

---

**В.М. Шелюто,**  
кандидат філософських наук,  
доцент СНУ ім. В.Даля

## **ВПЛИВ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО СВИТОГЛЯДУ НА ПРОЦЕС ДЕСАКРАЛІЗАЦІЇ ЕСТЕТИКИ**

Сучасний стан культури, який характеризується суттєвою зміною пріоритету в системі культурних цінностей, відмовою від орієнтації культури на авторитет Великого Іншого, на “ідеали Істини, Добра, Святості, Краси” [1, 63], у літературі з філософії й естетики часто іменують посткультурою. Це поняття застосовується і до культури в цілому, і до її найважливішої складової – художньо-естетичної культури. Посткультура, у свою чергу, в естетичній і культурологічній літературі ототожнюється з постмодернізмом. Саме це поняття часто розуміють досить широко. Наприклад, О.Ніколаєва у праці “Православ'я і сучасна культура” твердить, що постмодернізм становить собою не лише культурну течію чи напрямок мистецтва, але й новий тип світовідчуття, загальнокультурну свідомість, тип мислення й сприйняття [2, 20]. На думку дослідниці, постмодернізм прагне бути всім – і культурою, і релігією, і політикою, тобто охопити всі форми людської свідомості. З літературного прийому він перетворюється на світогляд. Інший російський учений, О.Якимович, розглядає постмодерн як “культуру втрачених відмінностей” [3, 120–129], яка характеризується відмовою від будь-якого вищого начала, крім “людського, надто людського”, від метафізичних прагнень та ідеалів і не потребує “багатьох традиційних посередників (естетичних) між земною людиною і чимось понадземним, нематеріальним” [1, 61]. Ця культура виконує заповіт Ф.Ніцше “бути вірним землі”. Однак, на відміну від трагічного переживання “смерті Бога” в німецького філософа, вона чудово влаштовується й без визнання будь-якого вищого начала. Постмодерністська культура, яка проголошує всездозволеність і допускає будь-які інтерпретації священних книг, об'єктивно провадить боротьбу з будь-якою ідеологією, яка претендує на істинність, незалежно від того, є ця ідеологія релігійною чи комуністичною.

Постмодернізм іноді розглядають як останню форму західного нігілізму [4, 1]. Постмодерністському світогляду проклали шлях багато філософських течій ХХ ст., у тому числі екзистенціалізм, який, за словами Ж.-П. Сартра, стверджував “приреченість людини бути вільною” і виходив із принципів аморальності ідеї Бога в сучасному світі. Але висловлення Сартра, “якщо б Бог був, то його слід було б відкинути”, котре проголошувало абсолютну відповідальність людини за свій вибір, надто драматичне для постмодерністського світогляду. Багато в чому завдяки раціональному структуралістському підходу “хвору совість” екзистенціалізму було заспокоєно і трагічне відчуття “богозалишеності” й абсурду поступово зникло.

Світ у постмодерністській свідомості втратив свою об'єктивну реальність і постав як сукупність симулякрів. Внаслідок розмивання сакральних орієнтирів, визначених релігійними традиціями, і побудови на їх ґрунті великих гуманістичних критеріїв у постмодерністській свідомості відбулося змішування протилежних за своїм характером підходів.

Як підкреслює О.Якимович, до ХХ ст. культура була передусім втіленням вищого смислу, який розчленовував і організовував реальність [3, 121]. Її завданням було моделювання світоустрою й проектування цієї моделі на реальність. Окрилена вищим смислом, культура була потужною перешкодою ентропійним процесам, які відбувалися в природі й суспільстві.

Зовнішній світ вибудовувався в ній відповідно до законів людського мислення, яке розглядалось як “божественна іскра”. У рамках того чи іншого культурного зрізу виводили певний порядок понять, з якого можна було зрозуміти, що вважається священним у цій культурі, а що – гріховним; що треба розуміти як добро, а що, навпаки, вважати злом.

