

## НОВЕ СВІТОВІДЧУТТЯ – «COMMENCEMENT DE SIÈCLE» – ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРИ: СВІТОГЛЯДНІ НАСТАНОВИ І ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ВИМІРИ

Розкрито сутність нового світовідчуття людини початку ХХІ століття – «*Commencement de siècle*», яке відповідає сучасним реаліям в естетиці й культурі, адже на наших очах здійснюється швидке перетворення на культурне «вчора» того, що зовсім недавно сприймалося як украй актуальне й перспективне. У цьому є своя логіка й закономірність, оскільки у перехідні періоди історії зазнає зрушень уся концептосфера культури – повсякденність, наука, технології, світогляд, мистецтво. Об'єктивно, світовідчуття людей ХХ століття вже не вповні адекватне темпоритму сьогодення, тому, поряд із надзвичайним «багатоголоссям» доби «*commencement de siècle*» – початку ХХІ століття, з абсолютно новим світовідчуттям людини епохи цифрових технологій, співіснують певний чуттєвий «анахронізм» чи «ретроспективність, «ностальгійність». Ще наприкінці 1980 – початку 1990-х років те, що втілювало й виражало в мистецтві ХХ століття *Zeitgeist* (Дух часу), почало рішуче відходити в минуле. Мистецтво велике, значне, талановите, однак... воно вже «не про нас», не «на наші питання відповідає». Саме тут і пролягає правдива «межа між епохами», хоча до календарного нового тисячоліття ще десять років. Та якщо вже шукати «точкових» дат, то кінцем ХХ століття дослідники вважають 80-ті роки, метафізичні за духом, вони сприймалися масовою свідомістю як кінець епохи соціалізму, час падіння берлінського муру, проголошення незалежності України. Хронологічна межа між епохами завжди буде умовною, проте вона є: початок нового століття пробуджує сподівання, а завершення минулого – спонукає до підбиття підсумків. Дефініція «*commencement de siècle*» означає нове, тобто «початок» як нове, вона антиномічна до більш поширеної в гуманітаристиці – «*fin de siècle*» (кінець століття), хоч протиставлення кінця і початку століть є відносним і навряд чи становить антитезу.

**Ключові слова:** «*Commencement de siècle*», світовідчування, постмодернізм, постмодерніті, культурно-історична епоха.

Особливості нинішньої ситуації в культурі полягають у тому, що характеристика її як сучасної щонайменше спирається на хронологічні ознаки. Ще кілька десятиліть тому сучасною вважали культуру ХХ століття загалом або певний період її розвитку. Сьогодні спостерігаємо безупинне, швидке перетворення на культурне «вчора» того, що донедавна було вкрай актуальним і перспективним. Це стосується і повсякденності, і науки, і технологій, і світогляду, і мистецтва. Традиційні концепти культури – любов, гра, мова, порядок і хаос, своє й чуже, високе й низьке, чоловіче й жіноче... – зазнають радикальних змін. І це закономірно, оскільки у порубіжні, перехідні періоди історії зазнає зрушень уся концептосфера культури.

Мета статті – розкрити смисл нового світовідчуття людини початку ХХІ століття: «Commencement de siècle».

Британський соціолог, філософ-культуролог Зигмунд Бауман, описуючи новий спосіб життя, обґрунтував концепцію «плинної сучасності», постійно змінюваної, яка не зберігає певної форми протягом тривалого часу. Він так відрізняє сучасну епоху від попередніх: безупинна дифузія культурних контактів, різка диференціація населення різних регіонів, спричинена процесами економічної, політичної, культурної глобалізації, індивідуалізованість суб'єктів, плюралізм у сфері культури й абсолютна необмеженість її трансформацій. Головним для сучасності З. Бауман вважає зростання швидкостей, які впливають на всі сфери життя. Ставлення до часу зумовлене змінами у відносинах між людиною і простором, які породжують нове соціальне розшарування: *«Паралельно тому процесу планетарного масштабу (глобалізації – Т. Г.), який виник у бізнесі, фінансах, торгівлі й потоках інформації, відбувається процес локалізації, закріплення простору. Ці два взаємопов'язані процеси зумовлюють різку диференціацію між умовами існування населення країн, регіонів та різноманітних сегментів цього населення. Те, що для одних є глобалізацією, для інших обертається локалізацією; для одних – це провісник свободи, для інших – несподіваний і жорстокий удар долі. На перше місце серед бажаних цінностей висувається мобільність, тобто свобода пересування, цей одвічно дефіцитний і нерівномірно розподілений товар швидко перетворюється на головний фактор розшарування нашої пізньосучасної та постсучасної епохи»*<sup>1</sup>.

З. Бауман наголошує, що нове суспільство не виникло раптово, воно логічно продовжує минулу епоху. Зрозуміло, що будь-яка хронологічно-демаркаційна лінія між певними епохами буде умовною, хоч вона є: початок століття пробуджує нові сподівання, а завершення минулого спонукає до підбиття підсумків. Вододіл між культурними епохами – це не календарна дата, він пролягає у підсвідомості, світовідчутті: кожен епоху, її живу неповторність «задає» – як музичну тональність! – саме спосіб світовідчуття.

Об'єктивно, світовідчуття людей минулого, ХХ століття вже не вповні адекватне темпоритму сьогодення – ідеться про надзвичайне чуттєве «багатоголосся» доби «commencement de siècle» початку ХХІ століття, коли поряд з абсолютно новим світовідчуттям людини епохи цифрових технологій співіснують певний чуттєвий «анахронізм» чи «ретроспективність», «ностальгійність». Суб'єктивно нашому сучаснику може значно більше імпонувати внутрішній темпоритм, наприклад, шекспірівської епохи. Такі відчуття є глибоко рефлексивними, адже вони пов'язані з невичерпною привабливістю спадщини великого класика англійського Відродження. Сучасний дослідник з цього приводу зазначає: *«“Шекспірівський простір”, як це не парадоксально, з огляду на його цільність, сконцентрованість та насиченість, для кожного літературного покоління (і не лише літературного – Т. Г.) видається тією лакуною, яку треба заповнити, структурою, механізми побудови якої варто відкрити, а також метаінтерпретаційним полем із подвійним потенціалом (спадщина Великого Барда як така, що “трактує” і є “потрактовуваною”). Численні стратегії опрацювання шекспірівського тексту (класичні переклади, експериментальні переклади, римейки, пародії, пастиші тощо) кардинально відмінні за технікою виконання та художньою вартістю, досягають піку продуктивності, функціонуючи в ситуації постмодерну»*<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Бауман З. Глобализация. Последствия для человек и общества / пер. с англ. Москва : Весь мир, 2004. С. 11.

<sup>2</sup> Цибулько О. В. Шекспірівський текст в українському соц-арті // Вісник Львівського університету. Львів, 2012. Вип. 20. Ч. 2. С. 207. (Серія іноземні мови).

Так, Євген Солонович висловив таку думку: «*Ми*», ті хто на рубежі століть був «у свідомому віці», ще довго «*подумки житимемо*» у ХХ-му. Ще довго «*вважати-мемо своїми сучасниками (Nota Bene – набір імен! – Т. Г.) Пастернака й Арагона, Заболоцького й Неруду, Бродського й Монтале...*»<sup>1</sup>. Вступаючи у «свідомий вік», багато хто з сучасників ще «застали» живими Ахматову й Тичину, хоч уявити, скажімо, Лесю Українку (1871 року народження) у радянські 1960-ті дев'яносторічною формально – можливо, а от по суті – аж ніяк!

За спостереженнями дослідників, наприкінці 1980-х – на початку 1990-х років те, що втілювало й виражало в мистецтві ХХ століття *Zeitgeist* (Дух часу), почало рішуче відходити в минуле. Так, мистецтво велике, значне, талановите, однак... воно вже було «не про нас», не «на наші питання відповідало». Саме тут і пролягає правдива «межа між епохами», хоча до календарного нового тисячоліття ще десять років. А якщо вже дошкукуватися «точкових» дат, то кінцем ХХ століття можна вважати 1980-ті роки, метафізичні за духом, у масовій свідомості вони відбилися як кінець «епохи соціалізму», «падіння берлінського муру», зрештою, – проголошення незалежності України.

Дефініція «*commencement de siècle*», винесена у заголовок статті<sup>2</sup>, утверджує нове, тобто «початок» як нове, вона антиномічна більш поширеній в гуманітаристиці – «*fin de siècle*» (кінець століття), хоч протиставлення кінця і початку століття, як зазначалося, є відносним і навряд чи становить антитезу. З. Бауман наголошує, що суспільство кінця ХХ століття, епохи постмодерніті, логічно продовжує суспільство епохи модерніті. Правомірність цієї думки підтверджують численні синоніми до «постмодерніті», зокрема: «*дерегульована версія модерніті*», «*легка модерніті*», «*пізня модерніті*», «*рефлексована / над-модерніті*». Отже, міфологічний «*fin de siècle*» багатозначний і становить, радше, символ глибокого зсуву культури, її перехідності, переоцінки цінностей<sup>3</sup>.

Французький соціолог і філософ Жиль Ліповецьки (Gilles Lipovetsky) зазначає, що постмодернізм є перехідною епохою, і не можна стверджувати, що епоха модернізму вже остаточно завершилась, що постмодернізм – це: «<...> *Присмерк епохи, яка не мала традицій, чи одухотворення теперішнього шляхом реабілітації минулого? Своєрідна спадкоємність у модерністських рамках чи її відсутність? Епізод в історії мистецтва чи вже глобальна участь демократичних суспільств?*»<sup>4</sup>. Цей період у культурному поступі людства становить глибоку соціальну фазу і не є регіонально, естетично чи культурно чітко окресленим феноменом. Кардинальні зміни у світі на початку ХХ століття поступово переростають у бунт, порушують історичну хронологію. Його кінець для Ж. Ліповецьки – це час розриву між минулим і майбутнім, час для запровадження нових порядків.

