропагується. Учасники руху ситуаціоністів у Франції у 50-60-ті роки ХХ століття закликали за допомогою жанрів мистецтва вивчати гегемоністські режими влади, піддавати їх деструкції, розкривати сутність спектуалізації суспільного життя того часу, провокувати ситуації, які можуть кидати революційні виклики та перетворювати середовище.

Гі Дебор у своїх фільмах намагався очистити сприйняття глядачів від переважання почуття задоволення, яке цілеспрямовано нав'язується ідеологією влади та визивати їх непередбачувані реакції та дії. Ситуаціоністи

займались розробкою трансверсальних стратегій «дрейф» і «детурнемент», де бачили місто як місце возведення барикад, партизанської боротьби з авторитетами суспільства спектаклю, заради руйнування паразитуючої ідеології капіталізму.

Демонструючи контрасти міста: сцени праці робітників та дефілювання топмоделей, Дебор показує відчуження робітників від результатів їхньої діяльності та присвоєння цього верхівкою суспільства, а також неприйнятності різноманітних задовольень, які санкціоновані владою. Він доводить неусвідомленість глядачами існуючих антагонізмів суспільних відносин. За допомогою цього механізму стверджується, що ідеологія влади не є кінцевою реальністю та трансверсальна ідеологія має потенцію виховувати критичну рефлексію, знаходити засоби припиняти вплив пануючої ідеології та створювати нові форми політичного втручання.

Наприкінці 60-х років (пункт 2.1.3.) Годар вирішив зайнятися розробкою медіастратегій опору режимам влади, передбачаючи зйомки політичних фільмів для змінення пануючої системи та боротьби з нею. Трансверсальність фільмів Годара у тому, що глядач повинен постійно задавати собі питання при перегляданні стрічки та самостійно вибудовувати свої політичні погляди, формувати стратегії революційного повстання. У 1968 році він створив кінематографічну групу «Дзига Вертов», куди залучав багатьох для актуалізації трансверсального, до повсякденної боротьби проти приниження та страждань людей. Творчість групи втілювала заклик Годара робити кіно політичним, демонструвати антагонізми реальності, виявляти можливості трансверсального, перетворювати глядача на учасника дійства, спонукати на пошук шляхів революційного перетворення життя.

Постмодерністська теорія мистецтва зайнялась деполітизацією творчості Дебора, ситуаціоністів, Годара, дзиговертовців, чим показала реакційність своєї ідеології, свого бачення легітимізації влади.

Автор дисертації розглядає відображення у мистецтві проблеми біженців у Західній Європі, існування їхніх таборів, трудову експлуатацію,

відповідну біополітику влади. Фотосесія А. Сьєрра демонструє відсутність аполітичного мистецтва, його визначеність стратегією влади, диктатом владної ідеології.

У підрозділі 2.2 (пункт 2.2.1.) показані позиції А. Бадью, який визначає історію мистецтва XX століття за допомогою діалектики мистецтва та немистецтва, що дозволяє йому оформити одну з своїх цілей: у подальшому розвести філософсько-антропологічні дослідження медіакультури відповідно до характеру актуальних завдань.

По тексті роботи докладно аналізуються особливості фотомистецтва XX століття, його функції та можливості упровадження у свідомість глядача ідей трансверсального на прикладі робіт представників Харківської школи фотографії. Фотосесії Б. Михайлова спрямовані на створення антропологічного дискомфорту, розкриття «порнографії влади».

Напрямок акціонізму, який виник у мистецтві минулого сторіччя (пункт 2.2.2.) працями своїх adeptів шокував публіку, вказуючи на ідеї трансверсальності. Але влада все більше контролює життя тіла, задоволення, інженерію здоров'я, регламентує їх прояви, всебічно перешкоджає показу трансверсальних ситуацій. Акції арт-груп «Pussy Riot», «Фемен», художника П. Павленського викривають механізми насилля будь-якої влади, орієнтують на потенції трансверсального.

