

ВІДГУК

офіційного опонента на дисертаційну роботу Петрова Валерія Євгеновича «Соціальний простір кінематографу», подану на здобуття наукового ступеня кандидата філософських наук за спеціальністю 09.00.03- соціальна філософія та філософія історії

Дисертаційна робота Петрова Валерія Євгеновича «Соціальний простір кінематографу» є актуальним дослідженням як в науково-теоретичному, так і в практично-прикладному значенні. Сучасна соціальна філософія змінила оптику дослідження суспільства під впливом ідей просторового повороту, мінливої соціальної геометрії, суспільства ризиків. Завдяки цьому різні соціокультурні явища стали розглядатись як форми візуалізації багаторівневих соціальних процесів. Повсякденність, архітектура і дизайн публічного простору міст, електронні гаджети в комунікативній практиці і т.п. перетворились на об'єкти дослідження соціальної філософії. Вони розглядаються як актанти, що змінюють систему соціальних практик і структурують простір сучасного суспільства. І за таких тенденцій цілком закономірним виглядає звернення до аналізу соціального простору кінематографу.

Цілком слушно дисертант відмічає відсутність у вітчизняній соціальній філософії робіт, що подали структуроване, системне бачення соціального простору кінематографу. Це пов'язано з більш загальною методологічною проблемою зміни парадигми уявлень про структури, зв'язки, механізми соціальних процесів і явищ. Вузькоспеціальні моделі інтерпретації соціального простору скоріш камуфлюють, ніж викривають сутність його компонентів. Саме тому поява дослідження, яке використовує принцип методологічної свободи П. Фейєрабенда, дозволяє розв'язати задачу зі створення комплексного дослідження соціального простору кінематографу. Автор дисертаційної роботи вдало поєднує тенденції просторового повороту в соціальній філософії і критику понятійного апарату сучасної соціальної теорії. Обґрунтовуючи актуальність свого дослідження дисертант наголошує на «вивченні

кінематографу в якості соціального простору з подальшим соціально-філософським узагальненням виявлених закономірностей його функціонування в рамках капіталістичного суспільства» (с.6).

Безумовно, проблема опису соціального простору кінематографу не лишалась поза інтересами дослідників, але привертає увагу авторська концептуалізація проблеми і методологічний підхід до її розкриття. Метою дисертаційного дослідження є «визначення соціального простору кінематографу в контексті процесу виробництва соціального простору капіталізму» (с.11). Автор доволі чітко визначив фрейм своєї роботи разом з методологічним інструментарієм дослідження. До речі, протягом всієї роботи рішення поставлених задач відбувалось з принциповим дотриманням заявлених теоретико-методологічних підходів, що дало дисертації цілісності, а авторській позиції чіткості.

Слід зазначити, що просторовий поворот гуманітарних досліджень, на який посиляється дослідник (с.57), для вітчизняної філософії набув актуальності лише в останні десять-п'ятнадцять років. І те, що кінематограф став предметом дослідження в ракурсі просторової методології, а не тільки метафорики, вже заслуговує на позитивну оцінку. Взагалі методологія цієї роботи потребує окремого обговорення. Автор декларує просторовий підхід до розгляду об'єкту дослідження, але свідомо уникає аналізу сучасних концепцій соціальної просторовості П. Бурд'є, Б. Латура, Дж. Ло, М. де Серто та інш. Він навіть не намагається говорити про кінематограф з точки зору концепції взаємодії фізичного, функціонального і потокового просторів, що породжені теоріями мережевого чи інформаційного суспільства Е. Гідденса, М. Кастельса, Б. Латура. Автор відмовляється і від використання фрейм-аналізу, який доволі ефективно застосовується при розгляді культури як соціального феномену. Ця методологія, запропонована У. Еко та І. Гофманом, дозволяє виокремити специфіку онтології, семантики, соціального функціонування об'єктів культури. До речі, саме І. Гофман став розробником нової теорії кінематографу наприкінці ХХ століття. В кожному розділі роботи підкреслюється намагання

