

*Олена  
Павлова*

## АКТУАЛЬНІСТЬ ЕСТЕТИЧНОГО

---

Проблема актуалізації прекрасного стала вихідною тезою естетичних розробок німецького філософа Г.-Г. Гадамера. Він постулював мінливість існування речей в повсякденному світі, що поновому висвітлює значення шедеврів мистецтва. Вони залишаються єдиними константами для людини в світі одноразових речей. В ситуації втрати річчю свого субстанційного статусу твір мистецтва є залишком стабільності. Чи правомірна досі позиція Гадамера? Проблема розуміння специфіки художнього поля та естетичної діяльності в різних культурних контекстах, визначення підґрунтя формування категорійного апарату естетики є базовими в творчості як зарубіжних (Т. Адорно, П. Бурдьє, Г. Гегель, В. Татаркевич), так і вітчизняних (А. Канарський, Л. Левчук, В. Панченко) теоретиків. Кожна епоха дає власну відповідь на проблематизацію зазначених тем. Метою нашого дослідження є спроба дати відповідь на низку питань. «Наскільки правомірним є постульований Гадамером зв'язок прекрасного з річчю?» «Наскільки сталою і безумовною є теза про актуальність прекрасного?» «Як співвідноситься прекрасне з естетичним, яке є вихідним поняттям науки естетики?» «Чи можна вважати розробку естетичного актуальною проблемою сучасного філософського дискурсу?»

Щоб розуміти перспективи розвитку будь-якої науки, слід знати логіку її становлення. Естетика як наукова дисципліна постала за доби Просвітництва і набула завершеного вигляду у філо-

софських системах німецької класики (Ф. Шелінг, Г. Гегель). За цієї доби стала самоочевидною гетерогенність реальності: естетичне є найбільш наочним в одному її вимірі і повністю відсутнє в іншому. Необхідність визначення можливості апіорного синтетичного судження, постульована І. Кантом, що породила логіку розрізнення трьох критик, зокрема обґрунтування самонормативності здатності судження, виникає лише за умов строгої диференціації сфер культури, оскільки синтез не є можливим, «якщо не набуває чинності досвід розрізнення». Потреба в розрізненні, автономізації сфер культури виникає саме як стратегія проекту Модерну, який втрачає онтологічну самодостатність синкретизму Премодерну, а тому радикалізує значення естетичного, наукове вивчення якого від самого початку тяжіло до двопредметності: філософської рефлексії над естетичними категоріями та над сферою художньої практики. Саме специфіка актуалізації естетичного в постнекласичній культурі прояснює логіку трансформації естетики від «метафізики прекрасного» (Г.-Г. Гадамер) у філософію мистецтва та науку про генезу чуттєвої культури.

У філософській рефлексії Премодерну естетична проблематика існувала як «метафізика прекрасного». Прекрасне залишається центральною категорією теоретичної естетики й у визначенні О. Баумгартена. «Велика теорія», за висловом В. Татаркевича, була самоочевидністю естетичної сфери, саме тому назву нової науки її фундатор правомірно виводить з грецького поняття «чуттєвості». Обґрунтування автономності предметного поля естетики як філософської науки було необхідністю культурної ситуації Модерну, оскільки чуттєвість загалом була радикально редукована і в культурних практиках, і в новоевропейській філософії, як у раціоналістичному її варіанті, де під чуттєвістю розуміли «темне пізнання», так і в емпіричному, де відчуття було вихідним елементом гносеологічної теорії, проте саме по собі виявлялося все одно недостатнім, що очевидно навіть у беконівській метафорі «шляху бджоли». О. Баумгартен, систематизуючи настанови класичного ідеалу раціональності при побудові гносеологічної системи, здійснив посилання на концепт давньогрецького космологізму, де *ἄστος* («невидиме, невідоме, зникле») тлумачили як «враження, почуття, отримувані безпосередньо від богів». Тим самим у «галактиці Гутенберга» (Г.М. Маклюєн), де очевидність стає синонімом істини, відбувається звернення до чуттєвого, що розуміється як принципово невидиме. Нагромадження парадоксів потребує пояснення, оскільки становлення і проблематизацію предметного поля естетики можна зрозуміти лише у зв'язку з логікою трансформації культурних парадигм.

