14. Эдшмид Казимир. Экспрессионизм в поэзии // Называть вещи своими именами. – М., 1986.
15. Lowe D. – The History of Bourgeois Perception. – Chicago, 1986.

***Аннотация. В.А. Личковах. Эстетосфера авангардизма.***

*В статье рассматриваются два измерения эстетосферы авангардизма: культурная душа и художественный язык. Вводится понятие «леверкюновской души» авангардизма, анализируются принципы построения авангардистской образности (визуальности), в частности, художественные языки кубизма, экспрессионизма и поп-арта.*

***Ключевые слова:*** *эстетосфера, авангардизм, культурная душа, художественный язык, визуальность, кубизм, экспрессионизм, поп-арт, Фауст и Леверкюн.*

***Annotation. V.A. Lychkovakh. The Aesthetosphere of Avantguardism.***

*The article deals with the two dimensions of the Aesthetosphere of Avantguardism: the Culture Soul and the Art language. The notion of "Leverkuhn Soul" of Avantguarde is introduced. The constructive principles of the Avantguarde (visual) image are analized. The Art language of Cubism, Expressionizm and Pop-art serve as an example.*

***Key words****: Aesthetosphere, Avantguardism, Culture Soul, Art language, Visuality, cubism, Expressionizm, pop-art, Faust and Leverkuhn.*

*Надійшла до редколегії 08.10.2009 р.*

***УДК 1:008:7.04***

***О.М. Лосик***

## ВІЗУАЛІЗАЦІЯ КУЛЬТУРИ ЯК ФЕНОМЕНУ ПАМ'ЯТІ (НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕПЦІЇ А. ВАРБУРҐА)

*Розглянуто перформативні функції візуальності у формуванні культурного світогляду сучасної парадигми. Проаналізовано вплив символічних форм образної пам'яті на процеси культурної самоідентифікації спільноти. Розкрито міждисциплінарне значення іконологічної концепції А. Варбурґа про способи переказу досвідів минулого за допомогою візуальних форм мистецької експресії.*

***Ключові слова:*** *культурна пам'ять, традиція, дискурсивність, культурні інтервали.*

Сучасний культурний простір щоразу більше наповнюється новими типами виражальності й образотворення, які радикально змінюють життєву реальність, способи її осмислення й світоглядне сприйняття. Постмодерна

свідомість скеровує цивілізаційні, інтелектуальні, художні та соціальні процеси у бік незворотної полілогічності смислів та невпинної трансгресивності ідей. Під впливом глобального поширення технологічних інновацій трансформується парадигма наукового пізнання та здійснюється переворот "екзистенціалів" людського буття. Проблема домінування образу над словом стає універсальною, оскільки новітня візуалізація впливає на культурні контексти, в яких створюється та застосовується. Крім семантичної, візуальні форми експресії активно виконують ще прагматичну, перформативну функції: перетворюють і присвоюють значення. Головним предметом дискусій у гуманітарних дисциплінах стали дослідження можливості візуальних способів створювати та інтерпретувати досвіди минулого, зафіксованого в матеріальній, медіальній чи ментальній іконосферах [8].

Паралельно з цими процесами впродовж останніх десятиліть спостерігаємо інтенсивне відродження всебічної цікавості до пам'яті як культурного явища, соціальної практики, психічно-ментальної складової людської самосвідомості тощо. Пам'ять розглядають як органічну та необхідну складову людської самобутності, яка значно впливає на формування культурної ідентичності, історичної (само)свідомості та національної тотожності особи та спільноти. Дилеми навколо способів і моделей пам'ятання перебувають у колі постійних зацікавлень філософів, соціологів, мистецтвознавців, психоаналітиків та нейрофізіологів. Адже вони наповнюють простір "буття собою" пережитим досвідом, який в умовах індивідуальної чи колективної форм належності (етнічної, національної, релігійної, сексуальної, політичної, громадянської тощо) співвідносить теперішність із минулим, зокрема з успадкованим та традиційним. При цьому візуальні практики стають одними з базових комунікативних способів ідентифікування "своїх" та "інших" ("відмінних", "чужих") форм культурної укоріненості, містячи передовсім сферу цінностей та ідеалів. В умовах мультикультуралізму, потреби (ре)інтерпретації Минулого, (пере)осмислення Традиції, розуміння Іншого проблема візуалізації культурної пам'яті залишається методологічно відкритою та багатогранною.