---

<sup>1</sup> Солонович Е. М. Умберто Беллінтани. Стихи [предисловие] // Иностранная литература. 2001. № 1. С. 3.

<sup>2</sup> Уперше цей термін увів у науковий обіг український літературознавець і культуролог Я. Поліщук, див.: Поліщук Я. О. Міфологічний горизонт українського модернізму. Івано-Франківськ : Лілея, 2002. 392 с.

<sup>3</sup> «Мир больше не тот, что был прежде <...> тиран уже не злодей, но посредственность. Однако в дверях не священник и не раввин, но эра по кличке фин-де-сьекль. <...> Новые времена! Печальные времена! Век на исходе. Бег времени требует жертвы, развалины...» (Иосиф Бродский. «Fin de siècle»).

<sup>4</sup> Липовецки Ж. Эра пустоты. Эссе о современном индивидуализме / пер. с франц., под ред. В. Кузнецова. Санкт-Петербург : Владимир Даль, 2001. С. 121.

Питання про кінець постмодерну як культурно-історичної епохи все більше зацікавлює культурологів. Здається, їх відповідь однозначна: ми живемо вже не в постмодерні, а в новому вимірі культури, який хтось називає пост-постмодерном, а хтось – мета-модерном. Так, 2009 року в Штутгарті відбулася міжнародна наукова конференція з промовистою назвою: «Пишучи історію після постмодернізму» («Writing History after Postmodernism»). Одне із завдань цього представницького форуму – віднайти методи долаття непевності, породженої пост-постмодерним академічним середовищем. До речі, щодо появи в гуманітаристиці нового терміна «пост-постмодернізм»<sup>1</sup>, слід зауважити, що доданий префікс «пост» (як і «нео» чи «мета» в назвах історичних стилів і явищ – *необароко*, *неоромантизм*, *неофольклоризм*, *метамодернізм* тощо) – це риторична фігура, яка виражає певну реакцію живої думки, її мисленнєве обернення навколо себе, відсилання до самої себе, мотив вічного повторення. Ця риторична фігура, або троп у теоретичній думці, допомагає уже в найновіші часи зрозуміти (за Розалінд Краусс, згадаймо її образ «решітки» з книги «Справжність авангарду»<sup>2</sup>), що нове, настільки жадане, зокрема для авангардистів, є лише примарним фантомом у духовній культурі, симптомом одвічного ненастання, синдромом пошуку того, чого немає... Британський соціолог культури Майк Фезерстоун (Mike Featherstone) віднайшов дивовижний фрагмент у газеті за серпень 1977 року: «*Постмодернізм мертвий*» і «*пост-постмодернізм – ось із чим ми маємо справу нині*»<sup>3</sup>. Парадоксально, але за два роки до того Жан-Франсуа Ліотар (Jean-François Lyotard), найвизначніший теоретик «постмодерного стану», зауважував, що він вжив поняття «постмодерн» на противагу метанаративності, щоб позначити «*incredulity toward metanarratives*». Чотирма роками раніше Жан Бодрійяр (Jean Baudrillard) пояснив процес масового продукування симулякрів, а 1970 року Фредерик Джеймсон (Fredric Jameson) назвав постмодернізм «культурною домінантою» нашого часу, «імператором» мистецтва, думки, політики, соціуму й етики. Тому так дивують сучасні «відкриття», які засвідчують смерть постмодернізму ще до його народження. Усе це дає право нині з позиції того ж постструктуралізму й інших «ідеологічних критик» говорити про «подвійне дно» навіть в епоху постмодерну, яка прагнула у новий час здійснити найбільшу ревізію цінностей і явити світу справжній вигляд потьмянілих речей.

Тому «*fin de siècle*» поступово перетворюється на «*commencement de siècle*». Прикметно, що, досліджуючи ментальність кінця «осені» століття за матеріалами останнього етапу розвитку середньовічної культури, Й. Хейзинга наголошує, що *кожна епоха жадає якогось більш прекрасного світу. Що більш глибоким є відчай і розчарування у розбратах теперішнього, то більш сокровенним є таке жадання*<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Курицын В. Н. Время множит приставки. К понятию постпостмодернизма // Октябрь. 1997. № 7. С. 178–183; Маньковская Н. Б. От модернизма к постпостмодернизму via постмодернизм // Коллаж : соц.-философ. и философ.-антрополог. альманах. Москва : ИФ РАН, 1998. С. 18–25; Пригов Д. А. Без названия // Искусство кино. 1994. № 2. С. 46–48; Эпштейн М. Прото-, или Конец постмодернизма // Знамя. 1996. № 3. С. 196–209.

<sup>2</sup> Krauss R. E. The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths / Massachusetts Institute of Technology. Cambridge : MIT Press, 1984. 307 p.

<sup>3</sup> Kirby A. Successor states to an empire in free fall // Times Higher Education. 2010. 27 May. URL: //http://www.timeshighereducation.co.uk/story.asp?storycode=411731 (accessed: 12.09.2017).

<sup>4</sup> Хейзинга Й. «Осень средневековья». Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах / пер. Д. В. Сильвестрова. Москва : Наука, 1988. 544 с.

Феномен початку століття як об'єкт теоретичного аналізу позначає перетин людством уявної межі, перехід у новий духовно-цивілізаційний простір. Наприкінці ХХ століття постала невідворотність глобалізації (дарма, що про Інтернет тоді ще не було й гадки!). Незаперечним стало те, що жодна інформаційна блокада (чи різні параметри залізничних колій)<sup>1</sup>, словом, жоден «Великий Китайський мур», фізичний (як у Берліні) чи метафізичний, не владні завадити сприйняттю інформації і спілкуванню. «Світове павутиння», створене кілька десятиліть тому, щохвилини об'єднує світ і трансформує його в якісно нове, воно виявилось тільки матеріальним корелятом новонародженої «світової» свідомості, «вже-суцїої» свідомості нового тисячоліття. Людство, вочевидь, постало перед реальністю, на яку досі не зважало: усі ми пливемо в одному човні, і утримувати рівновагу – справа кожного.

Отже, протягом 1980–1990-х років із «великих художніх витворів століття» навдивовижу легко почав випаровуватися «дух епохи». Ну хто сьогодні (крім фахівців!) подужає дочитати «Уліс» Джеймса Джойса, хто зрозуміє, чому свого часу він спричинив справжню «революцію в думках» й у світовідчужанні. К. Юнг на прикладі «Улісса» так охарактеризував значну частину мистецтва ХХ століття: «<...> Бездіяльна, тільки сприймаюча свідомість <...> просто око, вухо, ніс, рот, відчутний нерв (осязуючий нерв – рос.), які безупинно й без розбору <...> озиваються <...> на потік даності <...> Потік не лише розпочинається і завершується в Ніщо, а й сам повністю складається з Ніщо. Все тут по-пекельному нікчемне <...> І сьогодні “Уліс” викликає у мене таку саму нудьгу <...> Навіщо я в такому випадку пишу про нього? Джойс має винятковий вплив на своїх сучасників <...> Руйнівне начало постає тут як самоціль <...> [це] симптоми часу – колективне позасвідоме психічного буття нашого часу <...> сучасний художник занурюється у процеси руйнації, щоб саме за їх допомогою стверджувати цілісність своєї особистості <...> Ми все ще належимо середньовіччю <...> [і] лише цією обставиною можна <...> пояснити появу таких книг та інших творів мистецтва, як “Уліс”. Усі вони дуже ефективні як проносний <...> очисний засіб для душі, застосування якого виправдане лише в тому випадку, якщо необхідно звільнити її від впливів найбільш упертих і наполегливих»<sup>2</sup>. Багато серед «знакових» творів, з якими зростали цілі покоління, поступово ніби «спустили дух», відійшли, так би мовити, у «нейтральні води культури» (Т. Адорно). Може, через не той темпоритм, не ту швидкість видиху, через втрачену систему цінностей? Утім, про невмируще значення творчості геніальних митців для духовної культури людства тут не йдеться – вони «не від епохи сеї», вони «поза» і «над» часом, їх завжди незбагнено «більше» від свого *Zeist*-у з усім його *Geist*-том. І на те вони, між іншим, і генії!

Примітно, що саме протягом 1980–1990-х років у світовій культурі відбувалося народження нового світовідчуття «початку століття». Як зазначає з цього приводу американський соціолог, аналітик соціокультурного життя Деніел Белл (Daniel Bell), порівнюючи розвиток суспільства з розвитком культури, «<...> *ідеї та культурні стилі не змінюють ходу історії в один момент. Але вони є необхідною передумовою для змін, оскільки зсуви у свідомості – у системі цінностей і моральному обґрунтуванні – підштовхують людей до змін їх соціальних відносин та інститутів*»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> В Україні вони й досі не європейські, хоч Укрзалізницю певний час очолював європеець, польський бізнесмен-рокер.

<sup>2</sup> Юнг К.-Г. Монолог «Улісса» // Юнг К., Нойман Э. Психологія і искусство. Антологія. Рефл-бук ; Ваклер, 1998. С. 35.

<sup>3</sup> Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество. Опыт социального прогнозирования / пер. с англ. Изд. 2-е, испр. и доп. Москва : Academia, 2004. С. 650.