Так, лише з позиції космологізму можна зрозуміти естетику античності, поза якою не існує ні філософії, ні риторики, як довів російський антикознавець О. Лосєв. Прекрасне є атрибутивною ознакою світу загалом, божественним блиском його єдності різноманітного. Ні краса (*κάλλος*)

окремої речі, ні людини, ні невидимого бога не можуть вичерпати поняття прекрасного навіть у діалозі Платона, філософія якого є симптомом та умовою європейського нігілізму, за влучним зауваженням М. Гайдегера. Адже в досократичній філософії лише космос як досконале тіло може бути абсолютним витвором мистецтва, в єдності якого не розчиняється, а саме проявляється все розмаїття сущого. Колооборот «фюзес» (зростання «не як кількісного збільшення», а як «виток», «висвітлення видимості» (εἶδος, ιδέα), згідно з М. Гайдегером) і «логос» (зрізання, метафора смерті, посіву і жнив) утворює гармонію аграрної цивілізації. Остання передбачає не відстороненість абстрактної краси, а примусову силу з'єднання різноманітного, адже *harmonia* подібна міцним цвяхам, які, з'єднуючи деревину, перетворюють її на корабель. Космогенеза як процес всеоживлення, всетворення також демонструє аграрні витoki латинського терміна *creation* в алегоричній постаті Церери, богині плодючості. На відміну від слов'янського поняття «творчість», що походить від «за-творення», тобто перетворення диких тварин на домашню худобу. Слов'янські коріння терміна «творчість» мають радше кочівницько-скотарське походження, але є також укоріненими в епосі «неолітичної революції» (Г. Чайлд).

У премодерній культурі окрему річ сприймали як прекрасне лише тією мірою, якою в неї втілено образ космогенези. Найкращим прикладом у цьому контексті може бути широковідомий у мистецтвознавстві гомерівський опис щита Ахіла, який є радше не окремим предметом з декоративним оздобленням, а оспівуванням, провіщенням космогенези. Все описане легендарним поетом є насправді «імагінативною картиною» (Я. Голосовкер), яка може бути адекватно сприйнятою лише відповідно до грецької традиції бачення невидимого. Це є найбільш зрозумілою демонстрацією речі, що віщає (в російській етимології більш прозоро відстежуємо: «вещь — вещать, вещает»), провіщується поетом, оскільки знання поета — це передчуття [Хайдеггер, s.a.(a)]. Людина в цьому первісному фетишизмі є зрощеною з річчю (так афектація спогляданням скарбів, оспівана в найдавніших редакціях «Старшої Еди», залишається незрозумілою для більш поміркованих епох, і тому навіть в пізньому Середньовіччі здійснюють спроби її раціонального пояснення), через яку віщає голос буття. Лише поступово логіку відчуження людських стосунків переносять на ставлення до речі, але не навпаки. Саме цим зумовлене онтологічне коріння суб'єкт-об'єктної опозиції в усіх її іпостасях та рефлексіях.

Премодерна концептуалізація «метафізики прекрасного» прояснює і до-суб'єктивний стан людини через дотичність грецького терміна *per-sona* (те, через що йде звук) і латинського *image*, тобто образ, втілений у помертній масці. Персоніфікація, оскільки вона є рупором фатуму, втіленням божественних сил, відсилає нас навіть не до давньогрецької драми (яку вже краще читати, ніж бачити, згідно з Аристотелем), а до театру

містерій, де єдність *Drömena* (міміка, жест, дія), *Legomena* (заклинання) та *Deiknumena* (зняття покриву) передбачають єдиного глядача — бога. Маска-персона була не імітацією реальності, розгортанням дурної нескінченності, що маскує тотальне ніщо, остаточне марне заперечення, а дію/драму увіходження бога в людину, а людини — в екстатичний стан бога. Тому власні почуття/міркування<sup>1</sup> людина сприймає не як виявлення суб'єктивності, а як провіщення долі, надіндивідуальної сили (відголоски цього ми відчуваємо навіть в позиції Сократа, незважаючи на те, що доба давньогрецької натурфілософії вже минула), як насичення енергією Космосу.

Все, з чим має справу людина у міфі, є дієвим символом, опертям для божественної присутності. Ця невидима, неловима висвітленість/відкритість буття, будучи схопленою, викликає у людини особливе почуття — поєднання граничного безпричинного жаху і запаморочливого захвату, яку Е. Дюркгайм визначає терміном «містична співучасть». У цьому естетичному стані надіндивідуального почуття немає чітких меж, формальних визначень, будь-якої підстави фіксації суб'єкт-об'єктних опозицій, оскільки світ загалом є полем гри, зустрічі космічних енергій, де можливість і дійсність ще не розведені. Єдність мікро- і макрокосму ґрунтована на творінні *ex teos*, де народження світу одночасно є жертвоприношенням (офіруванням) бога. Взагалі в тотальній ієрофанії опозиційність відсутня: навіть коли битва завершується, ворог залишається атрибутом переможця. Так, античні зображення Геракла ми впізнаємо в першу чергу за шкірою немейського лева.

