

точки зору дотримується есе Емерсона «Віра в себе»: «Якщо людина живе разом з Богом, голос її буде таким же чистим, як шелест ниви» [8, с. 147]. У основі ідеї рівноправ'я людей у Емерсона знаходиться і віра людини в суть божества. Природу Емерсон вважає голосом Бога, що висловлюється з людьми.

Головна ідея релігійно-містичної філософії Емерсона: в людській особистості закладено божественний початок. Приймаючи себе, людина приймала своїх ближніх і приймала Бога. Він бачив всесвіт божественним цілим, центром якого є (для самого себе) кожна людина, випромінююча життя, яке вона звідусіль вбирає в себе. Закон, що управляє матеріальним світом, не поширюється на свідомість. Власне Я – це вищий суверенітет, а той, хто визнає відносно себе владу нижчого порядку, зрікається свого суверенітету. Саме в людській душі перебуває справжній божественний початок, який повинен правити світом замість того, щоб бути керованим ним.

Однією з основ гносеології Емерсона є інтуїтивізм. Він ставив інтуїтивне пізнання на вищий ступінь в гносеологічній ієрархії, вважаючи його основним і первинним, а інші методи – надбудовою до цього базису. Наступна гносеологічна основа філософії Емерсона позначається терміном «надраціоналізм»: логіка і раціональність виявляються об'єднані з метафоричністю, містичністю, символізмом. Розум філософ вважав першим, нижчим ступенем пізнання. Розум, тотожний Духу, Богові і Наддуші, виступає у Емерсона в якості єдиної субстанції, що пронизує весь світ.

Таким чином, послідовники унітарного руху в процесі організаційного оформлення і розвитку віровчення проявляють інтерес до життя і займаються вирішенням нагальних проблем суспільства. Вони активно виступають з відкритим протестом проти будь-якої соціальної несправедливості.

У своєму прагненні до раціонального осмислення Біблії і критики догматизму унітарії стали настільки ліберальними, що заперечують традиційні доктрини християнської віри. Поклоніння Богу вони замінили самопоклонінню. Унітарії стверджують, що людський розум і досвід мають перевагу перед Словом Божим. Вони відкинули Божий план порятунку через віру в Христа і замінили його порятунком через особисте самовдосконалення і добрі справи.

Бібліографічні посилання:

1. **Allen J.** A history of the Unitarians and the Universalists in the United States / Joseph Henry Allen, Richard Eddy. – New York: Christian Literature, 1894. – 506 p.
2. **Паррингтон В.** Основные течения американской мысли. Американская литература со времени её возникновения до 1920 года. В 3-х томах / В. Л. Паррингтон. – М.: Изд-во иностр. лит., 1962 – Т.2: Революция романтизма в Америке (1800-1960). – 1962. – 591 с.
3. **George W.** Unitarianism in America; A History of Its Origin and Development / George Willis Cooke. – Boston: University Press of the Pacific, 2010. – 532 p.
4. **Walls L.** Seeing new worlds: Henry David Thoreau and nineteenth-century natural science / Laura Dassow Walls. – Madison: U. of Wisconsin P, 1995. – 300 p.
5. **Покровский Н.** Генри Торо / Н. Е. Покровский. – М.: Мысль, 1983. – 188 с.
6. **Эмерсон Р.** Нравственная философия: Перевод / Р. Эмерсон. – Москва: Харвест; Москва: АСТ, 2000. – 383 с.
7. **Покровский Н.** Ральф Уолдо Эмерсон: В поисках своей Вселенной / Н. Е. Покровский. – М.: Центр Америк. исследований в Конкорде, 1995. – 361 с.
8. **Эмерсон Р.** Эссе / Р. Эмерсон. Уолден, или Жизнь в лесу / Г. Торо; пер. с англ. А. Зверева [и др.]; сост.: Н. Покровский, Н. Сибириков; предисл. Н. Покровского. – М.: Художественная литература, 1986. – 639 с.

УДК 111.852 : 130.2

Є. В. Скороварова

СОЦІОКУЛЬТУРНІ УМОВИ КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ ЕСТЕТИЧНОГО ДОСВІДУ ЯК ОСНОВИ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Поняття естетичного досвіду розглядається як категорія, що виражає специфіку сучасної художньо-естетичної комунікації. Соціокультурними умовами актуалізації концепту естетичного досвіду виступає суспільна реальність модерністського мистецтва та сформований у ХХ столітті світогляд світопереживання.