Крайній антропоцентризм постмодерністської парадигми виявився передусім у тому, що було проголошено незалежність об'єкта, який мислить і створює, від усіх реалій, що обмежують його свободу, від природи, суспільства, чи від Бога. Бог видається лише об'єктом серед інших об'єктів і не більше того. Місце єдиної абсолютної Істини, властивої монотеїстичним релігіям, у постмодернізмі посідає сукупність відносних, окремих “істин”, які мають мирно зживатися одна з одною. Таким поняттям, як “традиція”, “істина”, “реальність”, “смысл” та ін., не знайшлося місця в постмодерністському філософському й естетичному дискурсі.

Питання про розумність буття, порушувало ще за часів давньогрецької трагедії, у постмодерністській свідомості втратило свій смысл і сприяло кардинальній зміні естетичної парадигми з її постійною орієнтацією на категорію прекрасного. Проблемі десакралізації естетики й культури та радикальної перебудови естетичної свідомості в культурі постмодерну приділено чимало уваги в працях естетиків і культурологів. Серед їх авторів – основоположники і послідовники постмодернізму, зокрема Ж.Бодрійар, Ж.Дерріда, Ф.Джеймісон, Ж.Дельоз, Ф.Гуаттарі, Ж.Ліотар, Е.Левінас, Ю.Кристева, Ц.Тодоров та ін. У постмодернізмі є прибічники, зокрема літературознавець і культуролог М.Епштейн; є й критики, такі як естетик В.Бичков, поетеса й культуролог О.Ніколаєва та ін.

Десакралізація естетики й культури в постмодерністському світогляді претендує на те, щоб бути повною й остаточною. Це зумовлено передусім тим, що постмодерністська культура й світовідчуття характеризуються руйнуванням ієрархії цінностей, яка складалась століттями, і бінарних опозицій. У постмодернізмі все рівноцінне й немає нічого святого [5, 18].

Про це йдеться в роботі “Екстаз комунікації” одного з найвизначніших теоретиків постмодерну Ж.Бодрійара: “Західна культура наприкінці століття взагалі перестала визнавати, що у світі є щось недосказане, щось приховане, тобто щось таке, що має лишатися потаємним, наприклад, щось “святе” [5, 17]. Інший видатний філософ-постмодерніст, Ж.Дерріда, здійснює радикальну “реконструкцію” попередніх релігійних і філософських традицій.

Постмодернізм претендує на створення принципово “нерепресивної” цивілізації, про яку мріяли свого часу Г.Маркузе, О.Хакслі, Дж.Оруелл та ін. Як зазначає російська дослідниця О.Ніколаєва, “репресивне” знаряддя придушення особистості він убачає також у будь-якому вияві традиційної релігії з її таємницями, універсальністю, догматикою, ієрархією й стилем [2, 13]. Його мета – остаточно покінчити з усякою формою тоталітаризму, позначити собою принципово нову ситуацію “неборотьби”, показати ефемерність і нереальність у сучасному світі будь-якого принципового конфлікту, передусім між добром і злом. Та, намагаючись насаджувати в суспільстві терпимість щодо будь-якого інакомислення й будь-яких відмінностей, він, на думку О.Ніколаєвої, стає немовби соціальним ритуалом і сам перетворюється на знаряддя репресій і дискримінує навіть тих, хто не бажає чи не має можливості дотримуватись свободи мислення [2, 16].

Тому в рамках постмодернізму зберігаються й навіть виникають нові можливості пригнічення людської свідомості. Ця культура, яка ґрунтується на плюралізмі, за висловом Е.Фромма, фактично не дає змоги людині “бути”, а дозволяє лише “мати”.