Виникнення мистецтва і є першим симптомом (але не причиною), формою розриву людини з переживанням цілісності буття. Адже художня діяльність і є тією штучною, додатковою працею, яку людина змушена здійснювати, щоб відтворити необхідну цілісність свого життєвого світу. Можна погодитися з українським естетиком А. Канарським, що завданням художньої діяльності є «не зовнішній бік ремісництва, як технічна обробка предмета, його прикрашання (хоча без цього його помислити неможливо), а як живе заперечення збайдужіння людської праці, точніше — як сама душа розв'язання суперечності в духовній формі стосовно певного історичного часу» [Канарский, 1982: с. 175]. Компенсаторна функція мистецтва покликана замкнути цілісність культури в єдиний горизонт самоочевидностей. Проте сама додатковість зусиль свідчить якщо не про їхню марність, то про необхідність їх зростання. Сентиментальна поезія з необхідністю приходить на зміну наївної, оскільки естетичному ідеалові вже недостатньо наслідувати дійсність, а необхідно протистояти їй (якщо висловлюватися в термінах Ф. Шилера).

<sup>1</sup> На цьому етапі вони ще невідокремлені, навіть Аристотель критикує Емпедокла за їх змішування.

Занурення в естетичний досвід через художнє поле передбачає не слідування суб'єктивній волі митця (інакше реципієнт мистецтва повністю ототожнювався б з автором) і не культивування власного емоційного стану (інакше взагалі не був би потрібен витвір мистецтва), а співпричетність тому станові справ, генезі подій, які не можна остаточно визначити, але які мають свій онтологічний статус. Специфіка мистецтва полягає у тому, що, з одного боку, глядач переживає найвищий рівень емоційного напруження (який можна визначити або як катарсис (Аристотель), або як романтичний екстаз, залежно від конотацій епохи), але, поряд з емоційним піднесенням, очевидною стає відсутність справжнього почуття, тобто почуття відсутності почуття. Ця суперечність супроводжує всю історію художнього, як, наприклад, прагнення аскетизму, з одного боку, та естетичного зваблення — з іншого, розривало релігійну субкультуру середньовічного християнства.

Актуальність *не-чуттєвого* у художньому полягає не в тому, що, приєднуючись до логіки всезагальної чуттєвості, людина зрікається своїх власних почуттів. Як вже було зазначено, за доби Премодерну власних індивідуальних почуттів як таких і не існує. Навпаки, лише колективним способом створюючи всезагальну чуттєвість у формі культури, людина має можливість її опанувати, уособити як внутрішній простір власної особистості. Античний грек сприймає свої потяги як волю і дію богів та долі, а не як прояв суб'єктивності.

Процес розуміння творення в премодерній культурі ускладнюється в християнському креаціонізмі, який є одним з найвищих шаблів раціоналізації теології. Творіння *ex nihilo* передбачає звертання до Бога лише енергії духу, оформлення, а прах має повернутися до праху. Класифікація природи тварної та нетварної Еріугени корелює з поділом мистецтв на вільні та механічні, де останні, як свідчить Гуго Сен-Вікторський, приховують коріння *toichos* (лат. *moechus*) — тобто фальшивий, нечестивий, оманливий, нереальний, диявольський. Тим більш оманливими стають речі, створені природою тварною. Зворотний бік ренесансного титанізму походить від латентної прірви творення *ex nihilo*. Від Бога-гончара лише один крок до Бога-годинника, так само як від твору механічного мистецтва до предмета.

В предметі вже остаточно порушується «інтимно-близьке ставлення до речі»: «Людина ставить світ загалом в якості, що предметно протистоїть перед собою, а себе — перед світом... Слід мислити це встановлення у його всебічній сутності. Людина на-становлює природу, якщо та не відповідає її уявленню. Людина у-становлює нові речі, якщо має потребу. Людина від-ставляє речі, якщо вони їй не потрібні. Людина ви-ставляє речі, якщо вихваляє їх на продаж. Людина ви-ставляє їх, якщо ви-ставляє свою роботу, рекламуючи свою майстерність. У різноманітному у-становленні