Світовий досвід вивчення феномену пам'яті накопичувався впродовж усіх історичних етапів культурної історії, але саме у XX столітті збагатився новими моделями інтерпретації минулого, зокрема у мистецтвознавстві (подружжя Я. і А. Ассманів), історії (П. Нора, Ж. ле Ґофф), семіотиці (Дж. Ділі, Р. Козеллек), філософії (П. Рікер, Ч. Тейлор), соціології (М. Галбвакс). Виникає запитання: чому ж так зросла цікавість до пам'яті та її форм у культурі? Причиною цього є падіння тоталітарних режимів та нововідкриті замовчувані злочини нацистської та комуністичної диктатур, поява цілої низки молодих незалежних східноєвропейських держав та їхніх невідрефлектованих "бункерів" національної пам'яті, а також загальносвітова криза етичних цінностей. Актуальність практик пам'ятання зумовлена

появою великої кількості так званих “білих плям” та “чорних карт” у національних історіях, які вимагають нової інтерпретації і, відповідно, нового присвоювання, оскільки вже не можуть бути офіційно замовчуваними чи колективно забутими. Значні теоретичні й практичні колективні доробки французьких, німецьких, нідерландських наукових дослідницьких шкіл покликані погоджувати, з одного боку, самобутність національних тотожностей, а з іншого, – їхнє демократичне співіснування на засадах свободи культурного розмаїття [9]. Але водночас дискурс пам’яті інтенсивно опублічнюють. Через спрощення й розпорошення він втрачає не лише свою аналітичну силу та дефініційну виразність, але й стає знаряддям політичних маніпуляцій національними традиціями чи міжнародними взаєминами.

У цьому контексті концепція А. Варбурґа залишається однією з ключових методологічних вказівок для розуміння пам’яті у широкому міждисциплінарному вимірі. Тим не менше, розвідок українських авторів про неї, фактично, немає, крім кількох публікацій молодих початківців-дослідників (В. Артюх, Н. Кива). Ці автори на великому іншомовному джерельному матеріалі висвітлюють спадщину А. Варбурґа головно з мистецтвознавчого погляду [2; 3; 4]. Європейська ж, здебільшого німецькомовна та італомовна, гуманістика надзвичайно багата бібліографією (Дж. Аґамбен, Ф.-А. Мішо, Дж. Діді-Юберман, М. Варнке, Ш. Шоль-Глас), що тематично розширює предмет та об’єкт досліджень цього вченого [1].

**Мета статті** – проаналізувати власне семіотичний зміст авторського доробку А. Варбурґа, зокрема його спроби інтерпретувати культуру (передовсім європейську) та її символічні та інституційні форми як результат дії процесів колективної, суспільної – насамперед масової, але також і “високої” – пам’яті в історії.

Теоретик культури Абрахам Моріц Варбурґ (1866–1929) – нащадок однієї з найбагатших родин у Німеччині, який здобув блискучу освіту, але спадкову кар’єру банкіра (світ, в якому обертаються фінансові потоки) замінив на долю науковця (середовище, в якому бурлять ідеї та концепти). Починаючи від перших тез своєї дисертації, присвяченої інтерпретації класичних патернів у малярстві флорентійського ренесансу, він започаткував широкий спектр досі актуальних у сучасній гуманістиці дослідницьких ініціатив. Упродовж свого життя цей, за його власним визначенням, “єврей у крові, гамбуржець у серці та флорентієць у душі” збирав повні аудиторії слухачів під час своїх лекцій чи конференційних виступів, оскільки вже на початку ХХ століття доказував потребу розширення “контролюючих” меж наукових дисциплін і більшої діалогічності між ними. Його без перебільшення оригінальні не лише для сучасників авторські задуми акцентували синкретизм пам’яті як колективного феномену тотожності людства, адже недаремно у Стародавній Греції саме “Мнемозину” вважали матір’ю дев’яти головних муз. “Ми можемо лише здогадуватися, що він мав на увазі”, – наголошує автор резонансної інтелектуальної біографії А. Варбурґа, відомий історик мистецтва Е. Ґомбріх

[7, 271]. Та спонтанні ідеї Абі (так називав себе сам Варбург) зберегли інтелектуальну новизну, яка надихала чільних представників гуманістики XX століття – Е. Панофського, Е. Кассірера, Е. Ґомбріха, Ф. Єтс, Е.Р. Куртіуса, Е. Вінда та ін.

