

PHILOSOPHY OF CULTURE

DOI: <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2026-73-08>

УДК 130.2

Олександр Вікторович Лойко

кандидат філософських наук,
доцент кафедри теоретичної і практичної філософії імені професора Й. Б. Шада
Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна,
майдан Свободи 4, м. Харків, 61022, Україна
<https://orcid.org/0009-0002-9933-0984>

«КЕМП» (С. ЗОНТАГ), «INTENTIO SECUNDA» (У. ЕКО), «МАНІРНІСТЬ» (І. КАНТ) ЯК СПОРІДНЕНІ МОДУСИ ЕСТЕТИЧНОГО ДОСВІДУ

У статті здійснюється зіставлення концепту «кемп» Сьюзен Зонтаг із поняттям *intentio secunda* Умберто Еко та категорією «манірності» Іммануїла Канта. Робота виходить із припущення, що ці інтелектуальні конструкції, попри належність до різних теоретичних традицій, описують споріднену естетичну логіку, засновану на дистанціюванні від змісту культурного об'єкта та фокусі на формах його репрезентації. Автор аналізує «кемп» як чутливість, що сприймає культурні явища в режимі цитатності і активує ігровий потенціал естетичного досвіду.

Важливе місце в роботі посідає аналіз *intentio secunda* в концепції Умберто Еко. Показується, що цей тип рефлексії спрямований не на пошук принципово нових художніх прийомів, а на способи сприйняття вже поширених культурних форм. Наголошується, що така зміна фокусу зближує *intentio secunda* з логікою «кемпу», однак між ними зберігається принципова відмінність. Якщо Еко закликає критично дистанціюватися від естетично примітивних чи профанованих занадто частим вживанням культурних форм, то «кемп» перетворює їх вторинність і штучність на джерело естетичної насолоди.

Окрему увагу приділено кантівському поняттю «манірності». Автор показує, що «манірність», подібно до «кемпу», займає проміжне становище між творчістю і наслідуванням, оригінальністю і копіюванням. Саме ця амбівалентність дозволяє бачити в «манірності» найбільш ранню концептуалізацію культурних практик, які пізніше будуть осмислені в межах естетики «кемпу».

Робиться висновок, що «кемп», *intentio secunda* та «манірність» репрезентують різні аспекти спільної культурної логіки, яка орієнтована на вторинність, стилізацію та естетичне дистанціювання. «Кемп» постає як форма творчості «другого порядку», спрямована не на створення нових культурних форм, а на переосмислення вже наявних через їх цитування, стилізацію та іронічну гру з їхньою умовністю.

Крім того, значна увага приділяється ідейним передумовам формування чутливості «кемп». У цьому контексті аналізуються естетичні погляди Оскара Вайлда, який запропонував «зворотну» теорію мімесису, згідно з якою саме реальність наслідує мистецтво. Також розглядаються ідеї Ролана Барта щодо дендизму як практики символічного самоконструювання. Звернення до теорії симулякра Жана Бодрієра дозволяє інтерпретувати «кемп» як культурну установку, орієнтовану на гру зі знаками, цитатами та формами, які втратили безпосередній зв'язок зі своїм первинним референтом. Така філософська контекстуалізація дає змогу уточнити місце «кемпу» в історії естетичної думки та виявити його зв'язок із ширшою проблематикою.

Ключові слова: кемп, Сьюзен Зонтаг, Умберто Еко, *intentio secunda*, Іммануїл Кант, манірність, символічні маркери культури.

Як цитувати: Лойко, О., (2026). «Кемп» (С. Зонтаг), «*Intentio secunda*» (У. Еко), «Манірність» (І. Кант) як споріднені модуси естетичного досвіду. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна, серія «Теорія культури і філософія науки», (73), 72-81.* <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2026-73-08>

In cites: Loiko, O., (2026). «Camp» (S. Sontag), «*Intentio Secunda*» (U. Eco), «Mannerism» (I. Kant) as Related Modes of Aesthetic Experience. *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University, Series Theory of Culture and Philosophy of Science, (73), 72-81.* <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2026-73-08> [In Ukrainian]

Об'єкт дослідження – модули естетичного досвіду.

Предмет дослідження – співвідношення концепту «кемп» Сьюзен Зонтаг із поняттями *intentio secunda* Умберто Еко та «манірності» Іммануїла Канта.

Мета дослідження – шляхом зіставлення «кемпу», *intentio secunda* та «манірності» показати, що зазначені концепти описують споріднені модули естетичного досвіду.

Завдання дослідження

1. Проаналізувати основні характеристики чутливості «кемп», запропоновані Сьюзен Зонтаг.

2. Виявити філософські та культурно-естетичні передумови «кемпу», що висвітлені в текстах Оскара Вайлда, Ролана Барта та Жана Бодріяра.

3. Розглянути поняття *intentio secunda* в естетичній концепції Умберто Еко та визначити його зв'язок із проблемою естетичного відчуження.

4. Проаналізувати кантівське поняття «манірності» та його місце серед категорій творчості й наслідування.

У роботі використовуються методи компаративного аналізу та концептуальної реконструкції, герменевтичний підхід.

Ступінь розробленості проблеми дослідження. У зв'язку з порушеною проблематикою ми звернули увагу на низку сучасних праць, присвячених естетичному досвіду та трансформаціям культурної чуттєвості.

Насамперед слід відзначити статтю Шо Вана «Detouring between the Mass and Elite Culture: Research on Susan Sontag's Camp Sensibility» [Wang, 2024]. Автор аналізує концепцію «кемпу» Сьюзен Зонтаг як особливий спосіб естетичного сприйняття, що виникає на межі масової та елітарної культури. Ван показує, що «кемп» не зводиться до сукупності стилістичних ознак, а постає специфічною чутливістю, яка дозволяє переосмислювати культурні ієрархії та ціннісні опозиції. Дослідник робить висновок, що «кемп» функціонує як самостійний режим естетичного досвіду, у межах якого іронія, театральність і стилізація набувають принципового значення.