Певний «моральний нейтралітет» продемонстрував український кінорежисер Сергій Лозниця в документальному фільмі «Аустерліц», який здобув 2016 року нагороду «Золотий голуб» на міжнародному кінофестивалі в Мюнхені. У фільмі протягом півтори години триває чорно-біле спостереження за туристами в концтаборі Заксенхаузен, у якому загинуло більше 100 тисяч ув'язнених. Екскурсоводи спокійно, без емоцій називають дати і кількість жертв, розповідають, як тіла скидали біля печей, показують місце вбивства, на тлі якого відвідувачі, широко посміхаючись, роблять селфі, стають у приціл фотокамери під надписом «Arbeit macht frei», імітують повішення на стовпах. Кінокамера ніби відсторонено спостерігає за туристами, які розважаються у такий спосіб. Не осуджуючи своїх героїв, режисер засуджує світ, у якому вони живуть, він не визнає минулого минулим, відсторонено спостерігаючи за ним, осучаснює його.

Цікаві аналогії сьогодення з пізнім європейським Середньовіччям виявляють телесеріали кінця ХХ – початку ХХІ століть, які стали найпопулярнішим кіножанром. Вони значно відрізняються від, так званих, «мільних опер», мелодраматичних, детективних і поліцейських сералів і спочатку були розраховані переважно на домогосподарок чи людей, які відійшли від активного суспільного життя. Та з часом вони набули дивовижного попиту, їх обговорюють у найрізноманітніших аудиторіях і соціальних групах<sup>1</sup>. Так, Керолайн Ларрінгтон (Carolyn Larington) у книзі «Зима близько: середньовічний світ “Три престолів”»<sup>2</sup> на основі «фентезійного» світу американського телесеріалу, створеного за мотивами романів Джорджа Мартіна (George Raymond Richard Martin), знайомить читача з основними концептами культури високого-пізнього Середньовіччя, хоч ні письменник, ні автори серіалу не претендують на відтворення реалій тієї епохи. Загалом, сучасна художня культура цілеспрямовано актуалізує середньовічні твори: знято «фентезі» на основі середньовічних легенд, а також культурологічних і філософських есе із сучасної медієвістики. Зацікавлення епохою, яку тривалий час називали «темними віками», сьогодні відбувається на всіх рівнях культури. Умберто Еко припускає, що в Середніх віках криється коріння всіх нинішніх «гарячих» проблем<sup>3</sup>. Середньовічна модель світу багато може прояснити в сучасному соціумі, у якому дія культурних і соціальних норм усе більше слабне, руйнуються загальні цінності й ідеали, які становлять ядро культури, втрачається культурна рецепція тяглості головних мотивів і тенденцій історичного поступу людства. Сьогодні Середньовіччя сприймається як жорстокий, але надзвичайно видовищний світ, подібний до нинішнього життя. Очевидно, «фентезі-серіали» досить точно відбивають амбівалентний світ, в якому живемо, говорять про нас і сучасність.

Концептуальний і емоційний зміст сучасної культури став набагато різноманітнішим, ці невидимі раніше полюси диференціації доведеться об'єднати. Так, сучасний американський публіцист Джон Сібрук (John Seabrook) проголошує утворення цілісної культури, «моменту *“nobrow”* (ноубрау) – не високої (*bigbrow*) і не низької (*lowbrow*), і навіть не середньої (*middlebrow*) культури, а культури, яка існує поза старою ієрархією смаку»<sup>4</sup>. Він обстоює ідею майбутнього розширення меж культури

<sup>1</sup> Куренной В. А. Серіал как явление современной массовой культуры : [видеолекция] URL: <http://www.youtube.com/watch?v=QOoUZq8UQdc> (дата обращения: 12.09.2017).

<sup>2</sup> Ларрінгтон К. Зима близко: средневековый мир «Игры престолов». Москва : РИПОЛ классик ; Санкт-Петербург : ИГ «Весь», 2018. 368 с.

<sup>3</sup> Eco U. The Return of the Middle Ages // Travels in Hyperreality. San Diego, CA: Harcourt Brace Jovanovich, 1986. P. 59–86.

<sup>4</sup> Сібрук Дж. Nobrow / пер. с англ. под ред. В. Козлова. Москва : Адаргинем Пресс 2012. С. 18.

не лише завдяки відсутності бар'єрів між високим і низьким у ній, а шляхом проекції цих ідей на подальший культурний поступ людства. Результатом зміни культурних пріоритетів після ери постмодерну, десакралізації уявлень про добро і зло, посилення суперечностей в постіндустріальному глобалізованому суспільстві є актуалізація теми «трікстера» як культурного тропу. Архетип трікстера – це один зі значущих образів, які в різних маніфестаціях утілюються на всіх етапах розвитку людської культури. Та особливої ваги ця міфологема набуває сьогодні, пропонуючи сучасному суспільству породжуючи нового персонажа – героя трікстера. Ця тема викликає особливе зацікавлення науковців, і в цьому переконують праці П. Радіна, К. Юнга, К. Керенї, Е. Мелетинського, У. Хайнса й У. Доті, Л. Хайда та багатьох інших. Набувають популярності семіотичні, герменевтичні, психоаналітичні, літературознавчі, кінематографічні й культурологічні дослідження цього образу, його метаморфоз у культурі ХХ–ХХІ століть.

У сучасній культурі герої та лиходії перестали бути однозначними, вони вийшли за межі парадигми добра і зла, та саме це зблизило їх аж до повного злиття. У світі, в якому добро і зло перестали бути універсальними категоріями, з'являється образ трікстера внаслідок зміни моральних основ. Дослідники виділяють такі його ознаки: суперечливість, відсутність моральних і соціальних цінностей, залежність від пристрастей і бажань. Саме вони виражають суспільні цінності й норми. Зокрема, відомий британський учений Віктор Тернер (Victor Witter Turner) зазначає, що трікстер збагачує соціальний інститут новими можливостями. Він виділяє таку його ознаку, як лімінальність (від лат *“limen”* – поріг), яка протистоїть суспільній структурі, системі соціальних статусів. Трікстер як лімінальний герой руйнує і змішує всі категорії, щоб створити нові комбінації й аномалії<sup>1</sup>, його деструктивні імпульси обертаються творчими силами в мові і культурі.

Юрій Лотман стверджує, що культура розвивається завдяки діалогу двох її мов – типової для певного соціуму моделі поведінки і нетипової, аномальної поведінки особистості. Виникаючи як потворність і порушення, постаючи як вада на тлі «нормальної» культури, феномен аномального породжує напруження між «прийнятним» і «неприйнятним», призводить до «вибуху», який свідчить про входження новації в семіотичну систему<sup>2</sup>. Розвиваючи ідеї Юрія Лотмана, культуролог Юлія Чернявська доходить висновку, що трікстер є початком будь-якої інновативності в культурі. Шляхом поєднання непоєднуваного відбувається народження чогось якісно нового<sup>3</sup>. Наприкінці ХХ століття дослідження трікстера збагатили праця Льюїса Гайда (Lewis Hyde) «Трікстер створює світ» (1998)<sup>4</sup>, у ній наголошено, що трікстер постає героєм, який порушує кордони, руйнує будь-які норми і межі, зокрема й межі статі завдяки своїм креативній і компенсаторній функціям, життєво важливим для культури.

У сучасній культурі спостерігаємо появу особливого «трікстерського дискурсу» не лише в науці, мистецтві, а й у суспільному житті загалом. Зазнає унікальних змін сприйняття категорії суб'єктності, більше того, – сприйняття будь-яких лінеарностей та бінарностей, обертаючись надзвичайним розмиванням і нівелюванням поняття «стать» (гендерне). Показовою є ситуація з режисерами культової кінострічки «Матриця» братів, а нині вже сестер Вачовські (Wachowski), які змінили свою стать, публічно

---

<sup>1</sup> Див.: Turner V. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago : Aldine, 1969. 213 p.

<sup>2</sup> Див.: Лотман Ю. М. *Культура и взрыв*. Москва : Гнозис ; Прогресс, 1992. 272 с.

<sup>3</sup> Див.: Чернявская Ю. В. *Трикстер, или Путешествие в Хаос // Человек*. 2004. № 3. С. 37–52.

<sup>4</sup> Див.: Hyde L. *Trickster Makes This World: Mischief, Myth, and Art / Foreword M. Chabon*. New York : North Point Press, 1998. 432 с.

оприлюднили не лише форми, а й морально-психологічні мотивації таких дій, зруйнувавши цим не лише природну стать як таку, а головне – стереотипи прийнятного, унормованого, дозволеного, приватного, сокровеного. Нещодавно Лані Вачовські, раніше – Ларрі Вачовські, отримала (отримав!) нагороду американської організації Human Rights Campaign (HRC) із символічною назвою «Visibility Award» (*visibility* з англ. – *видимість*). Справді, сьогодні видимим стає те, що завжди вважалося не лише неприпустимим, а й неможливим. Цю нагороду отримують відомі люди, які знайшли в собі «мужність» вийти з тіні і відверто сказати про свої сексуальні орієнтації, гендерні проблеми, найінтимніші схильності тощо. В усі часи таку поведінку вважали вчинком божевільного, але, як зауважив Ю. Лотман, божевільна поведінка вимагає надлюдського осмислення і, водночас, надлюдських діянь<sup>1</sup>. У відомому фільмі італійського режисера Франко Дзефф'єреллі «Брат Сонце, сестра Місяць» («Brother Sun, Sister Moon») ніби розвиваються ці ідеї, відтворюючи життя Святого Франциска. У центрі сюжету – духовне переродження, перемога (тріумф) Божественної логіки над людською. Юнака вважають ідіотом, бо він відлюдник, навчає любові, всепрощенню й зреченню. Та саме він живе справжнім життям і непомітно набуває більше прихильників, ніж усі інші «проповідники Божої істини».