Інтелектуальна спадщина і життєва біографія цього відомого мистецтвознавця, колекціонера, мецената, мандрівника ілюструють повною мірою кризовий клімат *fin de siècle* у європейському науковому та філософському знанні: у раціоналізованій усталеній картині світу стався онтологічний та логічний "пролом", крізь який "стікає кров'ю те, що ми досі називаємо Реальністю, і сипляться уламки основ того, що досі йменуємо Знанням" [5, 255]. А. Варбурґа можна вважати блискучим європейським модерністом у найширшому розумінні цього слова, поруч із надихаючою аурою якого можемо згадати хіба що Вальтера Беньяміна [3, 75–92]. Вони обоє надзвичайно згущено і максимально насичено оперували образами (починаючи від газетних нотаток і реклами на мурі), які й передвіщали культуру XX століття – споживацьку, глобалізовану, швидкісну. Водночас обоє навіть і в способі свого письма – недовершеними, уривковими або без крапок, реченнями – візуалізували алегорію "лабіринту", що в очах постмодерністів (Ж. Дельоза і Ф. Ґваттарі) набрав вигляду кореневища, ризоми, хаосу випадкових сполучень і роз'єднань.

Складність (про)читання не завадила зростаючій популярності міждисциплінарного методу А. Варбурґа, адже дискурсивність та інтертекстуальність лягли в основу науки, культури, соціальності та художньої творчості сучасної постмодерної парадигми. Свій теоретичний досвід та методологічні напрацювання про зв'язок між культурою і пам'яттю вчений втілив у двох масштабних проектах свого життя: всесвітньовідомій бібліотеці (*Kulturwissenschaftlische Bibliotek Warburg)* та мистецтвознавчому посібнику *"Mnemosine Atlas"*.

***Структура Kulturwissenschaftlische Bibliotek Warburg як практичне втілення теорії про культурну міграцію та діалог ідей.*** Керуючись особистим професійним досвідом праці у бібліотеках й архівах Європи, А. Варбурґ задумав створити книгозбірню нового типу та призначення. Цей осередок (спершу як приватне сховище, згодом як відкрита структура, публічна інституція, дослідницький центр та видавництво) мав стати водночас "пам'ятником та пам'яткою історії людської думки". Інтенсивний фаховий збір різнотематичної літератури, який проводив учений та члени його родини (а згодом – учні та послідовники) дав змогу сформувати унікальний архів, який і досі зберігає статус однієї з чільних історично-мистецьких бібліотек у світі. Від 1926 року колекція рукописів, документів, книг збільшилась у шість разів й налічує 350 тисяч бібліографічних позицій, що візуально документують минуле європейської культури від середземноморської античності до часів Просвітництва. Майже половина архівних титулів – раритети у бібліотечному світі світової гуманістики, а

близько третини з 3000 актуально передплачуваних журналів та часописів не є доступними в інших лондонських читальнях, серед яких і славна бібліотека Британського музею.