Не менш важливою видається стаття Крістен Драгос «Contesting Chaosmos: (Re)Viewing Medieval Aesthetics» [Drahos, 2024]. Авторка звертається до естетичних концепцій Умберто Еко в ширшому історико-філософському контексті та показує, що проблема множинності інтерпретацій не є винятково сучасною. Аналізуючи середньовічні уявлення про порядок, форму та красу, Драгос простежує ті інтелектуальні передумови, які згодом стали важливими для екоанської концепції «відкритого твору». Завдяки цьому стаття прояснює історичні витоки сучасних дискусій про межі інтерпретації.

Особливу увагу привертає праця Маркуса Віллашека «Kant on Aesthetic Judgment and the Normativity of Taste» [Willaschek, 2024]. Дослідник аналізує кантівське розуміння естетичного судження та проблему його нормативної сили. Автор показує, що претензія судження смаку на загальнозначущість не є логічним висновком, а ґрунтується на специфічній структурі самого естетичного досвіду. У цьому контексті кантівська теорія постає важливим підґрунтям для осмислення тих форм сприйняття, які виходять за межі суто раціонального пізнання, але водночас претендують на інтерсуб'єктивну значущість.

Якщо говорити про статтю Даміано Кантоне «Universal Beauty: An Intersection of Language, Aesthetics, and Neuroscience» [Cantone, 2025], то в ній здійснюється спроба поєднати класичні естетичні теорії з сучасними дослідженнями мови та когнітивних процесів. Автор розглядає естетичний досвід як результат взаємодії перцептивних, мовних і культурних механізмів, наголошуючи на складному характері формування естетичних оцінок. Особливий інтерес становить прагнення дослідника розширити традиційну проблематику естетики шляхом її інтеграції з новітніми міждисциплінарними підходами.

Актуальність та новизна дослідження. Сучасні дослідження демонструють стійкий інтерес до проблем естетичного досвіду. При цьому концепція Сьюзен Зонтаг, семіотична модель Умберто Еко та кантівська теорія естетичного судження здебільшого розглядаються окремо. Саме тому зіставлення «кемпу» (С. Зонтаг), *intentio secunda* (У. Еко) та кантівського розуміння «манірності» як споріднених модусів естетичного досвіду дозволяє окреслити нову перспективу аналізу.

Категорія «кемп» (англ. Camp) у тому вигляді, в якому вона представлена в есе американської критикині Сьюзен Зонтаг «Нотатки про кемп» [Sontag, 1966], охоплює надзвичайно широке коло далеко не однорідних явищ. За певних умов, до неї можна віднести як твори «високого» мистецтва (літератури, опери, кінематографа, живопису, архітектури),

так і зразки жанрів «масової культури» (коміксу, мюзиклу, телесеріалу, поп-музики). Якими ж є ці умови?

По-перше, у зразках «кемпу», за словами Зонтаг, стиль витісняє зміст або, точніше, «пропонує нейтральне ставлення до змісту» [Sontag, 1966, р. 277]. Естетизм такого роду тяжіє до перебільшень, до речей, які видають себе за те, чим вони не є (things-being-what-they-are-not) [Sontag, 1966, р. 279]. Сповідувати «кемп» – означає бачити все в лапках цитування: «Це не лампа, а «лампа», не жінка, а «жінка»» [Sontag, 1966, р. 280]. Щодо об'єктивно існуючого світу, «кемп» – «це радше різниця між річчю, яка означає щось або будь-що, та річчю як чистою штучністю (pure artifice)» [Sontag, 1966, р. 281]. Цю культурну практику вирізняє дух екстравагантності, але водночас не слід плутати її із витонченістю, оскільки, як пише Зонтаг, з «серйозної» точки зору чутливість «кемпу» часто буде витлумачена як «кітч». З останніх рядків есе випливає, що граничним виявом «кемпу» буде: «це гарно, тому що це жахливо» [Sontag, 1966, р. 292].

Як розрізнені приклади «кемпу» Зонтаг наводить малюнки Обрі Бердслі, жіночий одяг двадцятих років (боа з пір'я, сукні з довгим шлейфом), старі комікси про Флеша Гордона, критичні списки на кшталт «10 найкращих поганих фільмів, які я бачив», споруди Антоніо Гауді, експерименти Енді Воргола і навіть «порнофільми, які дивилися без сексуального бажання» [Sontag, 1966, р. 278]. З одного боку, «кемп» означає крайню форму естетизму, перемогу стилю над змістом, естетики над мораллю, іронії над трагедією. З іншого боку, критерії такого смаку лежать по той бік опозицій «унікальне» / «посереднє», «оригінал» / «підробка», «глибоке» / «поверхнєве».

Вирішальним у нескінченному переліку прикладів і характеристик «кемпу», вочевидь, слід вважати визначення «чутливість» – саме до нього критикиня вдається щоразу, коли відчуває потребу бодай у якійсь подібності узагальнення. Це, своєю чергою, змушує згадати так звану «постмодерністську чутливість» (визначення також більш ніж умовне, проте міцно вкорінене у сучасному глосарії). У європейській культурі Зонтаг виокремлює три типи чутливості. Перший тип, на її думку, моралістичний у своїй основі й пов'язаний із «високою» культурою (він бере початок у юдейській моральній серйозності). Другий тип досягає ефекту шляхом посилення напруження між моральним та естетичним вимірами (у сучасній культурі його репрезентує авангард). І третій – власне «кемп» – є цілковито естетичним.

