

О.В. Кравченко,
доктор культурології, професор,
декан факультету культурології
Харківської державної академії культури

КРЕАТИВНІ ІНДУСТРІЇ В УКРАЇНІ: МІЖ МІФАМИ КОНС'ЮМЕРИЗМУ ТА УТОПІЄЮ ТРАДИЦІОНАЛІЗМУ

Поняття «культурні індустрії», яке введено в соціально-філософський дискурс у 1947 р. Т. Адорно та М. Горкхаймером, попри його змістову розмитість, набуло поширення та подальшого теоретичного розвитку в другій половині ХХ ст., відколи предметом уваги дослідників стала культурна економіка [1]. Вочевидь актуальність формулювань визначається не так їхнім оригінальним змістом або лексичними особливостями, як зміною соціального контексту побутування. Тобто «культурні індустрії», так само, як аналогічні словотворення на кшталт «культурна політика», «культурний капітал» або «соціокультурна діяльність» покликані засвідчити значимість культурної складової різноманітних форм суспільної практики. Метою нашого розвідки є корегування теоретичного підґрунтя аналізу сучасного культурного процесу з урахуванням тих зрушень, що відбулися в усвідомленні його ключових складових в останні десятиліття у зв'язку з поширенням дискурсу креативних індустрій.

Лексичний імпорт неминуче призводить до адаптації поняттєво-категоріального апарату до певного ментального контексту. Соціокультурні реалії України не у всьому співставні з досвідом країн Європи, що визначають сучасні цивілізаційні стандарти. Культурна політика української держави часів незалежності не має чітко визначеної стратегії й переконливої тактики стимулювання та впровадження соціальних новацій. Унаслідок цього маємо співіснування широкого спектру культурно-політичних альтернатив: від ліберальних «проєвропейських» до консервативних «національно-патріотичних». Відповідно, концепцію креативних індустрій в українських реаліях варто розглядати не лише в парадигмі культурної модернізації, а й стратегії культурного традиціоналізму. Відтак однією зі стрижневих проблем, що підлягає переосмисленню, є співвідношення традиції та новачії (креативності) в забезпеченні соціокультурних трансформацій.

Практика теоретичного виокремлення обох явищ призвела до їхнього протиставлення. Хоча воно є доволі умовним і потребує

визначення чітких критеріїв, які мають враховувати певні історичні контексти, соціальні реалії, технології, все ж дихотомія традиція-новачія виявилася напрочуд стійкою і може претендувати на теоретичну модель культури. Усвідомлення цінностей творчості та традиції так само, як і сприйняття культури загалом в європейській свідомості варіювалося в широкому діапазоні: від романтизованих ідеалів натхненної діяльності особистостей до прагматики повсякденності соціальних спільнот. Фундаментальний смисл культури як цілеспрямованої людської практики уточнювався в контексті певних історичних ситуацій із їхніми ментальними особливостями, політичними практиками та домінуючими соціальними нормами. У європейській філософії XVIII-XIX ст. культура асоціювалася з процесом інтелектуального та естетичного вдосконалення. Сконструйований філософами аксіологічний підхід до культури, у фокусі якого перебувають питання творчості, місії людини-творця та долі його творінь, не втратив своєї популярності до сьогодні.

Представлений у новоевропейській філософії діапазон оцінок традиції та новачій став основою певних ідеологічних настанов, які до сьогодні впливають на погляди теоретиків культури. Схематизуючи, їх можна звести до двох основних позицій: традиціоналізму, одним із найвідоміших представників якого можна вважати Е. Берка, та модернізації, яку найяскравіше представив М. Вебер. Перші живляться утопією можливості збереження традиції як запоруки суспільної рівноваги. У другому випадку йдеться про формування прагматичної міфології культурного конс'юмеризму та нехтування традицією як консервативною перешкодою для необхідного оновлення соціальних відносин. Цьому сприяв процес промислового розвитку а згодом й індустріалізації та пост-індустріалізації у провідних країнах Європи та Америки.

Витоки політико-економічного детермінізму соціокультурної практики чимало пов'язані з ідеями К. Маркса «другорядності» культури щодо «способу виробництва» та класовою ангажованістю. Перевіряючи гармонію творення мистецтва економікою він доходить категоричного висновку: «Письменник є продуктивним працівником не тому, що він виробляє ідеї, а тому, що він збагачує книгаря, який видає його твори. Тобто він продуктивний остільки, оскільки є найманним працівником якого-небудь капіталіста [2, с. 139]. Власне, погляд К. Маркса на культуру стимулював сприйняття її як специфічної сфери виробництва або окремої галузі соціальної практики, що стало підґрунтям концепції «культурних індустрій», а згодом і теорій

«культурного капіталу» та «культурної економіки». Проте їх змістовим фокусом залишаються цінності та можливість їх примноження, тобто творчість.