Але незвичайність бібліотеки А. Варбурґа полягає в інтерпретації автором-засновником ролі джерел у формуванні та збереженні колективної культурної пам'яті людства. Книги він трактував як знаряддя для наукових розвідок минулого, але вони були позбавлені усталеної як спеціалізованої, так і загальної класифікації. Тогочасні каталоги систематизували свої збірки, беручи за взірець окреслені стандарти впорядкування колекцій, та утруднювали безпосередній доступ до них, а А. Варбурґ оцінював значення кожної книги з огляду на той зміст, яким вона доповнить простір. Працюючи у бібліотеці, він завжди переставляв книги та рекласифікував їх відповідно до своїх потреб та спонтанних ідей, вважаючи, що наукова мандрівка між стелажами у пошуках конкретної бібліографії дає змогу побачити й інші дотичні джерела, які, зрештою, дають можливість повніше (але не остаточно) зрозуміти досліджувану проблему. Саме такий підхід і ліг в основу Варбурґівського принципу "добросусідства". Подібним чином стимульовану рухливість думки вчений аж ніяк не ототожнював із поверховістю трактування традиції людської думки, чину чи уяви. Навпаки, він розвинув тези своїх вчителів, зокрема істориків Карла Лампрехта та Якова Буркгардта, про уважність до деталей і цінність різноманітних джерел у напрямку цілісного та водночас відкритого до інтерпретацій погляду на культуру й способи її пам'ятання. А. Варбурґ використовував "лабораторію розуму", аби, за його словами, "вилікувати" людство від ігнорування власних чи погорди до чужих спадщин. Велика приватна колекція, відкрита і для інших учених, мала не нагромадити якомога більше цінних документів, а – створити сприятливе для дослідницьких ініціатив середовище, враховане навіть в особливостях упорядкування інтер'єру.

Структура бібліотеки й досі незмінна. Інтер'єр овального читального залу в центрі та порядок стелажів у ній уособлює ідею, що архів – це творче "живе" місце, а не пантеон, який консервує. Відповідно і сама "Мнемозина", про яку нагадує вхідний напис до бібліотеки, скеровує читачів трактувати "минуле" як таке, чому завжди можна надати "друге дихання" (подібно до того, як це вчинив А. Варбурґ щодо античної традиції у флорентійському ренесансі).

Чотири поверхи книгозбірні, поділені на відповідні тематичні відділи, покликані заохочувати читача-вченого розглядати свої вузькоспеціалізовані дослідження інтертекстуально та міждисциплінарно. Так, на першому поверсі, у відділі "Дія" (*Aktion*), є книги про природу символів і їхню експресивність (виражальність) у соціальних практиках, науках і мистецтвах. Другий поверх, відділ "Напрям" (*Orientirung*), суміщає численні підсекції, присвячені порівняльним впливам релігійних течій, філософських напрямків і природничих наук на формування світоглядних парадигм західної культури.

Відділ “Слово” (*Wort*) на третьому поверсі заповнений літературою про літературу – від теоретичного мовознавства до стилістичного багатомов’я європейської гуманістики післяантичного періоду (включно з марками та любовними альбомами). І, врешті, найголовніший, четвертий, відділ “Образ” (*Bild*) на останньому поверсі містить компендіум інформації з історії світового мистецтва всіх, починаючи від передісторичного, періодів з особливим акцентом на європейському пластичному мистецтві італійського, німецького, іспанського та нідерландського ренесансів.

Колекціонерський концептуалізм А. Варбурґа проголошує, що історія ніколи не може бути остаточно показаною, донесеною, переказаною, тобто залишатися лише наративною. Кожна уявнена подія – це передовсім зінтерпретований матеріал, уявлені факти. Тому у своєму підході він звертає увагу насамперед на силу деталей, завдяки яким візуалізація минулого повсякчас здатна оновлюватися. При цьому увага до “деталі” для вченого не тотожна з максимами його сучасників-позитивістів. Замість уточнюючих верифікувань він акцентує на інтерпретативній функції людського досвіду, відкритого для примноження (а не тільки до розшифрування чи структурування) різноманітності культурних феноменів. А. Варбурґ писав: “...Я маю намір показати, як іконографічний аналіз, що вимагає вільного діапазону, не боїться обмежень, може трактувати давній, середньовічний і модерний світи як цілісну історичну єдність, здатен докладно дослідити найвищі й найбільш прикладні мистецтва як рівноцінні свідчення експресії та спроможний висвітлити поодиноку неясність, проливає світло на величні та універсальні процеси у їхньому взаємозв’язку” [7, 275].