Бажаючи здійснити “тотальну глобалізацію” людської культури, постмодернізм прагне руйнувати межі між масовою й елітарною культурами, створює принципово нову естетичну парадигму, яка радикально відрізняється від класичної естетики з її

розвиненою системою категорій. В.Бичков розглядає естетику постмодернізму у зв'язку з феноменом неklasичної естетичної свідомості. Відкидаючи категорію естетичного образу, постмодерністська естетика запроваджує як одне з ключових поняття симулякра. Світ у постмодерністській свідомості втратив свою об'єктивну реальність і постав у рамках цього світогляду сукупністю симулякрів. Характеризуючи відмінності між класичною й неklasичною естетикою, В.Бичков твердить: “Якщо класична естетика ґрунтувалась на фундаментальних принципах мімесису, вираження, її головними категоріями були зображення, образ, символ, іноді – знак, який обов'язково відсилає реципієнта до якоїсь іншої реальності (духовної, психічної, матеріальної), то симулякр не відсилає ні до чого іншого, крім себе самого, але при цьому імітує (грає, передражнює) ситуацію трансляції смислу” [6, 85]. Симулякр посідає в постмодерні місці реальності, яка агонізує, а саму постмодерністську естетику деякі сучасні дослідники визначають як “естетику симулякру” [7, 63]. Він становить собою “муляж, ерзац дійсності, чисту тілесність, правдоподібну подібність, пусту форму – видимість, яка витіснила з естетики художній образ і зайняла його місце” [7, 63].

Постмодерністська свідомість не лише відкидає Істину як таку, а й прагне відкинути всяку нормативність у загальноприйнятому розумінні цього слова, оскільки вбачає в ній джерело придушення людської особистості. Їй притаманна саме антинормативність, яка, охопивши “всі сфери – від моралі до мови – виливається в шоківу естетику..., центральними категоріями якої стають потворність, зло, насилля” [7, 71].

Естетичні норми, які панували раніше в культурі, уже не можуть бути застосовані до “творів” постмодерну. Прекрасне й потворне можуть мінятися знаками, проникати одне в одного цілком або частково. Поступово стираються грані й між етичними нормами. Стосовно постмодернізму мова може йти лише про організований хаос – хаос думок, почуттів, який фіксується у творах “мистецтва”. Відкинувши всіляку метафізику, всілякі стійкі уявлення, постмодернізм дає нам приклад діалектики заперечення. Разом з нормою він передбачає й руйнування стилю як такого, оскільки сам нібито протилежний природності. Стиль “антиприродний, організований, культурний. Стиль – це витриманість організації, здійснена ентелехія” [8, 7–9].

Як зазначає О.Ніколаєва, постмодернізм віддає перевагу над будь-яким стилем еkleктиці, яка насаджує принципово несерйозне, ігрове й іронічне ставлення, духовним і культурним цінностям, а також повному руйнуванню естетики як метафізики принципу [2, 13–14].

Культура, політика, економіка, релігія стають, за словами Л.Вітгенштейна, мовною грою. Як підкреслює голландський мислитель Й.Хьойзінга, настрій гри відчувається “в певних межах місця, часу й смислу, в порядку оглядання, за добровільно прийнятими правилами й поза сферою матеріальної користі й необхідності. Настрій гри є відчуженість і натхнення – священне чи просто святкове...” [9, 80]. Цей самий зв'язок гри й сфери сакрального підкреслює французький дослідник Р.Кайюа.

Постмодернізм характеризується використанням і механічним поєднанням окремих фрагментів різних культур. Він постулює неможливість в умовах сучасної демократії мати внутрішню цілісність світогляду і прагне до створення “нерепресивних” ігрових культури й релігії, у яких би уживалися нездоланні антагонізми й суперечності. Саме властивий йому принцип подвійного мислення й полягає в орієнтації на ідеї й поняття, які виключають одне одного. У рамках такого світогляду рівень уявлень про сакральне суттєво знижується. Унаслідок цього відбувається глобальне руйнування ціннісних орієнтирів, розмивання смислів.