Спостереження за змінами економічного укладу певним чином корелюються з уявленнями про характер культурного виробництва, яке витісняє ставлення до культури як результату поступових змін, залежних від духовних запитів. Зокрема, ремесла поступово витісняються у сферу екзотичних практик, цінність яких здебільшого пов'язується з традиціями, що асоціюються з народною культурою. Водночас формується нова реальність світської культури, яка пов'язана з промисловим виробництвом культурних благ. Прогрес технологій стимулював урізноманітнення культурних практик та розшарування думок щодо їх значимості. У широкому спектрі рефлексій сутності культурних потреб та способів їх задоволення формується дихотомія «масової-елітарної» культур. Наприкінці XIX ст. з'являється нова парадигма цінностей, яка передбачала зміну у ставленні до явищ та процесів, що асоціюються з новаціями, та відповідно, переосмислення значимості творчості та традиції.

Провідним у теорії початку XX ст. став естетичний шаблон, згідно з яким культурні форми можливо диференціювати за певною ієрархією в основі якої – абсолютизація цінності унікальних явищ культури та критика продуктів масового культурного виробництва. Трагікомічне прощання європейців з ідеалами доби Просвітництва та Романтизму під тиском індустріалізації спричинило різні варіанти філософського спротиву. Саме в такому контексті використовується формула «культурних індустрій» Т. Адорно та М. Горкхаймера. Лейтмотивом їх праці є девальвація творчості як духовної експресії індивідуальності в процесі масової стандартизації та комерціалізації культури. Предметом їхньої критики були нові канали комунікації: кіно, телебачення, радіо, реклама, які передбачають колективні форми виробництва та вимагають інших характеристик самого культурного продукту й способів його використання. Концепт «культурні індустрії» привертає увагу до процесу позбавлення культури та мистецтва їх соціально-критичного потенціалу. Невід'ємною складовою продукування культури є не лише спрощення та усереднення суспільних потреб, а й поява ідеології конформізму, що є, на думку філософів, викликом творчій самотності.

Подальший прогрес технологій зумовив перехід країн-лідерів модернізації в постіндустріальну стадію, коли очевидним чином зростає дохідність колись «неприбуткових» сфер суспільної діяльності, пов'язаних з культурою.

заних із виробництвом ідей. Це спричинило появу в 60–70-х рр. ХХ ст. нового змісту поняття «культурної індустрії», коли воно набуло множинної форми та почало використовуватися вже не як критичний концепт, а як визначення реальних практик, що набули ознак об'єктності й стали демонструвати новий формат творчості, інтегрованої в економіку та політику. На межі ХХ-ХХІ ст. з'явилося «постмодерністське» уточнення змісту культурних індустрій, зумовлене динамікою економіки послуг. Її сутність полягала в тому, що вже сам продукт поступався своїм місцем в ринкових відносинах пропозиції послуги, яка передбачала використання товару в якості умови певних соціальних відносин. У центрі уваги практичної культурної діяльності опинився «стиль життя» щодо формування якого креативні індустрії виконували основну роль саме як різноманітні способи задоволення потреб. Отже ідея креативних індустрій стала поворотною в переосмисленні концепції культури як творчості, що сформувалася в європейській філософсько-естетичній традиції XVIII-XIX ст. Разом із тим потребує переосмислення й звична для цієї моделі дихотомія творчості та традиції.

Зважаючи на те, що самі поняття мають шлейф тлумачень у певних історичних контекстах, маємо заздалегідь відмовитися від широких узагальнень та універсальних висновків. До того ж реальні практики не піддаються однозначному визначенню, оскільки включають унікальний чуттєвий компонент, який не можна передати словами. Тому ми можемо змоделювати процес, звертаючись до домінуючих змістів цих явищ. Ідея творчості, яка є похідною від «творіння», визначає канву формування європейського індивідуалізму з наголосом на особистісних характеристиках та унікальних властивостях людини. «Культурний» у цьому контексті означає ефективний у своїх діях, результативний, але й новий, унікальний. Ідея традиції передбачає апеляцію до досвіду, тобто до відтворення норм вже випробуваних часом. Культурний у контексті традиції – це тотожний, аутентичний, сталий. Аксиологічна нерівноцінність обох складників культури визначається лише настановою дослідника та, відповідно, пануючим в суспільстві культурним дискурсом. Це простежується навіть у підтекстах двох, здавалося би тотожних понять: «культурні індустрії» та «креативні індустрії». У першому випадку, здебільшого, ідеться про традиційні види культурних практик, які стосуються культурного спадку. У другому – про інноваційні, технологічні види творчості.

Виявити інший, ніж протиставлення, ракурс сполучення традиції та новації, вочевидь, є можливим за умови зміни теоретичної оптики.