Ключові слова: естетичний досвід, художньо-естетична комунікація, світопереживання,

© Є. В. Скороварова

Понятие эстетического опыта рассматривается как категория, которая выражает специфику современной художественно-эстетической коммуникации. Социокультурными условиями актуализации концепта эстетического опыта выступает общественная реальность модернистского искусства и сформировавшееся в XX столетии мировоззрение миропереживания.

Ключевые слова: эстетический опыт, художественно-эстетическая коммуникация, миропереживание, искусство, репрезентация.

The concept of aesthetic experience is considered as a notion, which expresses specifics of modern art and aesthetic communication. As sociocultural conditions of updating of a concept of esthetic experience was the public reality of modernist art and the outlook of a world-experiences created in the XX century.

Key words: aesthetic experience, art-aesthetic communication, world-experiences, art, representation.

Розвиток української естетичної теорії визначено пошуками засад створення такої системи категорій, яка дозволила б охопити і класичні естетичні проблеми, і неklasичні, що гостро постали з поширенням художніх практик авангарду та постмодерну, які не лише виявили комунікативно-знаковий устрій художніх об'єктів, але і звернули увагу на специфічну прагматику художньо-естетичної комунікації, яку актуалізували через проблематику індивіда та його переживань. Водночас, у дослідженні засад естетичного у західній естетиці важливу роль відіграє категорія естетичного досвіду, яка у вітчизняній естетичній думці ще не достатньо розглянута. Розглядаючи проблематику естетичного досвіду, Д. Фенер постулює, що висхідним завданням естетики «має бути пояснення естетичного досвіду... Естетичний досвід є базисом, й усі інші предметності естетичного – естетичні відношення, естетичні об'єкти, естетичні настанови – вторинні по відношенню до естетичного досвіду» [1, р. 40]. У той же час, Н. Керол критикує розхоже використання поняття «естетичний досвід», стверджуючи, що фундаментальність цього поняття потребує його змістовного переосмислення [2]. Р. Шустерман вважає, що у сучасній естетичній теорії знову існує потреба концептуалізації поняття естетичного досвіду, що має бути основною категорією естетики, з урахуванням досягнень вже сформованого концепту естетичного досвіду [3]. Визнання ґрунтовної ролі категорії естетичного досвіду стає можливим саме завдяки концептуалізації проблематики естетичного досвіду у філософії та естетичній теорії XX століття.

Актуальною для української філософсько-естетичної теорії є проблема осмислення концепту естетичного досвіду й категоріального залучення цього концепту до філософських і соціокультурних аналітик. Проблема ця розкривається одночасно у декілька вимірах: виявлення умов тематизації концепції естетичного досвіду як основи художньо-естетичної комунікації, феноменологічна аналітика естетичного досвіду, парадигматизація поняття естетичного досвіду у систему сучасних філософсько-культурологічних та естетичних категорій. Зрозуміло, що першочерговим завдання є виявлення умов концептуалізації терміна естетичний досвід, виявлення легітимності використання цього поняття як з точки зору сучасної культурної ситуації, так і з точки зору категоріального осмислення принципів художньо-естетичної комунікації та її об'єктів у загальнокультурних та історично-мінливих умовах. Виходячи з цього, метою статті є розгляд соціокультурних засад тематизації концепту естетичного досвіду як основи художньо-естетичної комунікації.

Концепт естетичного досвіду у цілому має на увазі розуміння певного типу досвіду як специфічного регіону розгортання перебігу взаємодії людини та феноменів навколишнього їй світу, що даються у цьому перебігу як естетичні феномени. На перший план у концепті естетичного досвіду виводиться індивідуальний досвід та його репрезентативні структури, але ця індивідуальність розглядається у її трансцендентально-апріорних формах, всезагальних структурах антропологічних змістів суб'єктивності, що конституують універсальність перебігу естетичного досвіду. Естетичний досвід являє себе як спосіб естетичної взаємодії людини й світу, яка визначена особливими структурами даності у суб'єктивності типів предметності, серій феноменів, форм речей світу, що виникають у перебігу конкретного досвіду. Ці особливості – особливості саме досвіду, вони даються й розвиваються у досвіді й зрозумілі лише виходячи з поняття досвіду. Саме так можна у першому наближенні охарактеризувати концепт естетичного досвіду.