Цей світогляд звернений не лише до масової, але й до елітарної свідомості. Ситуація постмодерну свідчить про радикальну зміну місця й статусу масової культури. Ця культура збігається з елітарною за змістом ідей, в ній представлених, але

відрізняється від неї формою подання матеріалу. Межі між масовою й елітарною культурою стираються, оскільки елітарна, так само, як і масова, орієнтується на тілесні, а не на духовні цінності. Особливе місце в постмодерністському культурному процесі посідає контр-культура, андеграунд. З культури, який первісно протистоїть офіціозу, андеграунд перетворюється на складову офіціозу, при цьому акумулюючи в собі риси і елітарної, і масової культури.

Культура постмодерну не передбачає існування меж між сферами сакрального й профанного, а отже, й не передбачає існування Бога, “реконструюючи” цю проблему. Однак тут ідеться не про войовничий атеїзм, який був завжди не чим іншим, як релігією без Бога. Мотиви Богоборства модернізмові зазвичай не притаманні. Ідеться про викорінення всякого “духу серйозності. Теоретики постмодерну твердять, що історія мистецтва як зміна стилів закінчилася. Настала епоха метамистецтв, метамови, способом читання якої постмодернізм і є. Постмодернізм однаковою мірою байдужий і до традиціоналізму, і до авангардизму самих по собі, але й той, і інший створюють для нього єдиний культурний простір, позбавлений будь-яких пріоритетів. У цьому просторі все є лише матеріалом для інтерпретацій” [2, 22].

Постмодернізм проголошує не лише завершення зміни стилів, але й кінець всесвітньої історії, яка нібито зайшла в тоталітарну безвихідь. Для того, щоб “збити історію з її мірного кроку, потрібні інтервенції “іншого мислення”, навіть “безумного мислення”... Так розгортається ціле віяло альтернативних наук, віяло мистецтв, мовних моделей” [10, 4]. У постмодерністських уявленнях про час актуально значущим виступає лише момент справжнього.

Критерієм цінності того чи іншого твору літератури й мистецтва стає не його ідея й моральний зміст, не його стиль і форма, а інтерес. Як зазначає О.Ніколаєва, опозиція добра й зла знімається й замінюється нейтральною в етичному плані опозицією “цікаве – нецікаве” [2, 26].

“Цікаве” для постмодернізму полягає в створенні ефекту неадекватності очікування (сприйняття) і явища (предмета). Така неадекватність може виникнути тоді, коли добре відомі предмет, явище, цитата вміщені в абсолютно несумісні з ними оточення й сусідство, покликане позбавити їх сенсу й надати їм нового значення [2, 27]. У постмодерністській свідомості світ постає у вигляді тексту. Літературний твір – це вже не авторськи організовані слова, які своєрідно виражають “теологічний смисл” (“повідомлення” Автора – Творця), а “багатомірний простір, де поєднуються й сперечаються один з одним різні види письма, жоден з яких не є вихідним. Текст створено з цитат, які відсилають до тисяч культурних джерел” [11, 388].

У постмодерністській літературі відкидається вихідний текст (Божественне творіння). Тому постмодерністське письмо “відкриває свободу контртеологічній, революційній за своєю суттю діяльності, оскільки зупиняти перебіг смислу означає в кінцевому підсумку відкинути Самого Бога й усі Його іпостасі – раціональний порядок, науку, закон” [11, 390].

Постмодернізм з його відкиданням Бога сягає ніцшеанської ідеї надлюдини, є констатацією в культурі факту смерті Бога й заміни його людиною, яка стоїть у центрі світобудови.

Постмодерністська свідомість виявляє себе як свідомість знакову, семіотичну. Знак маскує відсутність субстанціональної реальності як такої [2, 29]. А оскільки все субстанціональне й онтологічне, згідно з нею, вважається ілюзією, яка виникла внаслідок неправильного вживання слів, констатація відсутності об'єкта здійснюється через уживання постмодерністського знаку.

Уживання постмодерністського знаку звертає увагу передусім на відсутність об'єкта, цим знаком замінюваного. Місце означуваної реальності тут належить гіпотетичному “культурному простору”, яка довільно змодельована постмодерністською свідомістю й часом обертається на повне ніщо [2, 29].