Віктор Шкловський стверджує, що мистецтво приміряє можливості світу завдяки випадковостям світу, завдяки божеволінню, завдяки безуму – іншими словами, йдеться про очуднення, тобто переміщення світу на іншу основу. Парадоксальність цих духовних концептів підкреслює й «очуднює» не пояснювану жодними розумними й моральними доказами можливість людського існування в умовах глобальної трансформації світоглядних настанов і усталених цінностей людства. Звернення до терміна «очуднення» тут не випадкове, адже він найбільше відповідає сутності наведених міркувань, бо відкриває нову якість певного явища, ситуації, виявляє абсолютно новий, часом зовсім несподіваний зміст, виводить певну річ чи подію зі сфери звичного сприйняття, надає можливість відчутти їх ніби вперше.

Упроваджуючи цей термін, В. Шкловський орієнтувався на теорію Аристотеля, який стверджував: «Поетична мова повинна мати характер іноземної, дивної»<sup>2</sup>. Він мимохіть виходив на неологізм, який має такі українські відповідники: «очуднення» або «здивовиження». Таким чином, звертаючись до терміна «очуднення», ми обираємо його для позначення доби «початку нової ери». Явище очуднення – це одвічний принцип освоєння дійсності, який фіксує неминучий процес «оновлення сигналу», надзвичайно збагачує «словник переописування» індивідуальності й соціуму (Річард Рорті / Richard McKay Rorty) мовою наукових досліджень чи мовою мистецтва. «Я не боюся, як бачите, повторитися і стверджую, що мистецтво очуднює світ»<sup>3</sup>. Цей термін має досить багату історію його застосування, як у мистецтвознавстві й літературознавстві, так і психології, культурології, філософії, зокрема в естетиці, зазначаючи при цьому трансформації: «Ні позитивна, ні негативна ідеологічна цінність не створюються очудненням, а тільки викриваються ним»<sup>4</sup>. Завдяки такому явищу духовного переродження відбувається «очуднення», а отже, й становлення нового

<sup>1</sup> Лотман Ю. М. Культура и взрыв. Москва : Гнозис ; Прогресс, 1992. С. 64–66.

<sup>2</sup> Шкловский В. Б. Гамбургский сет. Статьи, воспоминания, эссе. Москва : Сов. писатель, 1990. С. 63.

<sup>3</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. Москва : Сов. писатель, 1983. С. 35.

<sup>4</sup> Бахтин М. М. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Москва : Лабиринт, 2000. С. 241.



світовідчуття, пов'язаного з парадигмальними зсувами у світобаченні, світорозумінні. Те, що ми тепер переживаємо, спостерігаємо і намагаємося досягнути, – це явища нової культури «commencement de siècle», вони утворюють нову структуру сприйняття світу, яку, за Раймондом Вільямсом, можна визначити як «певну якість соціального досвіду <...> з історичного погляду, відмінну від деяких інших якостей, яка формує почуття цілого покоління або епохи»<sup>1</sup>. Чи не є це продовженням постмодерністської реакції на зміну місця культури в суспільстві?

Уже стало трюїзмом твердження, що постмодернізм нічого не залишає поза грою, що він реабілітує гру як самоцінність, як основу вітальності. Вона – чуттєва і неприборкана – є найважливішою за всі раціоналістичні конструкції будь-якої з ієрархій. Закиди у зайвому гедонізмі постмодерну зумовлені саме цим. Хто не може не звернути уваги, що всевладна стихія гри завжди балансує на небезпечній межі незаглиблення. Адже головне – рівність. Це стало одним із культуротворчих елементів постмодернізму: він кожному надає право висловитись, навіть не потребуючи відгуку. Іронічний ключ, який майже завжди переважає у версіях постмодерністів, зовсім не заважає загальній рівності усіх перед усіма і всім. Навпаки, він лише загострює її. Постмодернізм понад усе цінує свободу, скасовує заангажованість будь-чим, хіба що залишає недоторканими світовідчуття і антираціоналізм. За часів постмодернізму, на думку Деніела Белла (Daniel Bell), мистецтво втрачає почуття міри, зовсім стираються межі між вигадкою і реальністю, а головним є ефект «тут і тепер». Однак тепер у реальний світ «випустили погуляти» (майже буквально) часточку віртуальної реальності, і світ захопила справжня «покемономанія». Ідеться про гру «Pokemon Go», або, як ще її називають, – «театр абсурду 2». Ігромани шукають монстрів у віртуальному світі, який накладається на реальне оточення. Зміщення (сплутування) реальної дійсності й фантастичних елементів надало цій грі неймовірної популярності. По суті, таке переплетіння реальності й текстуальності продовжує постмодерністську гру з текстами.

Можливо, головна відмінність між постмодернізмом кінця XX століття і новою, «додатковою» реальністю в культурі початку XXI століття полягає в тому, що у першому випадку гра відбувається з читачем, і ми розуміємо, що це гра; у другому – гра стає реальністю і заміщує правила реальності: «*Це вже не жарт і не іронія. І автор, і читачі вірять тому, про що йдеться, незважаючи на абсурд, парадоксальність, неможливість того, що відбувається*»<sup>2</sup>.

Нещодавно художня галерея Онтаріо випустила додаток-пристрій до смартфонів під назвою «Re Blink», який «оживляє» картини з її колекції в режимі реального часу. Щоб скористатися ним, необхідно стати перед картиною і навести на неї камеру смартфона. Завдяки «Re Blink» відвідувачі виставки можуть побачити модернізовані версії класичних картин: на одних з'являються предмети, характерні для нашого часу, персонажі інших позують, слухають музику в навушниках, роблять селфі або просто сидять, заглиблені в телефони й ноутбуки.

У контексті сказаного важливо звернути увагу на думку французького вченого Поля Вірлію (Paul Virilio) про заміщення актуальної реальності віртуальною завдяки новітнім технологіям. Він наголошує, що таке заміщення призводить до існування не однієї, а двох реальностей: актуальної і віртуальної, до того ж, остання може стати більш переконливою за першу і поступово стає такою.

---

<sup>1</sup> Williams R. *Marxism and Literature*. Oxford : Oxford University Press, 1977. P. 131.

<sup>2</sup> Новикова О. Пол Остер «Стеклянный город». К вопросу о постпостмодернизме // *Новый Берег*. 2011. № 32. URL: <http://magazines.russ.ru/bereg/2011/32/no18-pr.html> (дата обращения: 12.09.2017).

Сучасні вчені вводять поняття «віртуалістики» для опису нового етапу неklasичної естетики, «яка вивчає весь комплекс віртуальних явищ у сфері сучасного естетичного досвіду»<sup>1</sup>. Віртуальну реальність можна вважати окремим художнім феноменом. Для неї характерне специфічне світовідчуття, створюване новітніми технологіями, яке постає штучно модельованим полем дійсності. Унаслідок цього можна проживати життя у віртуальній реальності за допомогою спеціальних шоломів, окулярів, інтерактивних комп'ютерних ігор тощо. Класичний приклад переживання віртуальної реальності демонструє фільм «Матриця» братів (сестер!) Вачовські, а також цикли фільмів, створених на основі інтерактивних ігор і романів: «Лара Крофт» («Lara Croft: Tomb Raider», режисер Саймон Уест / Simon West), «Місто гріхів» («Sin City», режисер Роберт Родрігес / Robert Anthony Rodriguez) тощо.

Віртуальна реальність – це новітній феномен у житті людини, відповідно, вона передбачає новий вид естетичного досвіду. У цьому процесі віртуалізації реального досвіду спостерігається поступова трансформація механізмів сприйняття нової реальності. Адже зростання віртуального світу звужує світ тілесного, кількість фізичних контактів. Тому змінюється й відчуття реального. Більше того, сучасні реалії актуалізують такі види мистецтва, як кіно, цифрова фотографія, відео-арт тощо, які надають перевагу репрезентації образів, при цьому віддаляючись від матеріальності існування. Саме вони кількісно переважають і підтримують процес віртуалізації реальності.

Варто звернути увагу на роботу Макса Горкгайма (Max Horkheimer) й Теодора Адорно «Діалектика просвітництва», у якій здійснено спробу зрозуміти, чому сталося так, що грандіозні економічні, науково-технічні і мистецькі досягнення людства не сприяли створенню раціонального суспільства. Важливо, що ставлення авторів до сучасної культури не є всуціль негативним. Вони зазначають: «<...> „Полегшене” мистецтво, мистецтво розважальне жодним чином не є формою деградації. Ті, хто звинувачують його у зраді ідеалам чистої експресії, мають ілюзії стосовно суспільства. Чистота буржуазного мистецтва, яке гіпостазувало себе як царина свободи, на противагу світу матеріальної практики, від початку була набута ціною відторгнення нижчих класів»<sup>2</sup>. Учені наголошують, що мистецтво як окрема сфера завжди було буржуазним мистецтвом. Поступово «серйозна» культура розчиняється в «легкій», одночасно триває і зворотній процес. Тому всі, кому донедавна було відмовлено у високому мистецтві, мають можливість долучитися до «культуріндустрії», яка радикально змінює традиційну естетично-морально-виховну функцію мистецтва переважно на споживацько-розважальну.

Автори сучасних наукових теорій розкривають механізми спрямованого розвитку свідомості, зокрема й художньої, який визначає еволюцію культур. Концептуальний та емоційний зміст нинішньої культури став набагато різноманітнішим, і ці, невидимі раніше полюси диференціації доведеться об'єднувати, синтезувати. Так, наприкінці ХХ століття набув поширення науковий дискурс про культуру «nobrow». Цей новий культурологічний термін концептуалізує життя в еру глобального супермаркету, у якому нівелюються культурні смисли високої культури як певної вищої реальності, створеної вищими істотами (культура *highbrow*), та масової, низької культури – світу електронної пошти та користувачів новітніми засобами комунікації (культура *lowbrow*).