світ приводять до стану і вводять у стан. Відкрите стає предметом і таким чином загинається, звертається до людської істоти. Людина ви-ставляє саму себе проти світу, що став предметом, і покладає себе саму як таку, яка навмисно проводить в життя всі ці різновиди на-станов (на-становлень)» [Хайдеггер, s.a.(b)]. Предмети як результат промислового виробництва остаточно втрачають свою спорідненість з людиною, стають «оманливими речами, муляжами життя» (Р.-М. Рильке). Людина ґрунтує онтологічний аргумент на широковідомому псевдоумовиводі. Відповідно вона стає творцем не лише предметного світу, але й самої себе. Картезіанська вихідна настанова *cogito ergo sum* має своїм логічним продовженням гегелівське визначення духу як «шляху, що сам себе конструює». Відтепер синтез відчуття та мислення потребують нової інтенсивності реставрації втраченої єдності. І. Кант задля обґрунтування цілісності філософської системи, а зовсім не від модерного інтересу до сфери мистецтва, змушений сформулювати трансцендентальне припущення про естетичну єдність досвіду.

При замиканні художнього в автономну сферу значення контрарності чуттєвого і не-чуттєвого набуває нового статусу. Приборкання пристрастей, які отожднювали з природною стихією, було завданням всієї логоцентричної філософії. Неможливість повного контролю над почуттями у раціональний спосіб викликала відчай у просвітників. Але у своєму раціоналістичному прагненні гранично абсолютизувати розум вони не усвідомлювали, що мистецтво стало не лише технікою вироблення, культивування почуттів, але й контролю над ними. Контролю не стільки у розумінні «очищення почуттів» (Аристотель) і надання їм морального, дидактичного змісту (на що сподівалися представники класицизму), а у тому, що до спустошення почуттів веде абсолютизація естетичного, як це доводить естетизм (Сад і романтики).

Саме представники естетизму довели те, що не в змозі виявилися зробити раціоналісти: розумна людина залишається беззахисною перед прірвою своїх почуттів, вона ніколи не може раціонально вирішити, чи правильно вона відчуває, навіть коли вона точно знає, як належить діяти (немає всезагальних процедур переживання жаху чи сорому, натхнення чи закоханості). Естетизм претендував на ескалацію почуттів такого рівня інтенсивності, що не залишилося вже чого приборкувати. Філософія мистецтва залишається критикою здатності судження, тобто сумою рефлексивних процедур, замість того щоб стати логікою становлення чуттєвої культури.

Мистецтво не лише створює універсальні моделі досвіду переживання світу, але й залишається єдиним способом такого досвіду у цивілізаційному процесі. Величне натхнення, що пронизує царину Аполона, нібито заперечує неморальність та онтологічну недостатність апатії почуттів. Тобто трансцендентальне припущення естетичної цілісності досвіду

(діяти так, нібито досвід є цілісним, а отже, мистецтво є автономною сферою, де цілісність і безпосередність стають можливими) врівноважене ілюзією безпосередності самого художнього (діяти у художній сфері так, нібито система розгортання почуттів не має своїм внутрішнім моментом їх апатію). Джерела художньої творчості ґрунтуються на «індивідуальному самовираженні» та губляться в «мішку душі» (Г. Гегель).

«Генералізація цінностей» (М. Вебер) традиції відбувалася на тлі розвитку новоевропейської науки та техніки. Цей процес істотно вплинув на ставлення до речі. І як продукт наукового пізнання, і як продукт товарного виробництва вона позбавляється індивідуальності. Абсолютизацію цієї тенденції за доби Модерну описує Г.-Г. Гадамер: «Ми живемо в новому індустріальному світі. Цей світ витіснив не лише видимі форми ритуалу та культу на край нашого буття, він, зокрема, зруйнував і саму річ в її сутності. Речей сталого побуту навколо нас вже не існує. Кожна стала деталлю, яку можна скільки завгодно разів купити, позаяк вона скільки завгодно разів може бути виготовлена, доки цю модель не знімуть з виробництва. Таким є сучасне виробництво і сучасне споживання. Закономірним є те, що ці «речі» тепер виготовляють лише серійно, що їх збувають з широко поставленою рекламною кампанією і викидають, коли вони ламаються. В нашому ставленні до них ніякого досвіду речі ми не отримуємо. Ніщо не може стати нам близьким, що не припускає заміни, в них немає ні крапельки життя, ніякої історичної глибини. Таким виглядає світ модерну» [Гадамер, 1991: с. 241]. Між тим, вважає Гадамер, перетворення речі на предмет не впливає на функції мистецтва. Воно не може просто зобразити речі, які ні про що людині не говорять і які не приносять радості впізнання. В художній сфері відсутнє наслідування речам, що є константами життєсвіту і підтримують довіру до нього. Проте саме твори мистецтва, на його думку, ще зберігають залишки минулих речей, оскільки свідчать про існування порядку загалом, що робив світ рідним людині, зберігав її духовну енергію. Позиція Гадамера має право на існування тією мірою, якою мистецтво залишається класичним, зберігає функцію автономного поля чуттєвого ствердження людини у світі. Некласична культура руйнує ці настанови мистецтва з двох боків: з одного боку, культура загалом має претензію бути естетично значимою (дизайн стає засобом універсалізації культурного ландшафту), а з іншого — витвір мистецтва «за доби його технічного відтворення» (В. Беньямін) втрачає свою ексклюзивність, індивідуальність у процесі багаторазового повторення, перетворення на різновид товару.