Чому таке розуміння естетичного досвіду починає актуалізуватися у філософсько-дискурсивному просторі культури XX століття? Чому індивідуальність людини виявляється

репрезентативно-смісловим фундаментом для концептуалізації естетичних категорій? Які зміни у світогляді слугували встановленню концепту естетичного досвіду? Які процеси слугували відмові від концептуального базису класичних категорій естетики на основі понять «мімезис», «форма», «художній образ», «прекрасне» тощо? Зрозуміло, що ці процеси схожі з процесами, які слугували встановленню постмодерного мистецтва та постмодерної естетики, які також відмовлялися від класичних філософських категорій у ситуації неklasичної медіа-комунікативної естетичної діяльності, тобто, соціальні та культурні умови, що сприяли ситуації встановлення концептів постмодернізму, є висхідними з умовами, що призвели до формування концепту естетичного досвіду, концепту обумовленості та визначеності естетичної сфери суб'єктивними смисловими структурами.

У 1969 році Ж. Дельоз помічає: «Сучасний світ – це світ симулякрів. Людина у ньому не переживає Бога, тотожність суб'єкта не переживає тотожності субстанції. Всі тотожності тільки симульовані, виникаючи як оптичний «ефект» більше глибокої гри – гри розходження й повторення» [4, с. 9]. У мистецтві ця ситуація ще й глибоко пов'язана зі змінами репрезентативно-комунікативної функціональності художніх творів: «Необхідно, щоб річ не була тотожна, але була б розірвана розходженням, у якому вгасає тотожність об'єкта, побаченого як суб'єкт, що бачить... Кожна річ, кожна істота повинна бачити поглинання власної ідентичності розходженням, бути лише розходженням серед розходжень... Відомо, що твір сучасного мистецтва прагне до виконання цих умов: у цьому змісті воно стає дійсним театром, що складається з метаморфоз і перестановок. Театр німецького, лабіринт без нитки (Аріадна повісилася). Твір мистецтва залишає сферу репрезентації щоб стати «досвідом» [4, с. 79]. Зрозуміло, що соціокультурна телеологія концепту естетичного досвіду є більш загальною, ніж тільки його оформлення у рамках філософії мистецтва, але у ХХ столітті саме мистецтво починає найбільш наглядно трансформуватися у контексті естетосфери із чисто художньої реальності у реальність естетичну: мистецтво переноситься у повсякденність, виводиться за межі класичного художньо-комунікативного поля у структури буденного життя, у безпосередність соціальних й культурних репрезентацій. Розвиток мистецької практики й її осмислення з одного боку та встановлення новітнього типу світогляду «світопереживання» з іншого боку окреслюють соціокультурну визначеність формування концепту естетичного досвіду.

Як відомо, концепт твору мистецтва як експериментування започатковує у соціокультурному контексті художня система модернізму, яка виникає наприкінці ХІХ століття у ситуації розвитку практик технічної естетики у рамках динаміки науково-технічного прогресу, запровадження систем дизайну та новітніх технологій у естетичне забарвлення світу, розвитку мистецтва асоціативних структур, коли замість споглядання естетичних об'єктів акцент переноситься на переживання цих об'єктів. Формування концепту естетичного досвіду у світогляді ХХ століття пов'язано саме з соціокультурними умовами, які актуалізували як мистецьку практику у специфічному вимірі індивідуального переживання, так й світовідношення, світогляд, який конституював поняття досвіду у естетичному плані, тобто вивів у обґрунтування естетичних феноменів суб'єктивні смислові горизонти індивідуальних переживань. Треба розглянути ці умови конкретно, щоб була зрозуміла та система поглядів на світ, яка дозволила концептуалізуватися поняттю «естетичний досвід». Д. В. Сараб'янов вказує наступні соціокультурні передумови модерного мистецтва [5, с. 23-41]: промислово-технічний розвиток, життя як принцип світоустрою, новітній індивідуалізм, панестетизм та символізм. Системно, тобто йдучи від одної умови до іншої, ці передумови можна розглянути наступним чином.