Водночас, уводячи у свою методологію метафоричне поняття “інтервали”, А. Варбурґ наголошує на важливості понадчасового modus-у (*Nachleben*). Завдяки йому єдність між образом та словом набуває не статично-фігуративної, а нелінійної експресивної репрезентативності. Саме у такій площині проявляється своєрідність Варбурґівської іконології порівняно з тими підходами, які згодом створили його учні-колеги Ервін Панофскі (до еміграції в Америку працював асистентом в Інституті Варбурґа у Гамбурзі) та Ернст Кассірер (користав зі збірок бібліотеки під час написання принаймні двох томів “Філософії символічних форм”). На його переконання, світогляд поколінь, амбівалетність мистецьких стилів, полярність ментальностей, рухливість традицій є результатом відродження класичних “патернів” античності (не тільки у часи Ренесансу), що заклали фундаменти європейської культурної ідентичності. Пам’ять таким чином виконує творчу функцію: вона співтворить цінності й вирізняє ті досвіди минулого, які можуть впливати на формування спільної – теперішньої та майбутньої – культурної дійсності. Змінний, тобто також і вибірковий, характер пам’яті завжди обтяжений теперішністю та охоплює всі події з минулого, змінюється лише інтенсивність їхнього тривання у часі. При цьому для “добросусідського” діалогу, обміну та міграції ідей однаково цінними є і

зразки “масових” (народних), і так званих високих мистецтв. А. Варбурґ цікавився, як у кожній черговій формі, яка візуалізує етапи культурної історії, проявляється “енергетична” сила “прапам’яті”.

Отже, присутність “давнього” у “новому” наголошує, що культурна парадигма “сучасності” вимірюється не стільки хронологічною наказовістю “зараз”, скільки понадчасовими ціннісними смислами “актуального”. Тобто актуальним є не тільки те, що триває “зараз”, а те, що ми вважаємо “актуальним”.

***“Mnemosine Atlas” як ілюстрація до аналізу цінностей, тяглості та спадковості європейської духовної спадщини.*** Крім бібліотеки, яскравою ілюстрацією “нового” життя класики став інший відомий проект А. Варбурґа – мистецтвознавчий посібник “Mnemosine Atlas”. Недовершеність цього грандіозного й амбітного задуму порівнюють із Прустівськими “Пошуками втраченого часу”, починаючи від способу репрезентації. На десятках широких планшетів та екранах замість звиклого (описового й енциклопедичного) викладу історії західного і світового мистецтва А. Варбурґ лаконічно візуалізував свій іконологічний метод розуміння та прочитання культурної спадщини. На широких чорних планшетах місце традиційного лінеарного тексту з ілюстраціями зайняли монтажі тисяч фотографій, репродукцій, рисунків. Саме ці “інструменти культурної історії” дають ключ до (з)розуміння перебігу творчих та інтелектуальних ініціатив в історії людства й (про)читування минулого у формі пригадування.

Учений зробив акцент на дискурсивній, а не наративній (дидактично-міметичній), “історії мистецтва без слів”, компонувати яку мав також і сам глядач чи слухач. Його незмінно цікавила “енергія культурної пам’яті”, яку зберігали мистецькі артефакти різних суспільних прошарків, а саме: як вони утримують її впродовж століть та як отримують “друге дихання” у сучасності. Цей синтез класики з теперішністю, масових смаків із критеріями “високої” естетики мав мету:

а) показати, як барвисто у мистецькій формі виражається культурна думка епохи (ширше – Культура, якщо розуміємо її як Lebenswelt);

б) наголосити на її функціональній здатності пасивно чи активно вкорінюватися у колективній чи індивідуальній пам’яті;

в) доказати синкретичність переплетення “минулого” (давнього) і “сучасного” (модерного).

Мета “Mnemosyne Atlas” – служити фаховим розвідкам та множити запитання, ставлення яких А. Варбурґ вважав поважним науковим заняттям. Недаремно як розміщення книг у бібліотеці, так і монтування Атласу акцентують силу експериментальної уяви дослідника. Кожен спосіб архівації пам’яті може структурувати минуле, але А. Варбурґ промовисто наголосив: пам’ять – це не лише біологічна функція, а той, хто її впорядковує та організовує, не є нейтральним. Людська експресія, виражена вербально чи образно, дає змогу затримувати (відтворювати) знання, розмірковувати про