Протистояння дійсності в естетичному ідеалі виводить логіку не-чуттєвості, байдужості на новий етап. Генеза естетичного почуття містить логіку пережиття дійсності. Не-чуттєвість (або апатичне почуття) як внутрішній момент формування системи чуттєвості людини є необхідним моментом генези художньої культури загалом. Недарма Гегель підкрес-

лював, що в мистецтві чуттєве не пригнічує духовне. У Канта з «трансцендентальної видимості» впливає проблематизація естетичного, у Гегеля есхатологічність художнього спричиняє «видимість чуттєвості». Відповідно вихідною позицією аналізу естетичного процесу має бути не опозиція «прекрасне — потворне», а опозиція «естетичне — байдуже» (А. Канарський).

Отже, онтологічний статус художнього, як і прекрасного, є історичною формою існування естетичного, але водночас і формою його небуття, оскільки естетичне як безпосередність чуттєвого має подолати опосередкованість чуттєвого у художній культурі. Суперечність чуттєвого і надчуттєвого розв'язується, знімається в історії художнього та історією художнього. Тому філософія мистецтва має есхатологічний характер, як це обачливо зазначив ще Г. Гегель. Якщо цього не відбувається, то це загрожує лише крайньою формою антагонізму чуттєвості, але не забезпечує збереження художнього.

У рецепціях філософії мистецтва річ остаточно втрачає цілісність, неповторність, індивідуальність, стає абсолютизованою функціональністю, голою корисністю. Надмірна функціональність відшкодовується претензією на самодостатність та незацікавленість художнього. В теоретичній сфері ця опозиція фіксується суперечністю прекрасного і корисного. Проте прекрасне у філософії мистецтва (ідеал художньої сфери) принципово відрізняється від прекрасного в «метафізиці прекрасного» (вимір буття загалом). Врешті-решт витвір мистецтва, що має претензію бути єдиною спорідненою людині річчю, сам стає товаром, його тиражують у промислових масштабах культуріндустрії. Гранична форма антагонізму суб'єкта і об'єкта досягає найвищого рівня напруження. Всі ці наслідки потребують більшої символічної компенсації.

Єдина реальність, яка може бути пояснена універсальними законами розуму, розколюється на безліч уламків, проєкцій. О. Шпенглер пише, що існує стільки ж світів, скільки свідомостей. Модерн моделює інваріанти реальності, натомість класика намагався її описати. Але й свідомість перестає бути монолітною.

Стає зрозумілою сутнісна належність людини до світу, втягнутість її у порядок речей. Суб'єкт пізнання, моралі та мистецтва, який розглядали як автономний та неупереджений, втрачає свій субстанційний зміст, стає «порожнім медіумом, середовищем руху від однієї ідентифікації до іншої» (С. Жижек). Децентрована суб'єктивність та безумовна предметність потрапляють під сумнів, оскільки виявляється їхня вкоріненість у життєвих та мовних структурах. Функція суб'єкт-об'єктної опозиції вже не полягає у конституюванні світу, її починають розуміти як форму життєвого світу. В певному аспекті вона несе на собі навантаження дискурсу влади.