<sup>1</sup> Новикова О. Пол Остер «Стекланный город». К вопросу о постпостмодернизме // Новый Берег. 2011. № 32. URL: <http://magazines.russ.ru/bereg/2011/32/no18-pr.html> (дата обращения: 12.09.2017).

<sup>2</sup> Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика просвещения / пер с нем. под ред. М. Кузнецова. Москва ; Санкт-Петербург : Медиум ; Ювента, 1997. С. 169.

Отже, йдеться про майбутнє розширення меж культури не лише внаслідок зникнення відмінностей між високим і низьким, а й завдяки проєкції цих ідей на подальший культурний поступ людства. Людина народжена для того, щоб перетворити своє життя на мистецтво. На думку сучасної дослідниці Кеті Чухров, *«Реальність не обов'язково заперечувати чи відображати, з нею, перебуваючи в ній, можна працювати – навіть якщо йдеться не про номінальну, а про уявну, концептуальну зміну. До реальності можна ставитись як до художньої матерії, у якій усе – і побут, і життя, і соціум, і людина – становлять відкритий динамічний процес»*<sup>1</sup>. Реальність починають сприймати як потенційно художню сферу, розмивається межа між життям і мистецтвом. Формується нова культурна ситуація, у її центрі постає людина, яка *«бачить реальність як художню подію»*<sup>2</sup>.

У житті, як мистецькому проєкті, усе оголошується мистецтвом, а оскільки мистецтво є потенційністю, яка охоплює всі «стани речей», воно здатне досягнути всезагальне (соціальне, політичне, етичне, естетичне...). Це викликало появу незліченної кількості мов вираження. Така потенційна відкритість мистецтва властива, на думку автора, всім і кожному: *«Творчий процес – це жеребкування лотереї творчого пориву <...> Дано все і всім. Не у творі, не в жанрі, не в методі, не у свідомості якогось художника, а між усіма <...> Вибір буде вироблятися в режимі артистичного стану людини, людей, у тому сенсі, у якому він потенційно відкритий кожній людині <...> Дано все усім»*<sup>3</sup>.

Відтак, позитивною, невпинно зростаючою тенденцією в культурі початку нового століття є наближення мистецтва до кожної людини і поступовий розвиток ідеї потенційно відкритого мистецтва кожній людині, а отже, й розширення меж мистецтва, розгляд окремого індивідуального життя як твору мистецтва. Цим і зумовлено зближення «реального» й «естетичного». Своєрідним теоретичним обґрунтуванням цієї тези можна вважати ідею Жюльєн Дельоза *«складки, складування, загортання»*<sup>4</sup>. Він говорить про можливість такого «нескінченного» простору перетікання реального й естетичного: «складений простір» артикулюватиме нові відношення між вертикальним і горизонтальним, образом, «фігурою» і обґрунтуванням, внутрішнім і зовнішнім – між усіма структурами, які позначають традиційну візію. На відміну від простору «класичної візії», концепція «складеного простору» не передбачає, і навіть заперечує створення рамок. Надається перевага часовим модуляціям, «простору подій». І тому що «складений простір» не має лінійної структури, або наративу, він так само позначає перехід від «ефективного» – функціонального, комунікативного, обрамленого, естетичного – до «афективного» простору.

Варто звернути увагу і на позицію американської письменниці, філософа і теоретика мистецтва Сьюзен Зонтаг (Susan Sontag). Досліджуючи зміни в художній культурі, вона наголошує на зв'язку нового типу світовідчуття й сучасного мистецтва: *«Ми маємо справу не зі смертю мистецтва, а з трансформацією функцій мистецтва <...> Мистецтво сьогодні – це інструмент нового роду, інструмент для модифікації»*

---

<sup>1</sup> Чухров К. Быть и исполнять. Проект театра в философской критике искусства. Санкт-Петербург : Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2011. С. 226.

<sup>2</sup> Там само. С. 227.

<sup>3</sup> Чухров К. О пользе и вреде искусства для жизни // Что делать? 2009. № 25. URL: <https://chtodelat.org/ar...lang=ru> (дата обращения: 12.09.2017).

<sup>4</sup> Див. Deleuze G. Le pli. Leibniz et le baroque [compte-rendu] // Revue Philosophique de Louvain. 1989. Quatrième série. Tome 87., No<sup>o</sup>75. P. 537–538.

свідомості і створення нових видів чуттєвості»<sup>1</sup>. Нові форми буттєвості відображаються в нових естетичних формах, що приводить до нових форм чуттєвості.

Ще 1987 року у праці «Параестетика: Фуко, Ліотар, Дерріда» англійський дослідник Девід Керролл (David Collier) вводить у науковий обіг нове поняття, винесене у заголовок. За Д. Кероллом, параестетика означає те, що існує «поряд з естетикою, але не є нею». Префікс *пара* (від гр. – *поруч, поза тим, понад тим, крім того, хибний*), виражати додаткові відношення, деформацію тощо) акцентує на тому, що це естетика, звернена проти себе самої або виштовхнута за межі класичного розуміння цього поняття. Це вже якась інша, «хибна», «неправильна» естетика, яка відкидає чи не задовольняється визначеними для нормальної естетики. Більше того, параестетика описує критичний підхід до естетики, у якій питання про сутність мистецтва не є визначеним заздалегідь, а мистецтво не має «визначеного» місця в культурі або чіткої дефініції.

Неможливість ототожнити «предмет естетики» і «предмет мистецтва» спонукає американського філософа Тімоті Бінклі (Timothy Binkley) вдатися до нового визначення сучасного мистецтва як такого, що *«звільнило себе від естетичних параметрів та інколи творить безпосередньо за допомогою ідей, не опосередкованих естетичними ознаками»*<sup>2</sup> Звісно, що мистецтво кардинально змінилося протягом надто короткого часу порівняно з його тривалою історією в класичному вимірі естетичного. Найбільш плідною для розуміння сучасного мистецтва є думка С. Зонтага про необхідність відмовитися від герменевтики мистецтва і перейти до «еротики мистецтва»<sup>3</sup>, перенести увагу зі змісту твору на сам твір. Вона зазначає: «*<...> Звичка підходити до творів мистецтва з метою інтерпретувати їх підтримує уявлення, ніби справді є така річ, як зміст художнього твору»*<sup>4</sup>. І далі – *«Інтерпретація перетворює мистецтво на поступливе, зручне»*<sup>5</sup>. Відтак, мистецтво нікому не зобов'язане бути «прочитаним». Загалом, на думку С. Зонтага, інтерпретація стає навмисним витягуванням елементів із цілісного твору, що не сприяє його сприйняттю і розумінню. Поза межами інтерпретацій і значень залишається відчуття присутності, яке виникає в моменти інтенсивного переживання. У такі моменти інтенсивності є шанс відчутти саме життя, стати зачарованим, здавалося б, звичною буденністю. Що ж означає термін «відчуття присутності»? Він безпосередньо корелює з ідеєю «виробництва присутності» німецько-американського вченого Х. У. Гумбрехта (Hans Ulrich Gumbrecht)<sup>6</sup>. Сучасний світ, на його думку, є світом надто великої кількості значень, що зумовлюють нові інтерпретації, які, своєю чергою, віддаляють від переживання. Ідеться про естетичні переживання як важливий феномен сучасної культури, адже вони виривають людину з буденності і затакують її у безпосереднє проживання реальності «тут і тепер», дають шанс пізнати незвичайний досвід інтенсивного переживання в сучасному світі.

На думку Фредріка Джеймісона (Fredric Jameson), сучасній естетиці властива ідея мистецтва як відновлення сприйняття. *«Фактично, для нього (для Ф. Джеймісона –*

<sup>1</sup> Зонтаг С. Проти інтерпретації та інші есе / пер. з англ. В. Дмитрука. Львів : Кальварія, С. 309.

<sup>2</sup> Бінклі Т. Против эстетике // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века. Москва : Одиссей, 1997. С. 294.

<sup>3</sup> Зонтаг С. Проти інтерпретації та інші есе / пер. з англ. В. Дмитрука. Львів : Кальварія. С. 21.

<sup>4</sup> Там само. С. 12.

<sup>5</sup> Там само. С. 21

<sup>6</sup> Див. Гумбрет Х. У. Производство присутствия. Чего не может передать значение / пер. с англ. С. Зенкина. Москва : Новое лит. обозрение, 2006. С. 11.

Т. Г.), – пише Олена Петровська, – естетика – це досвід сучасного існування»<sup>1</sup>. Відтак, поле естетичного сьогодні значно розширилося і, вийшовши з традиційного для естетики поля «художнього», охопила всі сфери життя і діяльності. Ж. Бодрійяр так аналізує ці зміни: «<...> Пройшовши через звільнення всіх форм, ліній, кольору та естетичних концепцій, через змішування всіх культур та всіх стилів, наше суспільство досягло всезагальної естетизації <...> Завдяки засобам масової інформації, теорії інформації, відео – усі стали потенційними творцями»<sup>2</sup>. Справді, з розвитком технологій потенційність «кожного бути художником» неймовірно зростає. Кількість образів, які створюються хоча б в Інтернеті, у соціальних мережах неосяжна, а кількість віртуальних репрезентацій / саморепрезентацій тільки зростає.