«Нотаткам про кемп» передують розлогі зауваження про те, що чутливість, на відміну від ідеї, залишається однією з найпроблематичніших тем для обговорення. Адже якщо вона піддається послідовному описові та чіткій систематизації, то вже перестає бути собою й вироджується в естетичну ідеологію. Особливо якщо йдеться про чутливість «кемпу», яка вирізняється підкресленою езотеричністю та нагадує «щось на кшталт приватного коду, навіть свідоцтво ідентичності у вузьких колах міських жителів» [Sontag, 1966, р. 275]. Усе це підводить Зонтаг до висновку, що «розмовляти про «кемп» – це зраджувати його» [Sontag, 1966, р. 275]. Саме цим авторка аргументує вибір форми тез або нотаток. «Нотатки про кемп» написані у доволі вільному стилі та рясніють численними прикладами, але позначені браком послідовних висновків і узагальнень.

Хоча «кемп» можна назвати способом «дивитися на світ як на естетичне явище» [Sontag, 1966, р. 277], таке бачення не припускає нічого природного й органічного та тяжіє до диференціації явищ не в термінах краси, а в термінах ступеня їхньої стилізації та штучності. Таким чином, «кемп» стає свідченням переосмислення платонівської теорії мімесису. Як відомо, поряд із «мімесисом» Платон виокремлює також «метексис» – причетність: немає «жодного іншого способу, в який кожна річ може виникати, окрім як через причетність до тієї особливої сутності, до якої вона причетна» (Федон, 101c) [Plato, 1981, р. 140]. Саме «причетністю» «наслідування» ремісника відрізняється від «наслідування» художника або поета, оскільки виготовлений об'єкт причетний до «ідеї», а його зображення – ні. Надалі Арістотель напише, що «справа поета – говорити не про те, що сталося, а про те, що могло б статися, тобто про те, що є можливим за ймовірністю або необхідністю» («Поетика», 1451a) [Aristotle, 1984, р. 234]. Тим самим, власне, буде закладено основи для розуміння мистецтва як автореференційного дискурсу, усередині якого виробляються критерії оцінювання того чи іншого зразка (згодом ці критерії називатимуться каноном, іконографією, манерою, стилем, кодом тощо). Однак вигляду програмної декларації ця точка зору набуде значно пізніше, у діалозі «Занепад брехні», написаному Оскаром Вайлдом. Останнього Зонтаг подає як своєрідного «ідеолога» кемпу і тому присвячує саме йому свої «Нотатки про кемп». Із згаданого діалогу Вайлда випливає, що мімесис, загалом, неможливий, оскільки «природа» й

«реальність» вже є репродукціями. Вів'єн, один із героїв діалогу, іронічно зауважує, що природа завжди виявляється «стилізованою» під полотна популярних у певний час художників. «Там, де колись вона дарувала нам Коро та Добіньї, тепер вона дарує нам вишуканих Моне та чарівливих Піссарро» [Wilde, 1907, p. 242]. «Ніхто насправді культурний, наприклад, нині вже не говорить про красу заходу сонця. Заходи сонця – річ цілком старомодна. Вони належать до

того часу, коли Тернер був останнім словом у мистецтві» (курсив мій – О. Л.) [Wilde, 1907, p. 242]. Втім, слід зауважити, що таким же чином платонівський підхід оспорювався і в «Нортенгерському абатстві» Джейн Остін [Austen, 1963, pp. 398-400]. За сюжетом, потрапивши до товариства освічених молодих людей, молода провінціалка переконується в наївності власних уявлень про прекрасне в природі. Наприкінці прогулянки героїня вже сама відкидає вид на місто, що відкрився перед нею, як можливий об'єкт для пейзажу (тобто, фактично, відмовляє йому в праві бути «природою» в розумінні «освіченої» людини). Причиною такої зміни стала нетривала «лекція» нових друзів, після якої дівчина керується у своїх оцінках вже не «ясним блакитним небом», а уявленнями про плани, перспективу та світлотінь.

Запропонована Вайлдом заміна міметичної вертикалі горизонтальною стилізації зумовлює відмову від оперування категоріями «оригінал» – «копія» – «підробка» під час оцінювання об'єктів та проголошення характерної для «кемпу» «еквівалентності усіх предметів» [Sontag, 1966, p. 289]. У зв'язку з цим Зонтаг згадує твердження Вайлда про те, що дверна ручка може бути не менш захопливою, ніж картина. Тут «кемп» близький до «фатальної стратегії». У класифікації Жана Бодріяра «фатальна стратегія» є культурною стадією, на якій об'єкт переходить у категорію симулякра, автореференційної подоби, і не піддається навіть «символічному привласненню». Їй передують «іронічна стратегія», що являє собою символічну владу суб'єкта над об'єктом. «Іронічний», своєю чергою, передуює «банальна стратегія», яка знаменує етап реального володіння об'єктом. У «кемпі» об'єкт представлений вже не як «тінь» (Платон), а як «чиста видимість» (Бодріяр) або «чиста штучність» (Зонтаг). Як приклад творчості, що полягає у відтворенні об'єктів як «чистих означників», можна навести знамениті «ready-made» (англ. – букв. «вже зроблене», «готове») Марселя Дюшана та Андре Бретона, які були не чим іншим, як звичайними предметами (пісуар, зламаний стілець тощо), розміщеними у межах виставкового простору. Про специфіку таких художніх актів Моріс Бланшо зауважував: «У цьому випадку інструмент, більше не зникаючи у своєму використанні, постає. Ця поява об'єкта є появою подібності й відображення: якщо завгодно, його двійника. [...] Значення об'єкта не лише не є сенсом цього об'єкта, і воно не лише не допомагає зрозуміти об'єкт, воно радше віддаляє об'єкт від розуміння, утримуючи його в нерухомості подібності, якій нічого не відповідає» [Blanchot, 1982, pp. 258-260].