Одна з провідних тенденцій постмодерністської міфотворчості полягає в тому, щоб перетворити світ на об'єкт володіння й позначити собою все, що в ньому є; поряд з іншими речами тут опиниться й людина, риси й контури якої зливаються з її матеріальною власністю [2, 46].

Постмодерністська свідомість негативно ставиться до мистецтва, пов'язаного з будь-якими серйозними ідеями. А якщо воно ґрунтується на якійсь традиції, що інтерпретується постмодернізмом як консервативне, віджиле, традиціоналістське й залічується на цій підставі до фашизму. Хоча, як показує історична практика, саме модерністські напрями в літературі й мистецтві, такі, як футуризм чи конструктивізм, у 20-х роках минулого століття стали співзвучними тоталітарним ідеологіям.

Водночас деякі положення постмодерністських теорій, у тому числі й теорії безпредметного мистецтва, певною мірою роблять постмодерністське мистецтво схожим із сакральним мистецтвом. Так, схожість сакрального мистецтва середньовіччя й абстрактного безпредметного мистецтва сучасності зумовлена певною мірою роллю релігійного почуття в його створенні. Так, видатний художник і теоретик абстрактного мистецтва В.Кандінський у своєму трактаті “Про духовне в мистецтві” твердить, що предметність у живописі є спокусою бездуховності, тоді як духовні, сакральні форми – безпредметні [12]. Втім, те саме стверджує й естетична платформа, яка ґрунтується на релігійних традиціях авраамічного монотеїзму. Фактично іудаїстська й мусульманська традиції забороняють зображення не лише Богів, але й людей. Тут доречно згадати й неоплатоніка Плотіна, який заборонив малювати його портрет з огляду на те, що тілесна оболонка – це лише подібності, а портрет буде вже подібністю подібності. У християнстві внаслідок тривалої боротьби між іконоборцями й іконошанувальниками все-таки утвердився рятувальний для пластичних мистецтв (живопису, скульптури) догмат іконошанування.

Відкидаючи метафізику, деякі представники культури постмодерну водночас змушені визнати існування певних “твердих основ буття”. Так, подібність сакрального мистецтва середньовіччя до абстрактного безпредметного мистецтва сучасності, зумовлена певною мірою роллю релігійного почуття в його створенні, підкреслюється тим самим В.Кандінським. Принципово ця позиція одного із стовпів абстракціонізму ХХ ст. багато в чому перегукується з положеннями релігійно-художнього канону. Естетична платформа В.Кандінського схожа з іудаїстською й мусульманською релігійно-естетичною традицією, яка забороняє зображувати не лише Богів, але й людей і тварин. Радикальний спосіб заперечення предметності (“нове іконоборство”) втілюється в принципах абстрактного мистецтва, сформульованих В.Кандінським. Це пов'язано з тим, що названий митець виходить з почуття трагічного, безвихідності людського буття, що особливо властиве метафізичній свідомості нового часу. Почуття занедбаності людини у світі було глибоко усвідомлене ще в ХVII ст. Б.Паскалем, а згодом з усією силою виявилось у ХІХ ст. у творчості видатних мислителів і письменників Ф.Ніцше, Ф.Достоевського й ін., у ХХ ст. – в умонастроях філософів-екзистенціалістів. Виходячи зі свого апокаліптичного бачення світу й людини, В.Кандінський не міг високо естетично оцінювати предметний навколишній світ людини, відбитий на живописних полотнах художників минулих епох. Він вважав, що мистецтвом апокаліпсису, яке має сакральну цінність, може бути лише астральне мистецтво, яке пробуджує до життя відблиски вищої духовності, “торжествуючі співзвуччя”, про які писав ще наприкінці ХІХ ст. В.Соловйов.