розкрити феномен кінематографу з точки зору «історико-матеріалістичного пояснення його виникнення» (це ствердження рефреном повторюється в тексті дисертації 18 разів). Спочатку це справляє враження методологічного недопрацювання, але згодом стає зрозумілим задум автора: переосмислення методології та понятійного апарату для аналізу соціального простору, що були створені К. Марксом. У різноманітні сучасних концепцій ми бачимо спроби опису, характеристик, систематизування процесів і об'єктів соціальної реальності, які ґрунтуються на переосмисленні марксистської соціальної теорії. Ні Г. Маркузе, ні М. Кастельс, ні П. Бурдьє, а ні А. Лефевр не приховували свого ставлення до філософії марксизму. Виробництво і споживання, експлуатація та класове протистояння, суспільні відносини і відносини власності – це елементи понятійного каркасу (в термінології М. Фуко), що формують сучасні соціально-філософські концепції і час від часу потребують повернення до першоджерел, які визначили загальний формат дослідження суспільства. Дисертант звертається до аналізу сутності просторових, функціональних і символічних стосунків, що створюють і трансформують соціально-просторову систему капіталізму (приховування, часткове самоподолання, організація навколо процесу виробництва нових форм чуттєвого сприйняття та візуальної уваги). Кінематограф подано як унаочнення процесу експлуатації уваги в капіталістичній системі виробництва.

Безумовно, де-які положення роботи з огляду на методологічний вибір автора виглядають доволі архаїчно, але в цьому простежується певний стиль «стім-дослідження». Контрастність соціального розшарування, цинічність економічних відносин - ці риси розвинутого капіталізму XIX століття вже не так помітні в сучасному суспільстві, але вони не зникли і їх артикуляція виявилась напрочуд результативною для аналізу соціального простору кінематографу. В роботі В.Є. Петрова ми повертаємось до начального значення соціально-філософських категорій, в яких вперше репрезентовано уявлення про соціальний простір. Дисертант досліджує сучасний предмет, але методологічними прийомами соціальної філософії межі XIX-XX століть,

з застосуванням термінології в її первинному значенні, деконструючи сенси, накладені століттям її використання.

Так, феномен кінематографу виникає після смерті К.Маркса і, зрозуміло, в його роботах ми не знайдемо оцінки ні фільмів, ні кінотеатрів. Але марксова філософська методологія соціального аналізу дозволяє нам це зробити і тому К.Маркс, Дж.Крері, А.Лефевр та інші автори в дисертаційному дослідженні В.Є.Петрова органічно виглядають «співбесідниками». Автор вдало представляє нам філософський діалог різних часів, поєднаний концептуально.

Особливо слід відзначити ретельну роботу дисертанта з концептуалізації соціального простору кінематографу (розділ 2 «Організація уваги в соціальному просторі кінематографу»). Від ідеї кінематографу як публічної сфери і простору репрезентації до ідей абстрактного простору і простору розрізнення. Автор не переобтяжує роботу зайвими іменами і концепціями, а лаконічно та змістовно аналізує комплекс найсуттєвіших робіт за своєю тематикою. В результаті він отримав завершену і цілісну теоретико-методологічну базу для власного дослідження. Це створило умови для дійсно інноваційних висновків роботи щодо практик організації візуальної уваги в соціальному просторі капіталізму: «простору-репрезентації» як особливої просторової форми приховування дійсності репрезентованого простору і своєї власної просторовості; «атракту» як прийому заміщення простору; «виробництва природності» як виробництва естетичного ефекту (ілюзії) реальності, виключеної з порядку капіталістичних відносин; «локалізації кризи» як «кризової» форми уваги, і приведення її до «чистої» й мимовільної форми. Автор не ставив це за мету своєї роботи, але його дослідження цілком співзвучні, скажімо з ідеями початку XXI ст. суспільства ризиків, індивідуалізованого суспільства, постлюдства (У. Бека, З. Баумана, К. Хейлз).

В дисертації представлено авторське бачення проблеми візуалізації соціального простору. Через проблему виробництва уваги ми приходимо до проблем субституції та анатопії соціального простору. При цьому автор пропонує цікаву обробку фактичного матеріалу з історії реклами, кінематографу, урбаністики. Соціальний простір кінематографу подано як структурний елемент щільного простору суспільних відносин. І знову ми зустрічаємось з тим, що робота В.Є.Петрова перегукується з основними

тенденціями сучасної соціальної філософії та соціології – аналіз соціального простору виявляє активну форму участі речей в організації життєдіяльності людини і суспільства. Так само як свого часу це було позначено в галузі соціології техніки, коли річ стала основою для утворення нової моделі соціальних стосунків (Дж. Ло, Б. Латур) чи навіть системи інформаційної економіки і інформаційного суспільства (за М. Кастельсом).