Спільною для обох феноменів є процесуальність, що дозволяє розглядати їх у контексті комунікативної теорії культури. Згідно з цим підходом культура є не системою певних елементів, які мають фіксовану позицію з чітко визначеним призначенням, а принципом та формою їхньої взаємодії. Тобто розглядаючи культуру як соціальну практику, маємо враховувати рухливість та динамічність кожного з її елементів та усієї системи загалом.

Вважаючи культуру соціальним явищем маємо припустити, що її змісти виявляються в процесі взаємодії учасників процесу. Отже ступінь новизни та традиційності є відносною. Творчість неможлива без опертя на досвід. Традиція стає актуальною в разі звернення до неї і примножує свою цінність за рахунок результатів творчих зусиль. Діалектика традиції та новації є реалізацією механізму культурної динаміки, тобто в контексті комунікації їх можна вважати складовими одного процесу. У цьому контексті варто розвінчати міфологію автентичності, яка складає внутрішнє ядро традиціоналізму. Апеляція до унікальності колективного досвіду зазвичай передбачає некритичне ставлення до культури як статичного об'єкту, який має відповідати певним критеріям пізнаваності. Проте вибір самих критеріїв та зразків їх втілення є доволі умовним та кон'юнктурним. Меморіалізація сталих форм культури як обов'язкових, незалежно від їх актуальності, визначає перспективу їх міфологізації. Проте автентичність передбачає не унікальність як самобутність (неповторність), а тотожність, тобто оригінальність, що встановлена в результаті виділення з числа схожих об'єктів. У традиції мають бути елементи або їхня сукупність, що дозволяють не ізолювати та абсолютизувати певну форму, а реконструювати ланцюжок культурних змістів. Отже автентичність є штучно створеним міфом, так само як міфом є ідея унікальності (безперервності) традицій. Вартою уваги є концепція Е. Хобсбаума щодо «сконструйованих традицій», який доводить, що більшість відомих нам традицій є сфабрикованими, хоча це ніяк не зменшує їхню культурну цінність та функціональність.

Попри те, що «культурні індустрії» вже міцно увійшли в публічний дискурс, вони залишаються предметом дискусії щодо їх ролі в культурі. Зокрема, залишається відкритим питання щодо поєднання творчості та індустрії. Здалося би їх протилежність очевидна: в першому понятті ідеться про створення, в другому – про відтворення та поширення. Проте, якщо взяти до уваги організаційно-технологічний аспект творчої діяльності, то виявляється, що класичне мистецтво Європи є результатом формування ринкових відносин із їхніми кооперативни-

ми формами організації праці, комерційними зобов'язаннями, прогресуючими технологіями. З позицій прихильників «чистого мистецтва» «творча індустрія» є оксюмороном, оскільки саме по собі виробництво не є творчим актом. Розповсюдженою є думка про те, що залежність творців від їхніх спонсорів стимулює фальшиве, «комерційне мистецтво». Протилежна точка зору передбачає сприйняття індустрії як способу підтримки творчості. Комерційна складова є лише системою стимулювання та заохочення творців, а також підтвердженням результативності їхніх зусиль. Ще одна позиція передбачає сприйняття індустрії як технологічної передумови появи специфічного культурного продукту, наприклад кіно, радіо, реклами, кібер-мистецтва. За всіх будь-яких варіантів, варто відмовитися від демонізації бізнесу в культурі, оскільки технологій «управління» творчістю поки що не вигадали, а індустрії лише використовують результати діяльності митців.

Новітні мистецькі практики висувають певні критерії не лише до продукту, а й до самого процесу творчості та якостей його представників. Зокрема прогрес інформаційних технологій чимало зумовлений демократизацією складу їхніх розробників та користувачів. До того ж, навіть найрозвиненіші культурні індустрії не є монополістами і мають альтернативу. Проте саме визначення цих видів виробництва як креативних або культурних є передумовою їхньої ринкової цінності. Поняття «творчість» стосовно індустрій має використовуватися не як оціночна, а функціональна характеристика. Тобто і креативність, і традиція є подібними за тією роллю, яку вони відіграють у забезпеченні культури як способу продукування та збереження соціальних смислів [3, с. 13]. Жажів уявної комодифікації культури неможливо позбавитися шляхом міфологізації традиції. Отже креативні індустрії варто сприймати і як альтернативу традиційним культурним практиками, і як передумову їхнього існування в сучасному цивілізаційному форматі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Адорно Т., Хоркхаймер М. Диалектика просвещения. Философские фрагменты. Перевод на русский язык: М. Кузнецова./ Теодор Адорно, Макс Харкхаймер. – М.-СПб. : Медиум, Ювента, 1997. – 312 с.
2. Маркс К. Капитал // К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Изд.2-е, Т. 26.
3. Williams R. Culture // Raymond Williams. – Fontana, 1981 – 248 s.