Об'єктом дослідження (пункт 2.2.3.) стають феміністські виступи у медіа, протести проти дискримінації жіночої основи, патріархальної влади над жіночим тілом, маскування позначок сексуального. Всупереч ідеологічним настановам сексуальна революція 60-х років XX століття не є емансипуючим процесом, а виявляється технологією влади. За допомогою порно всемогутні світу цього диктують регуляцію і конституювання сексуальності глядача, репресуючи жіночу і чоловічу тілесність, виступають медіаагентами біополітики. Медіапроект М. Рослер, фільми М. Дерен, акції М. Абрамовича зовуть до відказу від підкорення сексиським канонам та веденню партизанської медіавійни з ідеологічними шаблонами.

Особливий інтерес до категорії простору в філософії культури (пункт 2.2.4.) кінця XX – початку XXI сторіччя був викликаний спробами розглядати його як соціальну конструкцію, яка підвладна новим формам контролю над людиною. Інсталяції українського художника С. Петлюка переслідують своїм завданням демонстрацію форм життя без диктату біополітики, дисциплінарних ідеологічних структур, які виробляються невидимими силовими формами регуляції та здібності вислизати від влади за допомогою приниження, дискримінації та насильства.

Соціальна політика показала (розділ 3, пункт 3.1.1.), що кінематограф – потужний засіб ідеологічного впливу на глядача. За допомогою монтажу, зміни кадрів, естетичних прийомів, політичних, культурних каналів здійснюється тиск на свідомість людини. Кінематограф розглядається як інструмент медіаантропології, коли драматична дія визиває шок для виходу людини «з заціпеніння», радикально змінює її сприйняття.

Авангард, який виник на межі XIX – XX століть, продемонстрував нові художні рішення, принципово відмінні від естетичної і художньої культури минулого. Поява у фотографії колажу, різних експериментів з об'єктами реальності, руйнування зв'язків між зображуванним, комбінаторікою образів, поєднання несполучного, створення містичних ефектів було значною подією у світі мистецтва. Створений авангардістом А. Арто театр жорстокості проявив прагнення відійти від диктату естетичного, визначити у образах трансверсальне, перетворити глядача.

У Петрограді перша постановка театру Пролеткульту (С. Ейзенштейн, С. Третьяков) потерпіла невдачу, не була сприйнята публікою, хоча автори авангардно внесли новації, формуючи політичне мистецтво: прибрали естетичну дистанцію, перенесли дію на територію заводу.

Здійснені пошуки нових форм маніфестували трансверсальні можливості мистецтва та спроби «антропологічного експериментування» його діячів.

На сучасному етапі (пункт 3.1.2.) актуальним є осмислення спадкоємності культурного досвіду, дослідження минулого як початок майбутнього. Не приймається розрив між ними у теорії топоса (Е. Курциус), де стверджується, що топоси – носії різних верств культури, які демонструють фрагментарність розвитку культурних процесів. Так, медіаавангард початку ХХ сторіччя багато у чому – прообраз арт-ринку (живопис, кіно, фото). Не повторюючи риси авангарду того періоду, арт-мистецтво знаходить специфічні особливості вираження своїх ідей (С. Солонський, Р. Кустерле, Д.-Т. Уіткін). Їх твори несуть дестабілізаційність, працюючи на трансверсування, демонструють виробництво по-іншому. Виникнення цифрової фотографії означило одну з стратегій – зображення абстракцій (А. Гурскі).

Трансгресія – руйнування меж (пункт 3.1.3.), широко застосовується у художньому авангарді, виявляє акт зламу, але тут поставлені завдання менш значущі, ніж трансверсування. У ній звертаються до негативу, у той же час, у трансверсуванні – до позитиву. Друга половина ХХ сторіччя: під впливом сюрреалістичного авангарду 20-х –30-х років формується новий етап його еволюції (А. Ходоровський, А. Арто, А. Бретон). Глядача включали до шокуючого розповідання, ідейної багатозначності, афективних сцен, які не виправдовують естетичних і розвагових очікувань глядачів перед дійством. Подібним шляхом прагнули досягти антропологічної перестройки, співучасті, катарсису, а не пасивного споглядання, у якому немає трансверсування.