Промислово-технічний розвиток. З одного боку, авангардна свідомість модерна протидіяла впровадженню промислових принципів у художню творчість, виробляючи своєрідний декадентський естетизм, породжений страхом перед машинами та їхніми соціальними наслідками, як певний захист людини від настання світу індустріальної технології, яка нівелює неповторні індивідуалізовані твори мистецтва (О. Уайльд, В. Бенямін). З іншого боку, теоретики модерну бачили у промисловості можливість перетворення інженера на художника, індустріального виробництва – на мистецтво. Нова реальність виробляє нове сприйняття, надихаючи митців на нове художнє схоплювання цієї реальності (наприклад, лірико-драматична серія полотен Моне та Мане, які відображають вокзал Сен-Лазар). Кришталевий палац або Ейфелева вежа змінюють своїми технічними рішеннями погляди на репрезентативні засоби мистецтва, а розвиток дизайну – на саме мистецтво, бо дизайн апелював до більш широкого шару естетичних впливів, ніж класична художня діяльність: «Швидке розширення технологічних можливостей створення й фіксації образу дестабілізує як сферу предметів мистецтва, так і уявлення про його засоби, руйнуючи середовище створення й споживання фігуративного живопису, який у певний момент програє у суперництві з фотографією, і підготовляючи ґрунт для майбутньої авангардної «усякості» або мистецтва з будь-якого матеріалу» [6, с. 11].

Дж. Д'юї прямо постулює, що індустріальна революція веде до поширення індивідуалізму у естетичній сфері: «Через зміни у індустріальних умовах художник був виведений за межі основного потоку активного інтересу. Промисловість була механізована, а художник не може працювати механічно на масове виробництво. Він менш інтегрований, чим колись, у нормальний потік соціального забезпечення. У результаті склався специфічний естетичний «індивідуалізм». Художники вважають своїм обов'язком знайти притулок у їхній роботі як ізольованому засобі «самовираження». Щоб не догоджати тенденціям економічних сил, вони часто почувають себе зобов'язаними перебільшити свою роз'єднаність на грані ексцентричності. Отже, художні продукти здобувають ще більший ступінь нальоту чогось незалежного й езотеричного» [7, р. 9-10].

Життя як принцип світоустрою. Відторгнення від технічної складової культури провокувало на протиставлення їй іншого принципу позиції художнього буття, навіть якщо мистецтво використовувало нові технічні досягнення. Виражена у теоретичній формі «філософії життя», ця позиція у модерністській свідомості висувала інтуїцію, безпосереднє переживання навколишньої дійсності, як принцип стихійного, спонтанного, непідвласного розуму, позначеного своєрідним біологізмом художнього образу. Навколишній світ наділявся невидимою «життєвою силою», «життєвою душею», а мистецтво через шлях біології виражало цю «силу». Ідеографічні системи модерну через «Хороводи», «Вихри», «Вакханалії», екстатичні пориви у Ходлера та Врубеля, персонажів-симбіотів, рослинний орнамент, архітектурні форми у вигляді органічних рухів, мінливостей та спонтанних ритмів виражає стихійно-вітальне начало, яке постулюється як основа культури. Емпатія, переживання, імпресія, збудження чуттів – це становиться змістом, який має репрезентувати художник. Як вказує М. Герман, художня практика модернізму, створення артефактів мистецтва «усе менш ґрунтується на чуйності та художній спокусливості глядача й усе більше – на інтуїтивно або вербально вироблених умовах (конвенціях) між ним й автором» [8, с. 9]. Художник виражає потаєну суть життя, й для цього все більш спрямований на фантастичні образи як символи, що можуть виражати цю суть. Життя входить у мистецтво, й М. Каган стверджує: «Що твір мистецтва живе, що він – живий, майже ніким не заперечується» [9, с. 483]

Новітній індивідуалізм. Життєві «сполохи», які мало репрезентувати нове художньо-комунікативне поле, були опосередковані вираженням цих сполохів у формі індивідуалістичних мотивів у створенні художніх образів. З одного боку, культурна тенденція індивідуалістичного суб'єктивізму модернізму (з його апологією митця як невизнаного генія), відродилися завдяки поверненню до романтичних поглядів на світ: «Хворобливе томління, меланхолія, іронія, песимістичне почуття безвихідності, які стали відмітною рисою романтизму, на новому історичному етапі перетворилися у своєрідну щоденність, у ознаку гарного тону» [5, с. 31-32]. З іншого боку, новітній індивідуалізм мав прояв й у протилежному вимірі, у тяжінні до відкритості індивідуального життя, до гласності, відкритої взаємодії. У моду входять сучасні купальні костюми та проповідують нюдизм. Всесвітні виставки як форма міжнародної комунікації дозволяє демонструвати широким масам індивідуальні досягнення у призмі культурного досвіду. Крайнощами індивідуалізму був прояв у архітектурі формотворення власного будинку під гаслом «мій будинок – моя фортеця». Самодостатність буття у межах особняка з усім набором домашніх зручностей для власника та його близьких виявляє ту форму, яка продукує індивідуалізм у модернізмі – це пошук автономної, незалежної від будь-яких впливів навколишнього технологічного світу форми художньої діяльності, що, наприклад, яскраво втілюється у сюрреалізмі.