Таким теургічним мистецтвом була музика. Оскільки вона найбільше не пов'язана з предметною сферою мистецтва, на думку В.Кандінського, живопис має наблизитись до неї щодо духовного впливу на людину. Спираючись на традиції візантійського й російського православного іконопису, теоретик авангарду утверджував містичний сакральний характер кольору, адекватність кольорів естетичним переживанням. Він вважав, що найбільш духовно впливають на людину саме кольори, живописні аналоги

музичних звуків. Завдяки їх впливу відбувається “потрясіння духу”. Фарби, твердить В.Кандінський, мають потужну психічну силу, створюють гармонію з протилежності тонів. Слідом за кольором другим потужним способом впливу на естетичне почуття, за В.Кандінським, має бути форма. У поєднанні з фарбою вона породжує композицію, яка звучить залежно від “збільшення чи зменшення”, зсунення й спрямування форми. Так, образ трикутника розглядався ним як символ духовного начала. “Великий гострокутний трикутник – ось який вид духовного життя. Весь трикутник рухається повільно, майже непомітно, уперед і вгору...” [13]. Подібно до того, як у православному іконописі, коли іконописець протягом тривалого часу психологічно готувався до написання ікони, дотримуючись посту, молячись, В.Кандінський надає найважливішого значення підготовці до написання картини. У самій його творчості три ступені творчого процесу втілились у трьох видах картин: імпресіях, у яких ще збережено реальні форми; імпровізаціях – екстазах (гра фантастичних образів); композиціях – картинах, у яких народжуються й гинуть світи, а крізь панівний у Всесвіті хаос прокладає собі шлях всесвітня гармонія [14].

В унісон художньо-теоретичним поглядам В.Кандінського звучать і міркування видатного філософа раннього Відродження Миколи Кузанського про абсолютний трикутник. У плані абстрактної символіки гостроконечному трикутнику В.Кандінського як символу божественної Трійці протиставлено супрематичний “Чорний квадрат” іншого видатного представника абстрактного живопису ХХ століття – К.Малевича; на думку художника Е.Штейнберга, він становить собою “граничну Богозалишеність”.

Однак звернення до християнського віровчення з метою обґрунтування своєї творчості характерне лише для небагатьох представників мистецтва постмодерну. Значно частіше в пошуках натхнення художники-постмодерністи звертають свій погляд у бік Індії й Далекого Сходу. Так, естетична позиція ще одного видатного абстракціоніста, П.Клеє, багато в чому перегукується з релігійно-естетичними уявленнями східних традицій. Між східним постмодернізмом і постмодернізмом західним існують серйозні відмінності. Як стверджує російський дослідник С.Коренєв, “постмодернізм дає східній людині шанс перемогти західну культуру в самій собі, перемогти західну раціональність, яка деформує її свідомість, за допомогою західної ж протитотути” [4, 3].

У цьому розумінні постмодерністським є відомий роман “Брати Карамазови”, герої якого висловлюють власні ідеї, котрі не можуть претендувати на абсолютну істинність і звучать як протилежні одна щодо одної. Як підкреслює філософ-екзистенціаліст Л.Шестов, “автор ніби хоче вдавнити в “історію”, яка охороняється законами суперечності й причинності, події душевного життя людини, які не вміщаються в ній, з потаємною надією, що закони й охорони, не витримавши тиску й напору зсередини, вибухнуть і відкриється нарешті такий очікуваний другий вимір часу, у якому непомітно для всіх продовжується й завершується те, що в першому вимірі розпочинається” [15, 67]. Але переважне в постмодернізмі тяжіння до релігійного начала зовсім не пов'язане з християнством та іншими світовими й національно-державними релігіями. Постмодернізм, який є в релігійному розумінні виявом неоязичництва, прагне до відродження архаїчних культів, зокрема фетишизму й шаманізму.