Організація простору міста, неонova реклама, організація світла в процесі виробництва – все це елементи єдиної системи візуалізації об'єктів і процесів в повсякденному житті, але це ще й напрацювання для системи кінематографу як механізму соціальної корекції. Кінематограф, на думку дисертанта, став практикою виробництва соціального простору. В термінології акторно-мережевої теорії це було б названо створенням функціонального і потокового просторів. Автор звертає увагу на використання кінематографу як засобу соціальної корекції. Правила відвідування кінотеатрів підпорядковуються не лише «просторовій економіці» (с.41), «семіотиці кінематографічного висловлювання» (с.56), «правилам смаку» (с.108), але й правилам соціальної сегрегації (с.108). Бо більш того, дисертант стверджує у висновках роботи, що кінематографічні форми виробництва уваги створюють «ілюзії подолання кризових проявів життя в капіталістичному суспільстві за допомогою технологізації та раціоналізації» (с.181) та сприяють нав'язуванню картинки «едемичного соціального простору» (с.184). Тобто візуальні практики кінематографу подаються як система структурування, що програмує положення діяча і середовища. Ця авторська позиція є новацією для вітчизняної соціальної філософії, що відкриває нові можливості інтерпретації просторової системи суспільства, її соціальних стосунків і функцій.

Практичне значення дисертаційної роботи пов'язано з глибоким аналізом системи формування соціального простору і механізмів соціальної корекції суспільних процесів. Аналіз соціального простору кінематографу, як «процесу виробництва та відтворення суспільних відносин», відкриває нові методологічні можливості характеристики соціально-просторової трансформації капіталізму. Таким чином, сформульовані у дисертації наукові положення та висновки достатньою мірою обґрунтовані, а рекомендації мають вагоме теоретичне, методологічне і практичне значення.

Вивчення дисертації та праць, що опубліковані здобувачем за темою дослідження, дають підстави зробити висновок про обґрунтованість сформульованих ним наукових положень. Проте, як будь-яке дослідження, що претендує на наукову новизну і достатньо високий рівень філософського узагальнення, робота В. Є. Петрова викликає низку питань, які свідчать скоріш про оригінальність і новизну авторської позиції, ніж про недоліки запропонованого тексту.

1. В дисертаційній роботі автор зауважує, що для А. Лефевра «кінематограф розглядається, в першу чергу, не в якості соціального простору, а в якості абстрактного механізму – чи механізму абстракції – повністю визначеного своєю функцією в контексті виробництва абстрактного простору» (с.48). Але «механізм абстракції» і «абстрактний механізм» мають різне значення. В цьому ствердженні ми зустрічаємо диз'юнктивну конструкцію з двома суб'єктами, яким приписуються два різні предикати. **Можливо це занадто емоційна інверсія?**, а якщо ні, то це схоже на підміну поняття. Тим більше, що в наступному уривку автор пояснює лефеврівську концепцію кінематографу як механізм абстракції з її «замкнутою структурою». **І з цього приводу бажано б почути пояснення автора про злиття чи розрізнення понять «механізму абстракції» і «абстрактного механізму».**

2. До того ж в подальшому дисертаційному дослідженні ми зустрічаємо посилання на три аспекти соціального простору А. Лефевра (с.74). **Тобто як відбувається трансформація «ідеологічного висловлювання» в «соціальний простір»? Чи ми просто перенесли характеристика трьох аспектів соціального простору на тлумачення кінематографу?**

3. Критикуючи позицію З. Кракауера щодо аналізу кінематографу, автор зауважує, що дослідник «по суті, підміняє соціально-онтологічну проблематику гносеологічною: починаючи з розгляду кінематографу в якості соціального простору, він приходить до його розгляду в якості привілейованого інструменту пізнання, який може існувати в «чистій» або

«нечистій» формі. Позаяк соціально-класова характеристика кінематографа (пролетарський чи буржуазний) замінюється на гносеологічно-естетичну («правильний», з точки зору застосування тих чи інших формальних прийомів, або «не правильний»)) (С.46). Але складається враження, що в цій оцінці дисертант даремно вбачає підміну. Згодом він і сам вдається до такої процедури (с 116-118). Ми бачимо закономірний інтенціональний акт, де позначення переплетено з виразом, а враження не тотожні якості предмета.

4. Специфіка авторського розуміння природи кінематографу стала підґрунтям для висновків щодо сумнівності фільмів з евристичної точки зору і неможливості їх використання в якості інструменту пізнання соціального простору (с.60). І в цьому важко погодитись з автором. Він позбавляє себе джерела дослідження. Фільм, так само як і будь-який фізичний об'єкт є проявом певної соціальної практики як штопор чи канцелярська скріпка. Інтерпретаційний ланцюжок «об'єкт-враження-знак-поняття-вміст-об'єкт» так само може бути застосований до фільмів і до того ж в роботі неодноразово дисертант посиляється на інтерпретацію фільмів як на матеріал по відтворенню чи структуруванню соціального простору.