Треба зазначити, що індустріальне суспільство, яке стало наслідком НТР, на фоні підвищення матеріального добробуту все більш приводило буржуазне суспільство до тотальної відчуженості у системі культури. Як вказує О. Льовкіна, відчуження виникає у ситуації, коли при системі протиріч між людиною (окремим, індивідуальним) та соціокультурним оточенням (загальним, тотальним) людина поглинається цим оточенням, втрачає суб'єктність, перестає виробляти себе як особистість [10, с. 54-55]. І саме тому індивідуальність постулюється як вирішення проблем відчуження, занурення у індивідуальність пропонується як своєрідне протистояння відчуженню. Це не лише етичне творення індивідуальності (М. Вебер), але й естетичне (Г. Маркузе). Сюрреальність авангардних творів дозволяє знищити «принцип реальності», який виробила репресивна культура: «Завдання такого мистецтва полягає, насамперед, у тому, щоб зруйнувати автоматизм безпосереднього, соціально орієнтованого досвіду, що протистоїть визволенню чуттєвості, пов'язаної з вітальними потягами людей, з їхнім прагненням до здійснення «доісторичних бажань». Цей досвід нав'язується людині репресивним суспільством, його наукою та технікою, його культурою та мораллю. Мистецтво ламає його автоматизм, воно повинне повернути людям реальне відчуття реального життя, яке знаходиться у більш близьких

відносинах зі світом інстинктивних потягів і прагнень, ніж із зовнішнім світом «емпіричного досвіду», створеного технологічною цивілізацією» [10, с. 123]. Мистецтво розглядається як новий символічний виробник індивідуальності людини.

Панестетизм. Пошук своєрідної естетичної автократії модернізмом (як певним чином пошук легітиматії його поля символічного виробництва) призводить до культу краси, до обоження прекрасного та перетворення його у загально-глобальну категорію культури. Мистецтво митцями розумілося як безпосередній носій краси, діяльність, яка мала здатність будувати життя на засадах естетичних зразків, естетичних ідеалів, на засадах загальної гармонії й рівноваги. Художник поставав як творець, конструктор, який у хаосі життя виявляв та транслиував його трансцендентну суть у естетичній формі, яка їм розумілася як найбільш наближена до цієї трансцендентної суті. Естетично-художнє комунікативне поле мало змінити реальність, звільнити її від протиріч. Суб'єктивна діяльність митця у хаосі життя обґрунтовувалася панестетизмом як універсальна соціально-культурна значима діяльність: «твердження глобальної ролі мистецтва й художника йде двома шляхами – проголошенням винятковості творця й зведенням усякої людської діяльності до рівня творчості, а всякого предмета, створеного руками або думкою людини – до рівня мистецтва» [5, с. 35].

Символізм. Відомо, що «символізм як філософська світоглядна концепція знаходить своє вираження у практиці мистецтва у формах стилю модерн» [5, с. 38]. Як передумова модерну, символізм існував у першу чергу у формі філософського споглядання романтиків, а вже потім у формі створення естетичних предметів на основі релігійно-міфологічних та містичних уявлень. Символізм трактував навколишній світ як світ феноменів, явищ, які у своїй основі є лише «маренням» на фоні істинної реальності. Установка символізму на творчий, навіть перетворюючий характер мистецтва вела його до відмови від міметично-імітативних моделей реалізму й імпресіонізму та постулату втілення ідеального у реальному з перевагою ідеального, бо реальне визначалося як початковий рівень для мистецтва, яке має вести до духовної реальності. Символічна напруга світу має вираз у першу чергу у багатозмістовності символів, у їхній трансфінітній семантиці, нескінченному значенні, невичерпності й безмежності смислу. Символізм як напрям у мистецтві та світовідношенні відповідає принципу панестетизму, бо через категорію символу відбувається прямий перехід до принципу єдності макрокосму та мікркосму. Відповідає символізм й установці на інтуїтивне осягнення життя у його цілісності, й принципу індивідуалізму, бо символічна свідомість легітимізує індивідуальне сприйняття: якщо символ має багато значень, то у тих образах, які репрезентуються у мистецтві, кожен може обґрунтовано знаходити ті значення, які він сам вкладає у них, бо ці значення вже існують у образах як символах, оскільки у останній інстанції увесь всесвіт має символічний вираз: «Багатоперспективний світ потребує поліперспективного бачення у мистецтві, яке стає не тільки багаторівневим, але й багатозначним» [11, с. 58].