Постнекласичну ситуацію характеризує «естетичний бум» (В. Вельш), тотальна естетизація всіх форм культури: життя мистецтва перетворюєть-



ся на мистецтво життя. Формується претензія на те, що людина як «ідеал краси» (І. Кант) знову стає головною метою суспільного виробництва. Це не означає повного зникнення художньої сфери. Проте межі між полем мистецтва та іншими культурними полями релятивізуються. Царина Аполлона не лише претендує на синтез окремих різновидів мистецтва, але втягує й інші культурні форми у власну логіку. Проте у тотальному естетизмі культурного коду певною мірою втрачається і специфіка мистецтва. Художня творчість стає не таємницею генія, а технологіями культур-індустрії в промисловому масштабі. Це негативно оцінюють представники цеху виробників художніх цінностей. З цього приводу сумує Б. Гройс: «День у день мистецтво втрачає самоповагу, воно раболіпствує перед реальністю, а митець дедалі більш схильний писати не те, що підказує йому уява, а те, що бачать його очі» [Гройс, 1993: с. 65]. Ж. Бодріяр пише про зникнення мистецтва як творчості та натхнення.

Але негативну оцінку релятивізації естетичної сфери не належить абсолютизувати. Така однозначна оцінна позиція можлива лише в межах чітких норм класичної раціональності. Так само як негативно оцінювала редукацію логіки естетичного дистанціювання лише дегуманізована естетика модернізму. Зазначені тенденції свідчать про демократизацію естетичної сфери, яка стає підґрунтям формування параметрів культуротворення. Саме за таких умов культурна політика стає однією з свідомих стратегій формування образу суспільства і життя загалом. Естетичні чинники є найбільш ефективними засобами їх легітимації.

Виявляється, що будь-яке об'єктивне відображення «доепістемологічної реальності» (В. Дильтай) завжди вже вписане в наявний культурний код, обов'язково проінтерпретований людиною. Така ситуація є похідною від розчинення речі в інтенсивності символічного обміну. Релятивізація речі, яка втрачає постульовані класичним раціоналізмом субстанційні підстави свого існування, полягає саме в тому, що за умов тотальної семіотизації культури її поглинає інтертекст. Порушення сталої бінарної опозиції суб'єкта та об'єкта, що спочатку знаходить вираження у руйнації монолітності суб'єкта (фройдизм, позитивізм, феноменологія), завершується «смертю автора» (Р. Барт) та людини (М. Фуко).

Перспектива становлення людини в онтогенетичному та філогенетичному плані виявляється у тому, що вона знову стає певною мірою головною метою творчості (дизайн одягу, тіла, середовища, іміджмейкерство стають технікою моделювання естетичних параметрів самої людини). В цьому аспекті стає зрозумілим великий інтерес до освітніх та культурних стратегій формування суспільства, зокрема до проблем естетичного виховання та естетичних параметрів становлення особистості. В цьому ракурсі стає зрозумілим інтеграція проблемних полів культурології та естетики. Остання дисципліна з філософії мистецтва стає власне естетикою —

теорією про становлення чуттєвої культури. Визначення формотворчого потенціалу культури є пріоритетним завданням сучасності.

Визначення культури як творчого синтезу є результатом аплікації апіоризму естетичної сфери до процесу культуротворення. Лише така інтенсивність творчості може забезпечити єдність у взаємодії всіх здатностей, виявляючи їхній субстрат. Культура має бути завершеною в почуттях людини, тобто культуротворення має стати цілісним процесом, в якому людина без обмежень може стверджувати себе в кожному акті переживання світу.

В наявній ситуації ми можемо спостерігати та аналізувати постмодерний варіант постісторії, що є породженням проекту західного лібералізму. Але не слід забувати, що він не є єдино можливим варіантом культурогенези. Пошук власної відповіді на виклики нової культурної ситуації є найбільш перспективним завданням сучасної науки, що по-новому висвітлює та актуалізує природу саме естетичного (але не прекрасного).

#### ДЖЕРЕЛА

*Гадамер Г.-Г.* Искусство и подражание // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. — М.: Искусство, 1991. — С. 228—242.

*Гройс Б.* Утопия и обмен. — М.: Знак, 1993. — 283 с.

*Канарский А.* Диалектика эстетического процесса. Генезис чувственной культуры. — К.: Вища школа, 1982. — 192 с.

*Хайдеггер М.* Как в праздник. — Електронний ресурс / Режим доступу: [http://www.heidegger.ru/sobranie\\_new.php](http://www.heidegger.ru/sobranie_new.php) (s.a.(a)).

*Хайдеггер М.* Поэт для чего? — Електронний ресурс / Режим доступу: [http://www.heidegger.ru/sobranie\\_new.php](http://www.heidegger.ru/sobranie_new.php) (s.a.(b)).

---

*Олена Павлова* — доктор філософських наук, професор кафедри етики, естетики та культурології Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Сфера наукових інтересів — антропологія уяви, культурно-історична динаміка естетичного, філософія культури.

---