5. Проблема визначення соціального простору розглядається в різних аспектах у всіх розділах роботи. Автор стверджує, що соціальний простір фільму є «перш за все ідеологічним висловлюванням (тобто простір не в буквальному, а переносному сенсі), і тому в першу чергу має аналізуватись з точки зору законів побудови цього висловлювання» (с.60). Але згодом ми зустрічаємо аналіз художніх засобів Д.У Гриффіта, де «соціальний конфлікт онтологізується», «конфліктність соціального простору мелодраматизується» (с.117), а «формальний естетичний прийом перетворюється на політичний жест» (с.118). Можливо це є прояв ідеологічного висловлювання, але як бути з заявленими законами його побудови чи можна надати визначення таким законам?

6. Далі автор переходить до визначення соціального простору кінематографу, як «соціального простору дозвілля в рамках капіталістичних суспільних відносин, що виражає об'єктивні властивості цього простору (приховування, часткове самовизначення) та нові форми чуттєвого сприйняття та візуальної уваги, що зорганізуються навколо процесу виробництва» (с.72). Чи є це, на думку дисертанта, тим «дійсним виробництвом соціального простору»? Це можна розуміти як виправлення недогляду А. Лефевра, який так критикував автор на ст. 48?

7. В роботі неодноразово проводиться паралель між простором міста, як виробником простору і кінематографу. Автор аналізує концепцію простору-репрезентації кіноекрану Г. Мюнстерберга і стверджує, що головна ідея кіноекрану «приховування просторовості самої репрезентації» (с.124). Це стає підготовкою для тези про субституцію, тобто «заміну соціального простору його репрезентацією» (с.127) та висновку, що «в якості субституції соціальний простір приховує себе як соціальний простір» (с.128). З точки зору методології дисертаційного дослідження все виглядає логічно і послідовно. Ця думка динамічно розгортається в наступних підрозділах. Але виникає враження, що автор стикається з проблемою, яку М. Мамардашвілі визначив як проблему суміщення ракурсів і перспектив. Ми аналізуємо складний об'єкт (кінематограф), просторовість якого не може бути розглянута в спрощених термінах як «підміна», «приховування», «відволікання». Криза авторського методу відчутна наприкінці роботи. Навіть уявлення про гетерономність простору не спасає, бо вона вибудовує множинність ракурсів. Ми переходимо до проблеми мультитопології об'єктів з мінливою соціальною геометрією і це відчувається в тексті третього розділу роботи. Це нагадує спробу описати явище електромагнітного поля в термінології класичної механіки. Можливо в майбутніх дослідженнях слід було б перейти до іншої моделі опису просторовості? (Де екранні технічні, естетичні, політичні прийоми мають свої проекції: знакові, смислові,

інформаційні, функціональні і т.п.) Дисертаційна робота В.Є. Петрова, як чудовий епістемологічний експеримент, потребує продовження в подальшому, але в ракурсі критики робіт з соціальної просторовості вже останнього десятиліття.

Слід визнати, що дисертаційна робота Петрова Валерія Євгеновича є самостійним і структурно завершеним дослідженням, яке виконано на високому науковому рівні, з використанням оригінальних методів дослідження. Тема роботи актуальна, достовірність висновків переконливо доведено, одержані результати є новими і мають наукову та практичну цінність для соціальної філософії та філософії історії.

Зміст автореферату відображає зміст, основні положення та висновки дисертації. Оформлення дисертаційної роботи відповідає вимогам, які пред'являє ДАК МОН України до подібного роду кваліфікаційних робіт.

Таким чином, за своїм рівнем, науковою значимістю, обсягом та спрямованістю дисертаційна робота Петрова Валерія Євгеновича «Соціальний простір кінематографу» є завершеним самостійним дослідженням, яке вносить помітний вклад у вивчення проблем соціальних процесів і розвитку сучасного суспільства. Вказане дає підстави для висновку, що її автор – Петров Валерій Євгенович заслуговує на присудження йому наукового ступеня кандидата філософських наук за спеціальністю 09.00.03 – соціальна філософія та філософія історії.

Офіційний опонент – доктор філософських наук,
професор, професор кафедри філософії та соціології
Національного фармацевтичного університету

Артеменко А.П.

Підпис Артеменка А.П. засвідчую.

Заступник ректора з питань кадрової роботи

Подстрелова З.Ф.