Естетичний плюралізм, який започатковується саме символізмом, перетворюється на знаковість модернізму та симулятивність постмодернізму. Як вказує В. Вельш, для постмодерного мистецтва «вирішальним є вибір плюральності, який однозначно відповідає його індивідуалізму. Він уже заперечує утвердження будь-якого єдиного концепту, залишаючись непослідовним і різноспрямованим» [12, с. 41]. Символ-знак-симулякр – така лінія розвитку систем розуміння та творення художньо-естетичної комунікації у ХХ столітті, яка відзначається збільшенням ролі індивідуальності митця та реципієнта мистецтва, виведенням у обґрунтування «естетичного» значень та смислів індивідуальних переживань та досвіду, їхньої дифузії та інфляції, гіпертрофованого використання у розумінні культурно-естетичної сфери.

Теоретики постмодерну бачать у сучасному світі відсутність репрезентацій та розглядають соціокультурні відношення як знаки-сліди, семантичну надлишковість недостатності, відсутність означуваного. Репрезентація, пов'язана із сформованими системами, які розуміються як системи пригнічення та репресії, із під влади яких повинен вийти індивід, щоб йому відкрилося реальне відчуття дійсного життя, переборюється естетичним, яке пов'язується з хаосом життя, вираженим у хаосі текстів. Цій ситуації найкраще відповідає «шизоаналітична свідомість» (Ф. Гватарі, Ж. Дельоз), фрагментарна, децентрована у смисловому сенсі ідентичність людини, заснована у першу чергу на власних переживаннях позасвідомого, на позасвідомій суб'єктивній оцінці реальності. Якщо реальне стає функцією символічного (Ж. Лакан), а це символічне залежить від психічного апарату та індивідуального досвіду людини, то й реальність залежить від суб'єктивності людини. На повсякденному рівні ця ідея має просту форму «У кожного своя думка», а на естетичному – «Про смаки не сперечаються». О. Воеводін вказує: «Все двадцяте століття пройшло під прапорами всіляких форм експериментування у естетичній сфері. Гасла «Я так бачу!», «Я так чую!», «Я так відчуваю!» донині є ідеологічним обґрунтуванням агресивної розбещеності, нетерпимості, крайнього суб'єктивізму, індивідуалізму й аморалізму

у мистецтві. Усілякі міфи про трагічну невизнаність генія стали індульгенцією на сваволлю й виправдання суб'єктивної винятковості не тільки у естетичній, але у багатьох інших сферах соціального життя» [13, с. 267].

Таким чином, модерне й постмодерне мистецтво та естетика гіпостазують індивідуальне переживання, відриваючи його від тих загальних основ, що роблять переживання змістовним, тобто від обумовленості переживання досвідом та практикою. Ігноруючи ці структури життєдіяльності, точніше, говорячи, що вони скриті нашаруваннями інтертекстуальності та процесами симуляції, естетика модернізму та постмодерну усе ж таки не може не говорити про досвід людини, розглядаючи, на основі чого виникає естетична оцінка. Трансцендентальний емпіризм постмодерну говорить про досвід, але досвід для нього у естетичній сфері є остання межа, за якою – лише хаос, якій вже не піддається структуризації.