минуле та надихати прийдешність. Опираючись на численні розвідки італійських, німецьких та французьких учених, молода українська дослідниця Н. Кива пропонує вважати його доробок "моделлю альтернативної візуальної історії мистецтва", об'єктом якої є "образ як незамкнене поле знання, що заохочує активну уяву та ризиковане мислення" і тим самим дискусійно проблематизує телеологічний (Вазарівський) стиль традиційного мистецтвознавства [4, 67]. На нашу думку, новаторство міркувань А. Варбурґа сформувалося, зокрема, завдяки впливу його знаменитих університетських учителів, насамперед Гайнріха Вельфліна, Алоїза Ріґля та Германа Узенера. Вони також, хоч у значно менш метафоричному стилі аргументації, досліджували причини часової зміни й тяглості мистецьких форм (Г. Вельфлін), виступали за міждисциплінарне знання, завдяки якому можливі образні та поняттєві способи осмислення полісемантики візуального (Г. Узенер) [7, 272–274].

По-новому прочитаний і оцінений у другій половині XX століття метод іконології А. Варбурґа став одним із найбільш прикладних в історії мистецтва. Ще з 1931 року близько сорока відомих учених із різних країн започаткували фундаментальну роботу під назвою "Бібліографія тривання та тяглості класичної традиції" (*"Bibliography of the Survival of the Classics").* Навіть після вимушеного перевезення величезної колекції та еміграції усіх працівників Інституту до Лондона в 1933 році самобутній задум засновника бібліотеки продовжував й розвивав ті самі традиції "нового життя класики". Це свідчило про високу репутацію А. Варбурґа в науковому середовищі, причому насамперед серед етнографів, філософів, культурологів, а вже згодом – і серед мистецтвознавців. Інститут його імені проводить плідну видавничу діяльність (зокрема, більше 40 томів "*Studies of the Warburg Institute"),* а з 1997 року книгозбірня інтернетизована у вигляді комп'ютерної бази даних. І досі не всі відвідувачі Інституту "цілком усвідомлюють його генезу й інтердисциплінарний характер", адже "непрактичне" авторське впорядкування є водночас винятково універсальним, позаяк постачає джерельними матеріалами представників усіх гуманітарних дисциплін [10].

Теперішній Інститут Варбурґа у Лондоні зберігає цілковиту наукову автономію та статутну самостійність вже як складова Лондонського університету (з 1944 року). Його працівники та гості досліджують міждисциплінарні іконологічні зв'язки слова та образу в класичній (грецькій та домодерній) європейській традиції, культуру та історію Давнього Близького Сходу, філософські й релігійні взаємовпливи давніх цивілізацій Месопотамії, Єгипту та регіонів Егейського моря, світоглядні діалоги "старого" континенту і Нового світу в пізньому середньовіччі, ренесансі та ранньомодерному періоді.

Підсумовуючи, можна зробити висновок, що у світлі іманентно ігрової природи дійсності практики візуалізації культури як феномену пам'яті стають цікавими викликами для митців та науковців. Ідейна спадщина А. Варбурґа

наголошує на непересічній важливості джерел, зокрема художніх образів, як головних інструментів аналізу культури. Також вона оцінює велике значення традиції для колективного та індивідуального самоусвідомлення, що формує будь-яку ідентичність. Концепція Бібліотеки Варбурґа акцентує самостійну та відповідальну роль дослідницького "я". Проект "Mnemosine Atlas" показує, як за допомогою принципів змінності, фрагментарності, монтажу можна не деконструювати, а оновлювати тяглість духовної спадщини (не лише європейської культури). Такий спосіб "прочитання" минулого деканонізує стереотипні, пасивні, безрефлексійні схеми культурного самоусвідомлення особи чи спільноти. Натомість інтерпретативний метод створює новий світоглядний зміст для традиції пам'ятання та завжди передбачає відкриті – діалогічні й "мігруючі" – способи її активної присутності у культурній теперішності.