Сучасний французький вчений Жан-Люк Нансі (Jean-Luc Nancy) у книзі «Буття, одиничне, множинне»<sup>3</sup> відзначає, що західне суспільство будується на само-репрезентації, відсилаючи цим до порожнечі власної спекулятивності (у значенні споглядальності-умоглядності, від лат. *speculor* – споглядаю – Т. Г.). На його думку, можливість існування спільноти визначається її зацікавленістю самою собою і постійною само-репрезентацією спільноти буття. Таку одиничну множинність автор відносить до «спільноти спектаклю». Тут знову маємо можливість використати поняття «театр» чи становлення його як одного з актуальних і дієвих видів мистецтва. «Театр випадку Шекспіра» – це слова, сказані в одному зі «Щоденників петербурженки 1913–1927 рр.»<sup>4</sup>. Це досить важливе зауваження, як і думка Т. Адорно: «<...> Невирішені антагоністичні проблеми реальності з’являються у творах мистецтва як внутрішні проблеми їх форми»<sup>5</sup>. Немає остаточної правди про жодного з героїв Шекспіра. Сенса запропонованої генієм гри полягає в тому, щоб продовжити її – ніщо не вирішене наперед, сценічний час не завершується смертю героя, але це вже інша гра, інша правда – живо, рухливого, випадкового... Адаже випадок – це ще не зустріч, а лише її можливість, це те, що не сталося (ще не випало). Це те, що не прописане ані в сценарії п’єси, ані в сценарії життя глядача. Для Шекспіра така гра розпочалася, як припускає авторка «Щоденника», запитанням: «Чому суспільство, всіляко заохочуючи воєнну хитрість полководців, відмовляє у праві на маневр драматургам, змушує їх іти напролом із дзеркалом наперевіс, і, невиправдано ризикуючи, виявляти добродетелі (*virtue*) її ж риси, а писі – її ж вигляд?»<sup>6</sup>.

К. Чухров вводить у науковий обіг терміни «театр» і «виконання» для позначення нової ситуації в культурі й мистецтві. Вони означають дещо, розташоване на порозі умовно «об’єктивної» реальності та її перетворення. Для К. Чухров поняття

<sup>1</sup> Петровская Е. В. Ширпотреб определяет наше восприятие искусства // Theory and Practice. 2015. Вып. 90. URL: <http://theoryandpractice.ru/posts/6896-filosof-elena-petrovskaya-shipotreb-opredelyaet-nashe-vospriyatie-iskusstva> (дата обращения: 12.09.2017).

<sup>2</sup> Бодрийяр Ж. Прозрачность зла / пер. с фр. Л. Любарской, Е. Марковской. Москва : Добросвет, 2000. С. 25–26.

<sup>3</sup> Нанси Ж.-Л. Бытие единичное множественное. Минск : И. Логвинов, 2004. 272 с. (Nancy J.-L. Être singulier pluriel, nouvelle édition augmentée, Paris, Galilée, 2013).

<sup>4</sup> Див.: Гамлет в театре случая Шекспира. Дневник петербурженки 1913–1927 гг. Предисловие к публикации // DÉJÀ VU. Энциклопедия культур. С. 1–27. URL: [http://ec-dejavu.ru/h/Hamlet\\_theater\\_occasion.html](http://ec-dejavu.ru/h/Hamlet_theater_occasion.html) (дата обращения: 12.09.2017).

<sup>5</sup> Адорно Т. Эстетическая теория / пер с нем. А. В. Дранова. Москва : Республика, 2001. С. 12.

<sup>6</sup> Гамлет в театре случая Шекспира. Дневник петербурженки 1913–1927 гг. Предисловие к публикации // DÉJÀ VU. Энциклопедия культур С. 1–27. URL: [http://ec-dejavu.ru/h/Hamlet\\_theater\\_occasion.html](http://ec-dejavu.ru/h/Hamlet_theater_occasion.html) (дата обращения: 12.09.2017).

«театр» є своєрідним «категоріальним» руслом пошуку мистецтва поза професійними, жанровими, стильовими тощо уявленнями. Це такі творчі процедури, «<...> які не мають спеціалізації і можуть залучати будь-які співвідношення й параметри – візуальні, звукові, пластичні, сенсові, концептуальні і т. д. У такому вбранні важливе не багатство вираження, а присутність усього того, з чого антропологічно, політично й артистично складається людина <...> “Театр” використовує ці коди чи різноманітні потенційності вирази остільки, оскільки вони необхідні в артистичній практиці для прояснення відносин між людиною, суспільством людей і подією»<sup>1</sup>. Театр як виконання – це певна потенційність, носій, утіленням якого і може бути мистецтво, це процедура контакту з подією, яка вже є, яка розгортається самостійно в часовій протяжності. Поняття театру використовується як своєрідний інструмент, який може допомагати говорити про мистецтво як неречову, а скоріше, перформативну практику. Перформативність розуміється не як конкретний жанр сучасного мистецтва (перформенс, акція), а насамперед як прагнення нівелювати дистанцію між соціумом і просторами людського життя.

Щодо вияву нового світовідчуття і місця естетичного в культурі початку ХХІ століття доречно звернутися до концепції Поля Віріліо (Paul Virilio), який розрізняє два типи естетики: естетику появи (естетика картин, скульптур, архітектури тощо) і естетика зникнення (естетика фільмів, відео тощо)<sup>2</sup>. Таке зрушення мистецьких об’єктів зі статичних до змінних приводить і до змін механізмів сприйняття. Можливо, саме в цьому криється відповідь на запитання: Чому «старіє» мистецтво кіно? Чи може зістарітись мистецтво загалом? Але це потребує окремої розмови і стосуватиметься вона одвічної теми існування, відчуття і переживання людини у просторі й часі. Мистецтво кіно відкриває можливості специфічно задіяти не тільки час, а й простір. Кінематограф (зокрема культовий чи такий, що вже став класикою) у свій спосіб оточений ореолом невід’ємної складової культурної пам’яті людства, оскільки цей медіум фіксує момент минулого, який може мати безпрецедентне значення як для індивіда, так і для людства<sup>3</sup>. І знову пригадуються слова Йохана Гейзенгі: «Сучасник, який є свідком виникнення творів мистецтва, однаково вбирає їх у мрію свого життя. Він оцінює їх <...> за силою і повнотою відгуку, який вони викликають у ньому <...> життєвою пристрасністю свого матеріалу. Коли з часом мрія зникає <...> пристрасність випаровується, подібно до запаху троянди, тоді тільки вперше й починає твір мистецтва чинити свою дію як мистецтво в чистому вигляді, тобто своїми виражальними засобами: своїм стилем, своєю будовою, своєю гармонією»<sup>4</sup>.

Отже, можемо дійти висновку, що сьогодні естетична форма є формою соціального, формою співіснування людей у світі. Німецький учений Бенно Хюбнер (Benno Hübneg) так коментує цю ситуацію в культурі: «Сьогоднішня людина інстальвала

<sup>1</sup> Чухров К. Быть и исполнять. Проект театра в философской критике искусства. Санкт-Петербург : Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2011. С. 9.

<sup>2</sup> Див., зокрема: Інтерв’ю с Полем Віріліо для журналу «Сtheory». 1998. URL: <http://www.chaoss.info/cyberwar.html> (дата обращения: 12.09.2017); Сидоров А. М. Поль Віріліо: тело, скорость и современное искусство // Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина. 2012. Т. 2. № 3. С. 137–144. URL: <http://cyberleninra.ru/article/n/pol-virilio-telo-skorost-i-sovremennoe-iskusstvo> (дата обращения: 12.09.2017); James I. Paul Virilio. New York : Routledge, 2007. 136 p.

<sup>3</sup> Див., зокрема: Аронсон О. В. Произведение искусства в эпоху тотального потребления // Критическая масса. 2003. № 3. С. 98–101.

<sup>4</sup> Хейзинга Й. «Осень средневековья». Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах / пер. Д. В. Сильвестрова. Москва : Наука, 1988. С. 25.

себе в естетику <...> Якщо естетичне сьогодні значною мірою вийшло за межі мистецтва, якщо дійсність усюди залишається без дієвості на користь естетичної, <...> віртуалізованої дійсності, то очевидно, етика чи, краще, етос нічого не може протиставити експансії естетичного»<sup>1</sup> Новітня течія неklasичної естетики кінця ХХ – початку ХХІ століть трактується як кінець «героїчного» періоду постмодернізму і перехід до «мирного життя» (М. Епштейн). Її специфіка полягає у створенні принципово нового художнього середовища «технообразів» (А. Коклен), суттєва відмінність яких від традиційних «текстообразів» полягає у заміні інтерпретації «робленням», інтерактивністю<sup>2</sup>.

Питання про кінець постмодерну як великої культурно-історичної епохи все більше зацікавлює культурологів. Та для теоретиків постмодернізму відповідь на нього однозначна: ми живемо вже не в постмодерні, а в новому вимірі культури, який хтось воліє називати пост-постмодерном, а хтось – метамодерном (ці поняття увели в науковий обіг Тімотеус Вермулен / Timotheus Vermeulen і Робін Ван ден Аккер / Robin van den Akker). Не випадково для позначення одного з напрямів пост-постмодернізму використовують поняття «новий реалізм», яке поєднує тягіння до реальності життєвих подій і, водночас, до чогось такого, що неможливо описати з раціонального погляду, що дотепер не має наукового пояснення. Так, в українському романі «Квіти Содому» Олеся Ульяненка, на думку одного з персонажів, причина усіх бід криється в нейронах, які керують життям: «А потім гадаєш: чи то рецептори в голові разом з нейронами загуляли швидше, чи то якесь інше хитре паскудство?»<sup>3</sup>. Перехід від постмодерністської інтертекстуальності до пост-постмодерністського стирання меж між текстом і реальністю відбувається як буквально (комп'ютерна квазіреальність), так і в переносному значенні. Щось подібне бачимо і в кінострічці «Ворон» («The Raven», 2012, режисер Джеймс Мактіг / James McTeigue) – альтернативну історію про останні дні засновника жанру детективу Едгара Алана По. Головний герой змагається з божевільним злочинцем, який озброївся його ж текстами про вбивства і прагне втілити літературні події в реальність. У кінострічці «Острів проклятих» («Shutter Island», 2010, режисер Мартін Скорсезе / Martin Charles Scorsese) головний герой (у виконанні володаря «Оскара» Леонардо Ді Капріо) так само не може зрозуміти, що є реальністю в його житті, яка версія справжня. Щось подібне відбувається і в романі (мабуть, найкращому) американського прозаїка Генрі Джеймса (Henry James) «Поворот гвинта» («The Turn of the Screw», 1898), у якому психічна реальність заміщує реальність «справжню». Свідомість і підсвідоме в пост-постмодерному мистецтві сприймаються як текстуальний простір, який може заміщувати реальність або ставати іншою реальністю. І тоді головний герой остаточно втрачає здатність розрізняти реальність, в її лаканівському розумінні.