Таке соціокультурне конституювання концепту естетичного досвіду у рамках мистецької практики та її осмислення як одного з контекстів актуалізації концепту естетичного досвіду виводить проблематику досвіду у простір естетичного знання з боку філософії мистецтва. Але щоб більш конкретно окреслити контекст актуалізації проблеми естетичного досвіду, нам здається важливим вказати на проблему світовідношення у культурі ХХ століття. Ця проблематика була проаналізована В. Личковахом, який експлікує змістовність інтенції «життєвої сили» як «життя миттєвістю». Соціокультурні умови, які, на наш погляд, виражали себе й як початок та розвиток модерної естетичної свідомості у форму постмодерної естетичної свідомості з паралельною генезою концептуалізації поняття естетичного досвіду, дослідник розкриває у більш екзистенціальних вимірах людської реальності: часу, просторі, тілесності та емоційності.

Часовий вимір світовідношення ХХ століття є таким типом переживання часу, який знімає у собі вироблені урбаністичними трансформаціями технологічної цивілізації темпоритм та динаміку способу життя: «У переживання часу вдирається вплив механізації, автоматизації, комп'ютеризації, зміна транспортних, комунікативних, аудіовізуальних засобів людського спілкування (наприклад, поява кінематографа, радіо, телебачення, відеотехніки, інтернет-мережі, лазерної графіки тощо)» [14, с. 16]. Людське світовідношення у його ментальних і чуттєвих характеристиках динамізується й темпоралізується у смисловій кореляції змін соціальної реальності. «Життя миттєвістю», тобто світовідношення як переживання, у часі світовідношення стає переживанням «розвитку-у-часі».

Просторовий вимір світовідношення «життя миттєвістю» конститується у переживанні просторовості як «стиснутої», такої, що легко оглянути, яка теж піддалася метаморфозам урбанізації та глобалізації, яка «підпорядковується планетарним екологічним і технологічним процесам» [14, с. 17]. Огляд простору пов'язаний з часом, який витрачається на огляд, отже простір темпоралізується та вимірюється часовими координатами, наприклад, світловими роками у космографії. Природно-екологічний простір підмінюється штучними моделями візуалізації та вимірами синтезованих метрик, розмітка простору опосередковується сучасним архітектурним інтер'єром, поп-артом, голографією, комп'ютерною графікою, топографічною символікою; тим самим простір природи перетворюється у простір часу цивілізації, тобто переживання «розвитку-у-часі» обґрунтовує переживання «знаходження-у-просторі». До простору вже складно підібратися у автентичному переживанні. Переживання просторовості «життя миттєвістю», отже, може бути зрозуміло як переживання «розвитку-знаходження-у-просторі-у-часі». Такий простір є соматичним.

Тілесний вимір світовідношення «життя миттєвістю» експлікує тіло людини як занурення Я у світ, втілення Я у світі. Тілесність фундується як базис сприйняття, яке є інтенційною модифікацією тілесного буття у соціально-культурному світі. Тілесність як переживання тіла як світовідношення визначає вираз людської суб'єктивності у всіх проявах перцептивного та позаперцептивного: емоціях, пластиці, еротичі, фантазмах сфер підсвідомого та позасвідомого. Емоційність у світовідношенні «життя миттєвістю» виходить на новий рівень, вона, ґрунтуючись на зануренні тіла у світ, постає як той надрефлексивний зв'язок, що пов'яже людську тілесність та світ, маючи вираз як «глибоке відчутне світовідношення, що має свій базис у відчуттях і почуттях, у яких людині є даним світ і все, що міститься у ньому» [14, с. 18].

Переживання починає розглядатися як справжній онтологічний початок людської індивідуальної сутності. Цей культурний концепт фундує теоретичний погляд на культуру та соціум у нових вимірах розгляду. У естетичному аспекті цей вимір постає більш яскраво, бо життя як принцип світоустрою у своїй інтуїтивній глибині, що виступає як цілісність світу та людини, яких відчужує та піддає дискретності новітня технологічна цивілізація, актуалізує життєвий досвід індивіду: «гармонійна взаємодія, навіть «гра» чуття і думки, сприйняття і уяви, споглядання і фантазії досягається лише у естетичному переживанні» [14, с. 24].