Саме тому, що «кемп» не розрізняє речей «унікальних» та «підроблених», на перший план виходить особлива манера поводження з об'єктом, яка й дозволяє Сьюзен Зонтаг назвати «кемп» «вирішенням проблеми, як бути денді в епоху масової культури» [Sontag, 1966, p. 288]. Як ми пам'ятаємо, на думку Ролана Барта, дендизм став реакцією на буржуазну реформу одягу, що скасувала так звану «граматику костюма». Остання полягала у тому, що до певного часу кожен вид одягу був соціальним кодом, тобто відсилав до певного статусу, соціальної ролі свого носія. Після Французької буржуазної революції, із появою одноманітного одягу, що став еквівалентом демократичного зрівнювання, костюм перестав позначати класову приналежність, що і спровокувало, на думку Барта, появу феномена «дендизму». «Оскільки вже неможливо було змінити основний тип чоловічого одягу, не посягаючи на дух демократії та праці, саме деталь («дрібничка», «щось невловиме», «манера» тощо) почала відігравати розрізнявальну роль в одязі» [Barthes, 2006, p. 66]. Такого роду знаки вже не утворювали загальновідомий індекс, що заявляв про соціальне становище, а були лише знаками співпричетності. Стратегія дендизму, таким чином, стала своєрідною «творчістю повсякденності», оскільки свідчила «про глибоко творче, а не просто селективне уявлення про те, що ефекти форми мають бути продуманими, що одяг є не просто об'єктом використання, а об'єктом опрацьованим» [Barthes, 2006, p. 67]. За словами Барта, денді, як Нарцис, створював костюм для власного прочитання, був відправником і адресатом власної своєрідності. Надалі індустрія моди підміняє свободу творчості свободою купівлі. Інстанцією смаку стає певний «модний дім», а на зміну колись винайденій деталі приходить «бренд» – торгова марка. Прикладом «кемпу» як сучасної модифікації дендизму в умовах моди може слугувати манера вдягатися в азійські підробки відомих марок одягу – бажано з помітними помилками в

написанні «бренду» – яку практикують деякі представники розвинених країн з естетських міркувань. Хоча Шарль Бодлер і вважав, що було б нерозумним зводити дендизм до надмірної уваги до костюма та зовнішнього вигляду, той факт, що дендизм звела нанівець мода, поклавши край періоду, коли «одяг був однаковим за типом і змінним у деталях» [Barthes, 2006, р. 69], свідчить про те, що головним об'єктом перетворення для цієї естетичної практики був саме одяг. Горизонт «кемпу» значно ширший.

Серед іншого, Оскар Вайлд створив передумови і для типового для «кемпу» редукування суб'єкта до персонажа. У діалозі «Занепад брехні» стверджується, що нігілісти вийшли на історичну сцену зі сторінок Достоевського, а Робесп'єра, наприклад, вигадав Руссо. Використовуючи філософію Арістотеля, Вайлд зводить життя до чистої можливості становлення, наділяючи мистецтво здатністю формотворення усього існуючого. До своїх улюблених героїв – стендалівського Жульєна Сореля та бальзаківського Люсьєна де Рюампре – Вайлд неодмінно долучав самого себе. Як приклад амбівалентності суб'єкта і персонажа в одній особі Зонтаг згадує гру Аніти Екберг, яка на вимогу Федеріко Фелліні пародіювала саму себе в «Солодкому житті», а також епіграми, написані на самого себе знову-таки Вайлдом. Також можна згадати вельми показовий випадок із «Patience»: так називалася сатирична опера-буфа, що пародіювала естетизм і пов'язану з ним культуру дендизму. Молодого і ще маловідомого Оскара Вайлда свого часу запросили як рекламу цієї п'єси-пародії у турне Америкою. Вайлд, який сидить у глядацькому залі та аплодує пародії на самого себе, – що може бути більш вражаючим інсценуванням «симулякра»? Бути рекламою власної пародії – чи не означає це стати пародією на власну пародію? Як писав Бодріяр: «Щоб зберегти чистоту, знак мусить стати власним двійником; це подвоєння знака фактично кладе край тому, що він позначав» (курсив мій – О. Л.) [Baudrillard, 2017, р. 90].

«Вловлювати Кемп у предметах і людях – означає розуміти буття як виконання ролі» (курсив мій – О. Л.) [Sontag, 1966, р. 280]. Як бачимо, «кемпівське» розуміння існування чимось подібне до екзистенціалістського погляду на існування як на послідовну реалізацію «проекту себе». Проте принципова відмінність полягає у ступені залученості. Попри те, що «кемп» означає «доведення метафори життя як театру до її крайньої межі на рівні чутливості» [Sontag, 1966, р. 280], не кожен «театралізацію досвіду» можна розцінювати як «кемп». Як пише Зонтаг, «кемп» далекий від трагедії (як переживання надзалученості) і близький до комедії (як переживання недостатньої залученості або навіть відстороненості). Саме цю недостатню залученість, вочевидь, мав на увазі Альбер Камю, коли адресував денді такий докір: «Він грає в життя, бо неспроможний жити ним» [Camus, 1957, р. 52]. Метафора трагедії – сліпота, тому її головним героєм залишається Едіп (знаряддя і жертва «сліпого року»). У «кемпі» ж ідеться радше про бачення «другого порядку», що вимагає «виконання ролі», але виключає захопленість тим, що відбувається. У «Портреті Доріана Грея» ця установка характеризується так: «Раптом ми виявляємо, що ми вже не актори, а глядачі цієї вистави. Або радше – і те, і те водночас. Ми дивимося на самих себе, і сама лише дивовижність цього видовища полонить нас» [Wilde, 1907, р. 103]. Прекрасною ілюстрацією такого ракурсу є нереалізований проєкт інсталяції відомого авангардиста Іллі Кабакова. На рисунку-проєкті була зображена затишна кімнатка з ліжком, столиком, газовою плитою та різними предметами домашнього вжитку, вікно якої виходить у приміщення кінотеатру. Вид, що відкривається з нього, охоплює як екран, так і глядацький зал. Водночас театральна умовність самої кімнати – глядацького залу в глядацькому залі – репрезентує її як ще одну «сцену». Глядачеві інсталяції, таким чином, надається можливість стати глядачем «другого порядку»: з одного боку – уявним мешканцем кімнати, який спостерігає за глядачами кінотеатру, з іншого – глядачем інсталяції, який спостерігає за спостерігачем. Цей нереалізований проєкт, що обіграє «тотальність сцени», резонує з відомим трагікомічним театральним анекдотом. Згідно з історією, одного разу глядач був настільки обурений безчинствами, які коїв на сцені Яго, що вискочив на підмостки й задушив актора. Після чого на могильній плиті загиблого лицедія написали: «Найкращому актору від найкращого глядача». Хоча, якщо розібратися, насправді єдиним глядачем (і водночас головною дійовою особою) цієї історії є анонімний Вуаєр – глядач «другого порядку», іронічний погляд якого поглиблює перспективу «театрального», перетворюючи трагічну подію на ще одну «сцену». У певному сенсі знаком присутності цього глядача стає епітафія на могильній плиті, яка може бути розцінена як його іронічна «репліка». Зрештою, «кемп» вимагає від кожного «бути витвором мистецтва» [Wilde, 1907, р. 143] і, отже, керуватися у своїх вчинках винятково міркуваннями стилістичної бездоганності.