Зайве вдаватися до прогнозів на майбутнє, та й нецікаво гадати, адже ні науково, ні емоційно цього неможливо верифікувати. А те, що людина стане, (мусить стати!) іншою, очевидно, зрозуміло кожному, хто «від нашого часу». Уже тепер надзвичайно

---

<sup>1</sup> Хюбнер Б. Произвольный этос и принудительность эстетики / пер. с нем. Минск : ПроPILEI, 2000. С. 62.

<sup>2</sup> Див.: Курицын В. Время множит приставки. К понятию постпостмодернизма // Октябрь. 1997. № 7. С. 178–183; Маньковская Н. Б. От модернизма к постпостмодернизму via постмодернизм // Коллаж : соц.-философ. и философ.-антрополог. альманах. Москва : ИФ РАН, 1998. С. 18–25; Эпштейн М. Прото-, или Конец постмодернизма // Знамя. 1996. № 3. С. 196–209.

<sup>3</sup> Ульяненко О. Квіти Содому. Харків : Фоліо, 2012. С. 45.

зросла почуттєва дискретність – мілкіше, плоскіше, «монтажніше» почуваємо себе. А з цим, відповідно, зростає інфантильність і жорстокість. Утім, це тема нескінченна, тема нової розмови, у якій не місце новим ярликам, новим стереотипам і моралізаторству. Зрозуміло одне: «дозрівання» юної і сирої сьогочасної «глобальної свідомості» до певного зрілого, притомного, тобто справді спроможного адекватно осмислити нову реальність – в остаточному підсумку неминуче висуне на порядок денний щось на зразок грандіозної світоглядної реформи. Бо за старими інерціями нашій цивілізації просто не вижити. Очевидно, це трапиться куди швидше, ніж можемо нині прогнозувати, у XXI столітті, яке ще перебуває у «перехідному» стані свого «початку», «commencement» нового століття, нового часу, нового досвіду, нового світовідчуження.

На початку статті було порушено проблему перехідності в культурі XXI століття, здійснено спробу з'ясувати сутність перехідності. Щоб повноцінно зрозуміти специфіку сучасного атомарного буття людини, у якому знищуються всі універсалії, трансцендентне, соціальні інститути, які розвиваються незалежно від самої людини, варто вкотре звернути увагу на дивовижну співзвучність перехідних моментів в нашій історії: модернізму початку XX століття і пост-постмодернізму (сучасного постмодернізму) «commencement de siècle» XXI. Зрозуміло, що ці епохи перехідні, кожна навіює на творчу людину благодатний стан «порожнечі»: старе розсипається на очах, а нове – ще не пізнане й не визначене, нігілізм і сумніви стають єдиним «позитивним» сенсом часу. Кожна з них на короткий час дарує відчуття культурної (або без-культурної) розкутості, яке дає змогу вважати себе творчим началом свого часу і діяти в культурі на суб'єктивних, безонтологічних засадах. У такі епохи «я-творець» означає: я відкриваю світ заново, «с-творюю (со-творяю)» мову нового світу, його правила, закони й «беззаконня». Написані у такі часи акти і тексти долають свій час, відкриваючи принципово нове бачення майбутнього. По-друге, йшлося про людину, її ідентифікацію в цих точках біфуркації: розпад цілісного образу людини, актуалізація міфології й міфологічного способу саморепрезентації в культурі, культ творчості, криза колективістської й особистісної ідентичності, особливе зацікавлення ідеєю «міфологічної рівності» статей: заміна вертикалі ціннісної картини на «демократичну» горизонталь рівності всіх ціннісних настанов.

Ці дві епохи дають подібні описи біфуркаційних точок культурних трансформацій за умови повного розрізнення самих епох. Якщо модернізм рухається у своїй критиці чинних універсалій до створення ще більш значних і нових, то характерними ознаками сучасного суспільства, соціокультурного життя є розщеплення, індивідуалізація, дифузія соціальних контактів, плюралізм у сфері культури й мистецтва, перехід від «спільноти-виробництва» до «спільноти-споживання», зростання гедоністичного культу, радикальне й безупинне взаємопроникнення «високої» і «низької» культур, поява культури «побгров».

Важливо відзначити, що особливістю нового етапу розвитку культури й мистецтва стали їх «демократизація», розширення меж розповсюдження, чим зумовлено тотальну естетизацію всіх форм буттєвості сучасного суспільства. Мистецтво як найбільш чутлива концептосфера культури протягом останнього століття зазнало складних і стрімких експериментувань, піддаючи ревізії фундаментальні основи художньої творчості. Сьогодні у сферу художніх інтуїцій втягується все, що чуттєво осягне – без меж і заборон. Чуттєве сприйняття об'єкта почасти постає чи не єдиним критерієм художності. Характерні для нашого часу прогнози щодо самовичерпаності мистецтва (розчинення його у повсякденності), про підміну художнього твору такими явищами, як «проект», «акція» тощо. І все ж, ситуація відкритості (згадаймо тезу У. Еко про



«відкритість художнього твору») для різних перетворень і змін відповідає природі мистецтва, його генетичній налаштованості на переборювання (руйнування-подолання) стандартів і норм, надаючи йому можливості «зривати» найвищі і найнижчі кордони традиційних смислів, актуалізувати «рухливість» усієї концептосфери культури.

Підсумуємо: головна мета статті – розкрити смисл нового світовідчуття людини початку ХХІ століття «Commencement de siècle» – це евристичний «лейбл», який відповідає останнім змінам в естетиці і культурі, тому зрозумілим є бажання дослідити їх. Коли говоримо про «початок століття», не маємо на увазі конкретний напрям, специфічний маніфест чи набір теоретичних або стильових конвенцій, а намагаємось намітити, услід за Ф. Джеймісоном, «культурну домінанту» певного етапу в розвитку сучасності. Виходимо з методологічного припущення, що домінантні культурні практики й естетичні сприйняття певного періоду створюють «дискурс», який увиразнює загальні культурні настрої і подібний спосіб дій, «діянь» і думок. Таким чином, перевага розмови про структуру сприйняття, або культурну домінанту полягає в тому, що ми не «<...> знищуємо відмінності, описуючи ідею історичної епохи як масивну гомогенність. Це поняття допускає наявність широкого спектру досить різних, але взаємопов'язаних властивостей»<sup>1</sup>. Такі різні, але взаємопов'язані властивості можуть бути охарактеризовані інакше: як «відходи» минулого» або як «сходи (паростки)» нового дня, іншої епохи.

Можливо, «fin de siècle» і «спусти́в дух», але, як справедливо стверджує Джош Тот (Josh Toth), говорити про його смерть – означає говорити і про його життя після смерті, яке, «<...> як і будь-яка смерть, також може бути сприйнята як передання певної спадщини, ця смерть (як і будь-яка смерть) також є продовженням життя, переходом»<sup>2</sup>. У філософських трактовках часу незмінно підкреслюється, що з трьох часових категорій – теперішнє, минуле і майбутнє – найбільш умовним є теперішнє / сучасне, адже ним можна, зважаючи на потреби, вважати (визнавати) і мить, і день, і століття, і навіть епоху. Культура сьогодення – це вся історія людства і весь досвід, якого воно набуло у процесі свого історичного поступу.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Адорно Т. Эстетическая теория / пер с нем. А. В. Дранова. Москва : Республика, 2001. 527 с.
2. Аронсон О. В. Произведение искусства в эпоху тотального потребления // Критическая масса. 2003. № 3. С. 98–101.
3. Бауман З. Глобализация. Последствия для человек и общества / пер. с англ. Москва : Весь Мир, 2004. 188 с.
4. Бахтин М. М. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Москва : Лабиринт. 2000. 640 с.
5. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество. Опыт социального прогнозирования / пер. с англ. Изд. 2-е, испр. и доп. Москва : Academia, 2004. 788 с.
6. Бинкли Т. Против эстетики // Американская философия искусства: основные концепции второй половины ХХ века. Москва : Одиссей, 1997. 320 с.
7. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла / пер. с фр. Л. Любарской, Е. Марковской. Москва : Добросвет, 2000. 258 с.

---

<sup>1</sup> Hardt M., Weeks K. The Jameson Reader. Oxford : Blackwell Publishing, 2000. P. 190–191.

<sup>2</sup> Toth J. The Passing of Postmodernism. New York : State University of New York, 2010. P. 2.