Соціокультурні умови актуалізації концепту естетичного досвіду виводять концепт досвіду у поле інтелектуальної пресуппозиції естетичного знання. Життя, переживання, індивід стають не лише темами естетики, але й проблемами, на фоні яких й виділяється концепт естетичного досвіду. Як вже вказувалося, соціокультурна динаміка сьогодення визнається як симулятивно-репрезентативна, що призводить до постулювання художньо-естетичної комунікації у всьому її різноманітті взаємовідношень між художником, естетичним об'єктом та реципієнтом, контекстів естетичної і художньої діяльності та системи категорій естетичної свідомості, які її виражають, як специфічного референціального базису ставлення людини до світу. Естетичний досвід, який породжує і породжується сучасними знаково-комунікативними практиками, визнається фундаментальною структурою людської індивідуальності, структурою, яка є єдино-можливим джерелом семантики людського буття. Естетичні предмети і художні об'єкти генеруються як упорядковані артефакти художньо-естетичного полю комунікації, і ця упорядкованість у хаосі сучасного життя є самою близькою до екзистенціалів сучасної людини через їх вираз чуттєвості та вплив на чуттєвість. І саме естетичний досвід постає як та категорія, яка виражає цей вираз і цей вплив, тим самим спрямовуючи сучасні естетичні практики на специфічні (суб'єктивно-репрезентативні) способи артикуляції смислів та цінностей соціокультурної динаміки сьогодення.

Бібліографічні посилання:

1. **Fenner D.** Aesthetic Experience and Aesthetic Analysis / D. Fenner // Journal of Aesthetic Education. – 2003. – Vol. 37. – No. 1. – P. 40–53.
2. **Carroll N.** Aesthetic experience, art and artists / N. Carroll // Aesthetic experience / ed. by R. Shusterman and A. Tomlin. – New York and London : Routledge, 2008. – P. 145–165
3. **Shusterman R.** The End of Aesthetic Experience / R. Shusterman // Journal of Aesthetics and Art Criticism. – 1999. – Vol.55. – P. 29–41.
4. **Делез Ж.** Различие и повторение / Ж. Делез / пер. с фр. Н.Б. Маньковской, Э.П. Юровской. – СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 384 с.
5. **Сарабьянов Д.В.** Стиль модерн / Д.В. Сарабьянов. – М. : Искусство, 1989. – 294 с.
6. **Андреева Е.** Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века / Е. Андреева. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – 499 с. – (Новая история искусства).
7. **Dewey J.** Art as experience / J. Dewey. – New York : Capricorn Books, 1958. – 355 p.
8. **Герман М.** Модернизм. Искусство первой половины XX века / М. Герман. – СПб. : Азбука-классика, 2008. – 480 с. – (Новая история искусства).
9. **Каган М.И.** О живом смысле искусства / М.И. Каган // О ходе истории / ред.-сост. В.Л. Махлин. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – С. 483–519.
10. **Льовкіна О.Г.** Відчуження людини у соціокультурному просторі: минуле і сучасність / О.Г. Льовкіна. – К. : Вид. ПАРАПАН, 2006. – 168 с.
11. **Личковах В.** Авангард – постмодернізм – універсалізм: зміна парадигм неklasичної естетики / В. Личковах // Дивосад культури: вибрані статті з естетики, культурології, філософії мистецтва. – Чернігів : РВК «Деснянська правда», 2006. – С. 56–74
12. **Вельш В.** Наш постмодерний модерн / В. Вельш / пер. з нім. А.Л. Богачова, М.Д. Култаєвої, Л.А. Ситніченко. – К. : Альтпрес, 2004. – 328 с. – (Сучасна гуманітарна бібліотека).
13. **Воеводин А.П.** Эстетическое регулирование социальной активности людей / А.П. Воеводин // Філософські дослідження. Зб. наук. пр. Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля / від. ред. Суханцева В.К. – Луганськ, 2004. – Випуск 5. – С. 263–272.
14. **Личковах В.** Світовідношення як переживання (онтологія, феноменологія та естетика «життя миттєвістю») / В. Личковах // Дивосад культури. – Чернігів : РВК «Деснянська правда», 2006. – С. 15-27.

УДК 1 (091);111

Д. Ю. Снітько

СПІВВІДНОШЕННЯ ДІЯЛЬНОСТІ Й БЕЗДІЯЛЬНОСТІ ЛЮДИНИ В ФІЛОСОФСЬКІЙ ДУМЦІ ВІДРОДЖЕННЯ

Аналізується співвідношення діяльності й бездіяльності людини в філософії епохи Відродження. Особливу увагу приділено причинам піднесення цінності практичної діяльності в епоху Відродження та екзистенційним аспектам опозиції діяльності й