Усупереч думці Сьюзен Зонтаг, нам все ж таки здається, що спроба класифікувати

«кемп» не є такою вже безнадійною. Видається цілком доречним розрізнити наївний, навмисний та ретроспективний «кемп».

У разі того, що можна назвати наївним «кемпом», йдеться про несвідому стилізацію, естетичну імітацію, яка не усвідомлює себе такою і тому продовжує претендувати на значущість. Для характеристики цього явища часто використовують поняття «кітч». Як пише Зонтаг, майстер ар-нуво, який виготовляє світильник у вигляді звивистої змії, цілком серйозно вірить в оригінальність свого творіння й немовби говорить: «Погляньте: Схід!»

Навмисний «кемп», навпаки, підкреслено самоіронічний, акцентує власну «штучність», формальну надмірність і нерідко іронічно кепкує з серйозності релігійних, політичних та етичних дискурсів, проблема вираження в яких традиційно мислиться вторинною щодо їхнього змісту. У результаті ідеологія часто прирівнюється навмисним «кемпом» до кумедної історії, захоплюючої оповіді, тоді як будь-яка дрібниця, навпаки, може бути тут піднесена до рангу «символу віри». Так, наприклад, в одному випадку Вайлд заявляє, що йому «щодня дедалі важче бути гідним своєї блакитної порцеляни» [Ellmann, 1988, р. 43]. В іншому ж випадку, на іспиті викладач зупинив Вайлда, коли він перекладав з грецької фрагменти з Євангелія, де розповідається про те, як Юда продав Христа. Вайлд відповів: «Тс-с, тс-с, продовжимо й подивимось, що сталося з цим нещасним чоловіком» [Ellmann, 1988, р. 62]. Тут, як ми розуміємо, він провокативно демонструє, що Новий Заповіт можна читати не лише як «Святе Письмо», а й як захопливу белетристику або навіть трилер. Схожий жест ми бачимо і в проєкті Сальвадора Далі, який є прикладом «кемпізації» вже не релігійного, а політичного дискурсу. На відомій фотографії Філіпа Гальсмана «Вуса Далі» знамениті каталонські «антени» були прикрашені маленькими паперовими кружечками-портретами. На кожному з них послідовно були зображені: Маркс, Енгельс, Ленін, Сталін, Маленков. У переході від густих борід Маркса й Енгельса до борідки Леніна, а потім до вусів Сталіна і, зрештою, до гладенького виголеного підборіддя Маленкова, Далі вбачає очевидну «деградацію» марксизму. Своїм іронічним жестом художник фактично перетворює політику на шарж, буквально зводячи ідеологію до зовнішності її носіїв. Цей арт-проєкт Далі перегукується з утопічною реформою того ж Вайлда, яка передбачала, що, в граничному випадку, мода мала б дозволяти судити про переконання людини за кольором та кроєм її костюма. У тексті самої Зонтаг аналог навмисного «кемпу» можна знайти у «порнофільмах, які дивилися без сексуального бажання» [Sontag, 1966, р. 278]. Ризикнемо припустити, що такий «погляд» означає для Зонтаг певною мірою межу естетичного сприйняття. Як ми пам'ятаємо, з огляду на аналіз Жана Бодріяра, порнографія є прикладом «гіперреалізму» – зображення, позбавленого свого референта. «Це все надто правдиве, надто близьке, щоб бути правдою. І саме це й захоплює – цей надлишок реальності, ця гіперреальність речей» [Baudrillard, 2001, pp. 28-29]. Таким чином, «кемп», як навмисна установка, полягає у звільненні знака від його референта, або, мовою Бодріяра, є «бароковим проєктом надмірного означування» [Baudrillard, 2001, р. 28].

Говорити про ретроспективний «кемп» дозволяє зауваження Зонтаг про те, що час передбачає дистанціювання, необхідне для того, щоб звільнити твір від вимог «моральної доречності», а також дає змогу переглянути межі «банальності», які завжди є категорією сучасною. З цієї причини багато «низькопробних» зразків літератури, кіно та музики з часом – коли з'ясовується, що їхнє значення вичерпується їхнім формальним боком, – можуть стати «культовими».