8. Новикова О. Пол Остер «Стеклянный город». К вопросу о постпостмодернизме // Новый Берег. 2011. № 32. URL: <http://magazines.russ.ru/bereg/2011/32/no18-pr.html> (дата обращения: 12.09.2017).
9. Гамлет в театре случая Шекспира. Дневник петербурженки 1913–1927 гг. Предисловие к публикации // DÉJÀ VU. Энциклопедия культур С. 1–27. URL: [http://ec-dejavu.ru/h/Hamlet\\_theater\\_occasion.html](http://ec-dejavu.ru/h/Hamlet_theater_occasion.html) (дата обращения: 12.09.2017).
10. Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: чего не может передать значение / пер. с англ. С. Зенкина. Москва : Новое лит. обозрение, 2006. 184 с.
11. Эпштейн М. Н. Прото-, или Конец постмодернизма // Знамя. 1996. № 3. С. 196–209.
12. Зонтаг С. Проти інтерпретації та інші есе / пер. з англ. В. Дмитрука. Львів : Кальварія, 320 с.
13. Интервью с Полем Вирильо для журнала «Ctheory». 1998. URL: <http://www.chaoss.info/cyberwar.html> (дата обращения: 12.09.2017).
14. Куренной В. А. Сериал как явление современной массовой культуры : [видеолекция]. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=QOoUZq8UQdc> (дата обращения: 12.09.2017).
15. Курицын В. Н. Время множить приставки. К понятию постпостмодернизма // Октябрь. 1997. № 7. С. 178–183.
16. Липовецки Ж. Эра пустоты. Эссе о современном индивидуализме / пер. с франц., под ред. В. Кузнецова. Санкт-Петербург : Владимир Даль, 2001. 333 с.
17. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. Москва : Гнозис ; Прогресс, 1992. 272 с.
18. Маньковская Н. Б. От модернизма к постпостмодернизму via постмодернизм // Коллаж : соц.-философ. и философ.-антрополог. альманах. Москва : ИФ РАН, 1998. С. 18–25.
19. Нанси Ж.-Л. Бытие единичное множественное. Минск : И. Логвинов, 2004. 272 с.
20. Новикова О. Ю. Пол Остер «Стеклянный город». К вопросу о постпостмодернизме // Новый Берег. 2011. № 32. URL: <http://magazines.russ.ru/bereg/2011/32/no18-pr.html> (дата обращения: 12.09.2017).
21. Петровская Е. В. Ширпотреб определяет наше восприятие искусства // Theory and Practice. 2015. Вып. 90. URL: <http://theoryandpractice.ru/posts/6896-filosof-elena-petrovskaya-shipotreb-opredelyaet-nashe-vostryatie-iskusstva> (дата обращения: 12.09.2017).
22. Поліщук Я. О. Міфологічний горизонт українського модернізму. Івано-Франківськ : Лілея, 2002. 392 с.
23. Пригов Д. А. Без названия // Искусство кино. 1994. № 2. С. 46–48.
24. Сибрук Дж. Nobrow / пер. с англ. под ред. В. Козлова. Москва : Адаргинем Пресс 2012. 240 с.
25. Сидоров А. М. Польша Вирильо: тело, скорость и современное искусство // Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина. 2012. Т. 2. № 3. С. 137–144. URL: <http://cyberleninra.ru/article/n/pol-virilio-telo-skorost-i-sovremennoe-iskusstvo> (дата обращения: 12.09.2017).
26. Солонович Е. М. Умберто Беллинтани. Стихи [предисловие] / пер. с итал., вступл. Е. М. Солоновича // Иностранная литература. 2001. № 1. С. 3.
27. Ульяненко Олесъ. Квіти Содому. Харків : Фоліо, 2012. 251 с.
28. Хейзинга Й. «Осень средневековья». Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах / пер. Д. В. Сильвестрова. Москва : Наука, 1988. 544 с.
29. Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика просвещения / пер. с нем., под ред. М. Кузнецова. Москва ; Санкт-Петербург : Медиум ; Ювента, 1997. 310 с.
30. Хьюбнер Б. Произвольный этос и принудительность эстетики / пер. с нем. Минск : Прописи, 2000. 152 с.
31. Цибулько О. В. Шекспірівський текст в українському соц-арті // Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. Львів, 2012. Вип. 20. Ч. 2. С. 207–214.

32. Чернявская Ю. В. Трикстер, или Путешествие в Хаос // Человек. 2004. № 3. С. 37–52.
33. Чухров К. Быть и исполнять. Проект театра в философской критике искусства. Санкт-Петербург : Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2011. 280 с.
34. Чухров К. О пользе и вреде искусства для жизни // Что делать? 2009. № 25. URL: <https://chtodelat.org/ar...lang=ru> (дата обращения: 12.09.2017).
35. Шкловский В. Б. Гамбургский сет. Статьи, воспоминания, эссе. Москва : Сов. писатель, 1990. 544 с.
36. Шкловский В. Б. О теории прозы. Москва : Сов. писатель, 1983. 384 с.
37. Юнг К.-Г. Монолог «Уллиса» / пер. Г. Бутузов // Юнг К., Нойманн Э. Психология и искусство. Антология. Рефл-бук ; Ваклер, 1998. С. 55–84.
38. Eco U. The Return of the Middle Ages // Travels in Hyperreality. San Diego, CA: Harcourt Brace Jovanovich, 1986. P. 59–86.
39. Hardt M., Weeks K. The Jameson Reader. Oxford : Blackwell Publishing, 2000. 408 p.
40. Hyde L. Trickster Makes This World: Mischief, Myth, and Art / Foreword M. Chabon. New York : North Point Press, 1998. 432 с.
41. James I. Paul Virilio. New York : Routledge, 2007. 136 p.
42. Kirby A. Successor states to an empire in free fall // Times Higher Education. 2010. 27 May. URL: <http://www.timeshighereducation.co.uk/story.asp?storycode=411731> (accessed: 12.09.2017).
43. Toth J. The Passing of Postmodernism. New York : State University of New York, 2010. 210 p.
44. Turner V. The Ritual Process: Structure and Anti-Structure. Chicago : Aldine, 1969. 213 p.
45. Williams R. Marxism and Literature. Oxford : Oxford University Press, 1977. 224 p.

**Гуменюк Т. К. Новое мироощущение – «Commencement de siècle» – как феномен культуры: мировоззренческие установки и художественно-эстетические измерения.** Раскрыта сущность нового мироощущения человека начала XXI века, отвечающего современным реалиям в эстетике и культуре, ведь на наших глазах быстро превращается в культурное «вчера» то, что совсем недавно воспринималось как крайне актуальное и перспективное. В этом есть своя логика и закономерность, поскольку в переходные периоды истории подвергается изменениям вся концептосфера культуры – повседневность, наука, технологии, мировоззрение, искусство. Объективно, мироощущение людей XX века уже не вполне адекватно темпоритму настоящего, поэтому, наряду с чрезвычайным «многоголосием» эпохи «commencement de siècle» – начала XXI века, с совершенно новым мироощущением человека эпохи цифровых технологий, сосуществуют определённый чувственный «анахронизм» или «ретроспективность», «ностальгичность». Ещё в конце 1980 – начале 1990-х годов, всё то, что воплощало и выражало в искусстве XX века *Zeitgeist* (Дух времени), начало решительно уходить в историю. Искусство большое, значительное, талантливое, но... оно уже было не о нас, не «на наши вопросы отвечало». Именно здесь и проходит истинная «граница между эпохами», хотя ещё десять лет до календарного нового тысячелетия. И если уж искать «точечные» даты, то концом XX века исследователи считают 80-е годы, метафизические по духу, они воспринимались массовым сознанием как конец эпохи социализма, время падения Берлинской стены, провозглашения независимости Украины. Хронологическая граница между эпохами всегда будет условной, однако она есть: начало нового века пробуждает новые надежды, а завершение прошлого – побуждает к подведению итогов. Дефиниция «commencement de siècle» означает новое, то есть «начало» как новое, она антиномична к более распространённой в гуманитаристике – «fin de siècle» (конец века), хотя противопоставление конца и начала века относительно и вряд ли составляет антитезу.

**Ключевые слова:** «Commencement de siècle, мироощущение, постмодернизм, постмодернити, культурно-историческая эпоха.

**Gumenuk T. K. New Worldview: “Commencement de Siècle” as a Cultural Phenomenon: Ideological Attitudes and Artistic and Aesthetic Evaluations.** The author has underlined the core of new worldview of a person at the beginning of the twenty-first century, which corresponds to modern realities in aesthetics and culture. The uniqueness of what is happening is emphasized, because we observe a phenomenon that events, which have been recently perceived as extremely topical and perspective, quickly in our eyes turn into a cultural “yesterday”. This has its own logic and regularity, because in the transitional periods of history, the whole concept of culture – everyday life, science, technology, world outlook, art – is being shifted. Objectively, the people worldview of the twentieth century can no longer be adequate to the temporhythm of the present, therefore, along with the extraordinary “polyphony” of the “commencement de siècle” at the beginning of the 21<sup>st</sup> century, with a completely new outlook of the person of the era of digital technologies, there is a certain sensual “anachronism” or “retrospective”, “homesickness”. Yet in the late 1980<sup>s</sup> and early 1990<sup>s</sup>, the features that have been embodied and expressed in the art of the twentieth century, the *Zeitgeist* (Spirit of Time), began decisively to retreat into the past. The art is large, significant, talented, but... it is “not about us”, not “answers our questions”. It is here that the true “boundary between the epochs” passes, although humanity still has 10 years to the new millennium according to the calendar. But if to look for “point” dates, then the eighties are the end of the century, pursuant to the researchers’ opinion. These years, metaphysical in spirit, were perceived by the mass consciousness as the end of the socialism era, the time of the fall of the Berlin Wall, the proclamation of Ukraine independence. The chronological boundary between the epochs will always be conditional, but it always exists and is clearly expressed: the beginning of a new century awakens hope, and the end of the past leads to summing up the results. The definition of “commencement de siècle” means a new, that is, “beginning” as a new one; it is antonymic to more common in humanitarianism – “fin de siècle” (end of the century), although the opposition of the end and the beginning of centuries is relative and hardly constitutes antithesis.

**Keywords:** “Commencement de siècle”, worldview, postmodernism, postmodernity, cultural-historical epoch.