**Література**


1. Широкий огляд фахової бібліографії, присвячений спадщині А. Варбурга, див. у примітках 1-5 до статті Н. Киви, а також на сторінках електронних ресурсів, присвячених міждисциплінарному вивченню класичної традиції: www.engramma.it, www.warburg-haus.de, www.mnemosyne.org.
2. Артюх В. Абі Варбург та Вальтер Беньямін: проблематична спорідненість / Магістеріум. Культурологія. – К.: Національний університет "Києво-Могилянська академія". – Вип. 34. – С. 15-20.
3. Артюх В. Моделі темпоральності в міждисциплінарних проектах початку ХХ століття (Ріґль, Варбург, Ґомбріх, Беньямін). – 2008. – С. 70–93 // http://www.library.ukma.kiev.ua/space/handle/123456789/127.
4. Кива Н.І. Атлас образів Mnemosine Абі Варбурга: в напрямі візуальної історії мистецтва // Наук. записки НаУКМА. – 2008. – Т. 75. – С. 62-70.
5. Рюс Ж. Поступ сучасних ідей: Панорама новітньої науки / Пер. з фр. В. Шовкун. – К.: Основи, 1998. – 669 с.
6. Соколов М. Н. Аби Варбург // Культурология XX века. Энциклопедия. – СПб.: Университетская книга, 1998. – С. 97-98.
7. Gombrich E. Aby Warburg: His Aims and Methods: An Anniversary Lecture // Journal of the Warburg and Courtauld Institute. – 1999. – Vol. 62. – P. 268-282.
8. Schnettler B. W stronę socjologii wiedzy wizualnej // Przegląd Socjologii Jakościowej. – T. IV. – № 3. – 2008. – S. 116.
9. Traba R. Historia – przestrzeń dialogu. – Warszawa: Instytut Studiów Politycznych PAN, 2006. – S. 23–41.
10. Wilczek P. Biblioteka i Instytut Warburga w Londynie // Gazeta Uniwersytecka. – 1997. – № 3 (48). – Grudzień; 1998. – № 4 (49). – Styczeń // http://gu.us.edu.pl/node/202551; http://gu.us.edu.pl/node/195401.

***Аннотация. О.Н. Лосик. Визуализация культуры как феномена памяти (на примере концепции А.Варбурга).***

*В статье рассмотрены перформативные функции визуальности для формирования культурного мировоззрения современной парадигмы. Проанализировано влияние символических форм образной памяти на процессы культурной самоидентификации общества. Раскрыто междисциплинарное значение иконологичной концепции А. Варбурга о способах передачи опытов прошлого с помощью визуальных форм художественной экспрессии.*

***Ключевые слова:*** *культурная память, традиция, дискурсивность, культурные интервалы.*

***Annotation. O.M. Losyk. Culture visualization as a phenomenon of memory (on the example A. Varburh's conception).***

*The article examines the performative function of visibility for the formation of the cultural worldview of contemporary paradigm. The influence of symbolic forms of figurative memory on the processes of cultural identity of the community was analysed. The interdisciplinary sense of the ikonologic A. Warburg's concept on the modes of transmission experiments of the past with the help of visual forms of artistic expression was disclosed*

***Key words:*** *cultural memory, tradition, discourse, cultural intervals.*

*Надійшла до редколегії 13.10.2009 р.*

***УДК 111.852.7.01***

***О.А. Пушонкова***

## ЕСТЕТИКА СПОНТАННОСТІ У ВІЗУАЛЬНО-КУЛЬТУРНИХ ПАРАДИГМАХ ХХ СТОЛІТТЯ

*У статті виявлено зв'язок естетики спонтанності з трансформаційним потенціалом візуального мислення, динамікою його часових і просторових характеристик. Відстежено шляхи переосмислення ролі спонтанної імпровізації у мистецькій практиці ХХ століття, що пов'язано з актуалізацією пошуку культурно-екологічної адекватності досвіду людини.*

***Ключові слова****: естетика спонтанності, візуальне мислення, імпровізація, екологія зору, палімпсест, культурно-історична оптика.*

Імпульс до звеличення спонтанної імпровізації лейтмотивом проходить через тканину культури ХХ ст. і виступає як знак доби. Естетика спонтанності в авангардистських практиках є основою чітко вираженої контркультури ще до початку 60-х років. Онтологія та епістемологія об'єктивності, що пропагувала підкорення природи за допомогою передових