Таким чином, «кемп» передбачає насамперед не стільки здатність до творчості (як до створення «нового»), скільки смак до відтворення вже створеного (об'єкта, нарративу, зображення), вміння побачити і представити його в іншій, суто естетичній якості. «Створити» тут означає зробити естетично привабливим, «спокусливим» вже зроблене (ready-made) – подібно до того, як Марсель Дюшан робить «спокусливим» пісуар, розміщуючи його у межах виставкового простору, тим самим – позбавляючи не лише утилітарного використання (використання «за призначенням»), а й «утилітарного» значення. Таке розуміння творчості перегукується з думкою Жана Бодріяра, який саркастично зауважує: «Для нас мертві – лише ті, хто вже не може продукувати. Насправді мертві – лише ті, хто не хоче спокушати або бути спокушеними» [Baudrillard, 2001, р. 84].

Усе сказане вище дозволяє припустити, що «кемп» може бути названий творчістю «другого порядку». Вона виявляється в естетичному «відчуженні», «взятті у лапки» процесу, об'єкта, суб'єкта та його дій, у репрезентації й сприйнятті їх як автореферентійних копій. Але чи не буде суперечністю стверджувати, що «кемп» є водночас і прикладом естетичного «відчуження», і творчістю «другого порядку»? Для прояснення змісту вжитого звороту нам

необхідно звернутися до інтерпретації проблеми «відчуження», запропонованої свого часу Умберто Еко.

Свої міркування на цю тему італійський семіотик починає з порівняння «відчуження» у розумінні Гегеля та Маркса. У Гегеля «відчуження» постає як невід'ємна складова «об'єктивації», її залишок: суб'єкт відчужується через те, що об'єктивується у створеному ним об'єкті. Маркс критикує й уточнює гегелівську інтерпретацію. На його думку, «об'єктивація» обертається «відчуженням» лише тоді, коли суб'єкт більше не може розглядати об'єкт як власне творіння, і, тим самим, стає опосередкованим власним продуктом діяльності. Сама ж «об'єктивація», за Марксом, не тільки нездоланий, а й необхідний процес. Унаслідок «об'єктивації» у суб'єкта виникає потреба у поверненні «відчуженої» суб'єктивності шляхом формування нових суб'єкт-об'єктних відносин, шляхом зміни умов, за яких ці відносини постають деструктивними. Таким чином, «об'єктивація» стає необхідною умовою самопізнання, яке неминуче пов'язане з втратою та набуттям «Я», що пізнає і водночас є пізнаваним. Розглянуте у такому ракурсі, «відчуження» постійно вимагає подолання, але ніколи не може бути подолане остаточно – що, на думку Еко, слід розцінювати як «діалектичну ситуацію», а не як «абсурд», який є «не чим іншим, як діалектичною ситуацією, якою її бачить мазохіст» [Еко, 1997, р. 243].

Описаний процес, вважає Еко, існує і в мистецтві. Кожного разу, той чи інший тип формотворення є «об'єктивацією» певного особистого досвіду та соціально-історичної ситуації. У цьому випадку, йдеться не про вираження авторських суджень через твір, а про структуру твору, як певну комунікативну модель. Надалі, коли той чи інший тип формотворення починає сліпо відтворюватися, вироджується у ходовий «прийом» – він «відчужується», тобто вже не придатний слугувати комунікативною моделлю, й лише перешкоджає виникненню, вираженню, і, відтак, усвідомленню нового досвіду. Таким чином, коли ми говоримо, що «форма перестала щось виражати», ми використовуємо слово «виражати» не в розумінні щось «означати», а в тому розумінні, що ця структура унеможливорює формування нового досвіду та нових стратегій пізнання. Звичне естетичне кліше змушує відгукуватися не суб'єкта, а те, що було у ньому сформоване протягом тривалого некритичного сприйняття цього кліше – тобто апелює не до смаку, а до звички. Справжній же естетичний вплив твору набуває вигляду «естетичного стимулу» – він не дозволяє просто відреагувати, вступаючи з твором у звичні комунікативні відносини, а своєрідністю своєї структурної організації спонукає суб'єкта побудувати нову комунікативну модель. Так, наприклад, звичні рими естрадних пісень не виступають «естетичним стимулом», оскільки відтворюють стереотипну реакцію, внаслідок якої навіть трагедія, парадоксальним чином, стає оптимістичною. Як іронізує Еко, якщо в пісеньці з фестивалю в Сан-Ремо «кохання» римується з «болем» або «кров'ю», сама звичність звороту присипляє увагу реципієнта, й лише підтверджує те, що він живе все в тому ж «найкращому світі». Отже, створюючи нову форму, авангардист відкидає звичні комунікативні відносини, а також мораль, соціальну етику та світосприйняття, які цими відносинами підтримуються. Однак і ця форма, щойно вона стає певною манерою або стилем, потребуватиме подолання. Неможливість остаточного подолання «відчуження» – естетичного зокрема – не означає, що його необхідно прийняти: «це означає жити, приймаючи низку відносин, які, проте, постійно потрапляють у фокус *intentio secunda*, що дає нам змогу бачити їх наскрізь і виявляти їхні паралізуючі можливості; це відносини, у яких слід діяти, безперервно демістифікуючи їх, але так, щоб демістифікація не означала їхнього скасування» [Еко, 1997, р. 256].

Як бачимо, поняття *intentio secunda* («другий рівень уваги») Умберто Еко в певному сенсі є спорідненим із «кемпом» Сьюзен Зонтаг, який ми вище охарактеризували як «бачення другого порядку». З тією лише різницею, що *intentio secunda* спрямоване на подолання «паралізуючого впливу» певних форм через усвідомлення, що ці форми «відчужують». «Кемп» же передбачає таке усвідомлення як первісну установку (звідси його самопародійність). Але наслідком цієї установки стає не відмова від цих форм, а навпаки – їх культивування та заохочення (звідси самозабутній нарцисизм «кемпу»).