У аналізі сучасних йому систем влади А. Альтюссер прийшов до висновку, що вони містять родину, школу, церкву, вищі. Вони проводять державну ідеологію міжособистісних і суспільних відносин та впливають на людину з моменту народження, проникають у найбільш інтимні сфери життя. Фільми демонструють насилля, непристойності, табуйовані задоволення, що поневолюють глядача, маніпулюють їм, не дозволяють осмислити антропологічні зміни. Стрічки режисера Д. Лінча допомагають здійснювати

спроби трансверсального, не потрапляти під владу сюрреалістичних і постмодерністських каденцій.

Представлений дисертантом аналіз численних кіноробіт, фото, живопису дозволяє зафіксувати устремління їх авторів залучити глядачів у той чи іншій мірі в трансверсальні процеси. Представникам літератури щастило менше (У. Берроуз). Повільний перехід цивілізації від дисциплінарних суспільств до суспільств контролю у кінці XX – початку XXI століття виявляє створення нових стратегій влади: більшої їх гнучкості, переборення автономізованості механізмів, безперервності активної дії, збільшення пристосованості режимів. У даний час протистояння влади не може бути простолінійним, необхідна «поперечність», тобто трансверсальність: крізь порушення мовних систем, доведення їх до абсурду, який допомагає переборювати диктат власної ідеології. Деформація влади зсередини, спотворення художніх образів, відхід від застарілих поглядів та ефектів їхньої ілюзорності для читача та глядача – вірогідності трансверсального у змінах мислення і позицій людей.

Автором докторської дисертації було багато зроблено по вивченню та розробці такої складної теми. При явних позитивах можливо окреслити і деякі недоліки. До їх числа, на наш погляд, треба віднести:

1. Твердження, що у радянські роки у СРСР масмедіа трактувались лише як ЗМІ, потребує уточнення. Ситуація була не така однозначна. Завдяки численным дисертаційним і монографічним роботам у 60-ті – 70-ті роки XX століття дослідження цього аспекту затвердили подвійність підходу: у ідеології застосовувалось поняття ЗМІ, а у філософських текстах – засоби масової комунікації.
2. У дисертації не показана класична категоріальна вертикаль: термін – поняття – категорія – концепт – концепція – теорія. Не представлені обґрунтування правомірності перетворення «слова», «імені», «словосполучення», «ім'я медіа» у концепт.

На наш погляд, також потребує доказової бази правомірність переходу до трактовки співвідношення «медіа/людина».

3. Важливо було б розширити аргументацію автора щодо мотивованості введення «імені алеаторизація», «імені гетероптикон» та інші.
4. Робота потребує зазначення необхідності використання Ф. Гваттарі поняття «трансверсальність» у філософії та переводу його з сфер математики, біології, лінгвістики, а також формулювання критеріальної основи особистої авторської позиції у обґрунтуванні використання його в дисертаційному дослідженні.
5. Деяка перенасиченість тексту іноземними термінами іноді перешкоджає з'ясуванню ідей та креативу самого автора дисертації.
6. В недостатній мірі поданий аналіз причин антропологічної кризи, у зв'язку з чим складно виокремити їх трактування самим дисертантом.
7. На жаль, майже немає розбору творів вітчизняної філософії з вказаних питань.

Гострота цієї теми, численність оригінальних матеріалів породжує деякі питання. Однак, незважаючи на це, представлена наукова робота є закінченим і цілісним дослідженням.

Основні положення дисертації пройшли апробацію у статтях та монографії Д. В. Петренка «Воспроизводит и трансверсировать. Философская антропология медиа» (2016), котра цікава новизною погляду та масштабністю вивчення проблеми.

Автореферат є ідентичним основним положенням дисертації. За змістом та оформленням дисертація та автореферат, кількість та якість опублікованих праць відповідають встановленим вимогам до докторських дисертацій. З огляду на викладене вважаю, що Петренко Дмитрій

Володимирович заслуговує на присудження йому наукового ступеня доктора філософських наук за спеціальністю 09.00.04 – філософська антропологія, філософія культури.

Офіційний опонент –

доктор філософських наук, доцент,
доцент кафедри філософії та політології
Харківської державної
академії культури



В. В. Лисенкова