Аналог чутливості «кемп» можна знайти і в естетичній теорії Іммануїла Канта. У «Критиці сили судження» йдеться про те, що, на відміну від ремісничих навичок і наукових методів, сфера мистецтва не передбачає знання, володіння яким веде до бажаного результату. У цьому сенсі творчості неможливо «навчити» – адже й сам автор не здатний описати умови створення свого твору. Водночас, у мистецтві існують певні правила. Художник, який «дає мистецтву правило», визначається як «геній». Геній не дотримується наперед установлених зразків, тому критерії оцінювання «геніального» твору закладені в ньому самому. Але оскільки

«оригінальною» може бути й нісенітниця, Кант звертає увагу на те, що визначальною рисою «геніального» твору має бути «зразковість», здатність виступати взірцем. Наслідування винайденого правила німецький філософ називає «шкільною» виучкою. Окрім встановлення нового правила та його подальшого відтворення, Кант виокремлює ще й естетичну практику, що перебуває по той бік як оригінальності, так і наслідування. Він називає її «манірністю» (нім. *Manier*). «Манірність є іншим різновидом мавпування – мавпуванням своєрідності (оригінальності) взагалі, задля того, щоб якомога далі відмежуватися від імітаторів, тоді як бракує таланту, необхідного для того, щоб водночас самому бути взірцевим» [Kant, 2007, р. 147]. Причини неприхованого роздратування Канта цим явищем, вочевидь, слід шукати у неможливості його класифікації, до якої, як відомо, німецький філософ мав патологічну схильність. Мовою Бодріяра, Кант прагне «заклясти» спокуси: віднести творчість або до ладу «природного» («геній» характеризується як «вроджена здатність розуму, через яку природа дає мистецтву правило» [Kant, 2007, р. 136]), або до ладу «культурного» («шкільна» виучка). «Манірність» же не може бути віднесена ні до першого, ні до другого.

Амбівалентність «справжнього» й «підробленого» репрезентує «манірність» як форму спокуси. Практика «кемп» (або «манірність») відсилає не до виробництва чогось принципово нового і не до простого відтворення вже існуючого, а до певного «третього виміру». Як писав Бодріяр, автор обманки не має на меті відтворення реальності – він виробляє симулякр, «свідомо створений за допомогою гри та штучності». «Імітуючи третій вимір, він піддає сумніву реальність цього виміру, а, імітуючи та перебільшуючи ефекти реального, радикально піддає сумніву сам принцип реальності» [Baudrillard, 2001, р. 63].

Парадокс полягає в тому, що Кант, з одного боку, визнає, що мистецтво «спокушає», тобто не піддається тлумаченню, але відразу ж розправляється зі спокусою, заявляючи, що «оригінальне» повинне бути «зразковим». Художній взірець оцінюється Кантом у дусі формальної школи: як «остороження», відхилення від відомих правил, що обманює наші очікування і завдяки цьому приваблює. Але щойно «оголення прийому» відбулося – він уже не становить небезпеки, і тепер його вже ніщо не заважає «заклясти», помістивши до невеликого реєстру попередніх «прийомів» спокуси.

Творчість, зрозуміла як «встановлення правила», перетворює мистецтво на своєрідну колекцію «осторожень» – прийомів «оголених», а тому безпечних. У Бодріяра у «Спокусі» [Baudrillard, 2001] така установка іменується «страхом бути спокушеним» і розглядається на прикладі роману Джона Фаулза «Колекціонер». Подібно до того, як Кант перешкоджає спокусі мистецтва, вимагаючи від нього бути «зразковим» – тобто «оголити» прийом – герой «Колекціонера» викрадає дівчину, яка його зацікавила, і замикає її в підвалі. А коли вона зрештою намагається його спокусити – жорстоко б'є її, роздягає та фотографує, після чого поміщає серію порнографічних світлин до альбому, дещо подібного до вже наявної в нього колекції метеликів. Дозволимо собі зауважити, що аналогом такого «порноальбому» є будь-яка філософська система взагалі, але особливо – німецька. Кант-класифікатор, Кант-колекціонер прагне запобігти амбівалентності «манірності», яка не дозволяє класифікувати цю практику ні як оригінальну, ні як наслідувальну, але водночас репрезентує її і як оригінальну, і як наслідувальну. Такий ефект не піддається тлумаченню, а тому водночас зачаровує і відштовхує. Тому Зонтаг пише у своєму есе, що ««кемп» дуже приваблює і майже так само сильно обурює» [Sontag, 1966, р. 276].

Отже, зробимо певні висновки. Проведений аналіз дозволяє розглядати «кемп» не лише як специфічну естетичну чутливість, а й як особливу культурну тактику. Її сутність полягає у тому, що сприйняття культурного об'єкту здійснюється тут не через його зміст, а через його стиль та умовність. Саме тому «кемп» тягнє до форм, які усвідомлюють власну штучність і роблять її предметом естетичної гри. У цьому сенсі «кемп» виявляє спорідненість як з *intentio secunda* Умберто Еко, так і з кантівським поняттям «манірності». У всіх трьох випадках йдеться про такий тип ставлення до культурної форми, за якого акцент зміщується з питання про оригінальність культурного об'єкту на способи його репрезентації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ / REFERENCES

1. Aristotle. (1984). *Rhetoric and Poetics* / Trans. W. Rhys Roberts, I. Bywater; Introd. E. P. J. Corbett. New York: The Modern Library. 289 p.
2. Austen, J. (1963). *Northanger Abbey. The Castle of Otranto, The Mysteries of Udolpho* (abridged), and *Northanger Abbey* / Ed. with an Introd. A. Wright. New York; Chicago; San Francisco; Toronto; London: Holt, Rinehart and Winston, pp. 295-543.

3. Barthes, R. (2006). *The Language of Fashion* / Trans. A. Stafford; Ed. A. Stafford, M. Carter. Oxford; New York: Berg in association with Power Publications. 183 p.
4. Baudrillard, J. (2001). *Seduction* / Trans. B. Singer. CTheory Books. Electronic edition. (Originally published in Montreal: New World Perspectives, 1990). 181 p.
5. Baudrillard, J. (2017). *Symbolic Exchange and Death* / Trans. I. H. Grant. Los Angeles; London; New Delhi; Singapore; Washington DC; Melbourne: SAGE Publications. 267 p.
6. Blanchot, M. (1982). *The Space of Literature* / Trans. and Introd. A. Smock. Lincoln; London: University of Nebraska Press. 276 p.
7. Camus, A. (1957). *The Rebel: An Essay on Man in Revolt* / Trans. A. Bower; Foreword H. Read. New York: Alfred A. Knopf. 308 p.
8. Cantone, D. (2025). *Universal Beauty: An Intersection of Language, Aesthetics, and Neuroscience*. Foundations of Science. <https://doi.org/10.1007/s10699-025-09981-4>
9. Drahos, K. (2024). *Contesting Chaosmos: (Re)Viewing Medieval Aesthetics*. Irish Theological Quarterly, 89(2), pp. 99-114.
10. Eco, U. (1997). *Opera aperta*. 4a ed. Milano: Bompiani. (Originally published in 1962). 308 p.
11. Ellmann, R. (1988). *Oscar Wilde*. London: Penguin Books. 632 p.
12. Kant, I. (2007). *Critique of Judgement* / Trans. J. C. Meredith; Rev., Ed. and Introd. N. Walker. Oxford: Oxford University Press. 405 p.
13. Plato. (1981). *Phaedo* / Trans. G. M. A. Grube. Five Dialogues. Indianapolis: Hackett Publishing Company, pp. 93-155.
14. Sontag, S. (1966). *Notes on Camp. Against Interpretation and Other Essays*. 3rd printing. New York: Dell Publishing Co., Inc., pp. 275-292.
15. Wang, S. (2024). *Detouring between the Mass and Elite Culture: Research on Susan Sontag's Camp Sensibility*. SHS Web of Conferences, 190, Article 02028. https://www.shs-conferences.org/articles/shsconf/pdf/2024/10/shsconf_edss2024_02028.pdf
16. Wilde, O. (1907). *Epigrams, Phrases and Philosophies for the Use of the Young*. London; New York: A. R. Keller and Co., Inc. 237 p.
17. Wilde, O. (2005). *The Picture of Dorian Gray and The Decay of Lying*. Paris: Zulma. 250 p.
18. Willaschek, M. (2024). *Kant on Aesthetic Judgment and the Normativity of Taste*. Estetika: The Central European Journal of Aesthetics, 61(1), pp. 1-19.

Стаття надійшла до редакції 21.01.2026
Стаття рекомендована до друку 15.04.2026

Переглянуто 27.02.2026
Опубліковано 25.05.2026

Oleksandra V. Loiko, PhD in Philosophy, Associate Professor of the Department of Theoretical and Practical Philosophy named after Professor J. B. Schad, V. N. Karazin Kharkiv National University, Svobody sq. 4, Kharkiv, 61022, Ukraine, <https://orcid.org/0009-0002-9933-0984>

«CAMP» (S. SONTAG), «INTENTIO SECUNDA» (U. ECO), «MANNERISM» (I. KANT) AS RELATED MODES OF AESTHETIC EXPERIENCE

The article compares Susan Sontag's concept of Camp with Umberto Eco's notion of *intentio secunda* and Immanuel Kant's category of Mannerism. The study proceeds from the assumption that these intellectual constructs, despite belonging to different theoretical traditions, describe a related aesthetic logic based on distancing from the content of a cultural object and focusing on the forms of its representation. The author analyzes Camp as a sensibility that perceives cultural phenomena in the mode of citationality and activates the playful potential of aesthetic experience.

An important place in the article is occupied by the analysis of *intentio secunda* in Umberto Eco's conception. It is shown that this type of reflection is directed not toward the search for fundamentally new artistic devices, but toward ways of perceiving already widespread cultural forms. It is emphasized that such a shift of focus brings *intentio secunda* closer to the logic of Camp; however, a fundamental difference remains between them. Whereas Eco calls for a critical distancing from aesthetically primitive cultural forms or forms profaned through excessively frequent use, Camp transforms their derivative character and artificiality into a source of aesthetic pleasure.

Particular attention is devoted to Kant's concept of Mannerism. The author shows that Mannerism, like Camp, occupies an intermediate position between creativity and imitation, originality and copying. It is precisely this ambivalence that makes it possible to see in Mannerism the earliest conceptualization of cultural practices that would later be theorized within the framework of the aesthetics of Camp.

The article concludes that Camp, *intentio secunda*, and Mannerism represent different aspects of a common cultural logic oriented toward derivativeness, stylization, and aesthetic distancing. Camp appears as a form of «second-order» creativity aimed not at creating new cultural forms but at reinterpreting existing ones through citation, stylization, and an ironic play with their conventionality.

In addition, considerable attention is paid to the intellectual preconditions for the formation of Camp sensibility. In this context, the article analyzes the aesthetic views of Oscar Wilde, who proposed a «reversed» theory of mimesis according to which reality itself imitates art. It also examines Roland Barthes's ideas concerning dandyism as a practice of symbolic self-construction. Reference to Jean Baudrillard's theory of the simulacrum makes it possible to interpret Camp as a cultural orientation focused on the play of signs, quotations, and forms that have lost their direct connection with their original referent. Such a philosophical contextualization makes it possible to clarify the place of Camp in the history of aesthetic thought and to reveal its connection with broader theoretical issues.

Keywords: **camp, Susan Sontag, Umberto Eco, *intentio secunda*, Immanuel Kant, mannerism, symbolic markers of culture.**

The article was received by the editors 21.01.2026
The article is recommended for printing 15.04.2026

The article was revised 27.02.2026
This article published 25.05.2026