Отже, постмодерністська свідомість тяжіє, з одного боку, до комп'ютера, до технократії, до реклами, з іншого – до природи, до природного життя, до тіла. У цьому полягає глибока внутрішня суперечність сучасного життя й сучасної культури. Для різних неформальних рухів – хіпі, панків, рокерів та ін. – характерний романтизм з його максималістськими бінарними опозиціями: штучному світу цивілізації протистоїть світ “природних” відношень; кабалі соціальних умовностей – особиста свобода “громадян світу”; детермінованому реальному життю – політ психоделічних фантазій, який

виводить людський дух за межі поцейбічного буття – аж до самогубства. Смерть як протест проти “буденного” життя, як звільнення й прорив до духовності є одна із складових тріади: фальшиве життя – смерть – нове народження.

Сучасна ситуація постмодерну склалася не на порожньому місці. Їй передував тривалий період визволення мистецтва з-під влади релігійно-художніх канонів. Як підкреслює Д.М. Угринович, “можна припустити, що зменшення ролі канонів, менш тісна регламентація художньої творчості є однією з важливих закономірностей у розвитку мистецтва, суттєвим проявом художнього прогресу” [16, 139].

На сучасному ж етапі постмодерн не має будь-якого сильного конкурента в особі релігійної чи світської ідеології, заснованої на якихось позитивних смислах. Це призвело до того, що таке мислення здійснило радикальне переоцінювання цінностей усіх попередніх епох і сприяло виробленню такого погляду на світ, який ставив під сумнів і пропонував реконструкцію всіх ціннісних орієнтирів, які протягом багатьох тисячоліть виступали смисловою основою в діяльності людського суспільства.

Смерть культури відбувається внаслідок згасання сакрального в свідомості людини, народу, митця, оскільки культура вже не має джерела світла, за допомогою якого вона здатна постати як така, що творить. Вона виявляється лише як створена, як підробка, позбавлена руки творця. Таку “вмираючу” культуру може створювати вже не людина, а ЕОМ. У кінцевому підсумку наука, яка створила зброю масового знищення, продукує й відповідні культурні зразки. Так званий атомний будинок, зруйнований внаслідок атомного бомбардування Хіросіми, японці не відбудовували навмисне: і досі в центрі міста стоїть потворна напівзруйнована будівля – архітектурна споруда, створена атомною зброєю.

Як бачимо, постмодерн є закономірним етапом у розвитку культури, котрий щодо сучасності має і позитивні, і негативні риси. Ситуації, аналогічні ситуації постмодерну, траплялись і раніше в історії культури. Такими були епохи еллінізму, Відродження та ін. Ці епохи – перехідні. Імовірно, такою щодо “тотальної глобалізації” є й постмодерн. Хоча він і пов'язаний із десакралізацією культури, однак у ньому поступово визрівають нові сакральні цінності, які є альтернативою релятивізму постмодерну. Так чи інакше, постмодерн претендує на універсалізм. Саме завдяки постмодерністській філософії руйнуються рамки локальних культур, а їх надбання стає надбанням усього людства. Цей процес певною мірою схожий з тим, що відбувалось з людством на зорі появи світових релігій, які ввібрали в себе зразки локальних культур, але у своєму синтезі становлять надбання всього людства.

Нове відродження культури відбудеться тоді, коли людство засвоїть досягнення різних культур, їх сакральне начало. Лише на основі уявлень про сакральне, котре сприяє зростанню творчого потенціалу митця, може існувати мистецтво майбутнього. Адже сакральне завжди існує там, де є напруження духу. Тому завдання художників, композиторів, письменників і всіх творчих діячів мистецтва полягає у збереженні й примноженні потенціалу сакрального в рамках кожної конкретної культури.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бычков В.В. Феномен неклассического эстетического сознания // Вопросы философии. – 2003. – № 10.
2. Николаева О. Современная культура и Православие. – М., 1999.
3. Якимович А. Культура утраченных различий, или об итогах XX столетия // Знание – сила. – 1992. – Май–июль.
4. Корнев С. Восточный постмодернизм // <http://www.russ.ru/journal/kritik/98-06-16/kornev.htm>
5. Якимович А. Тоталитаризм и независимая культура // Вопросы философии. – 1991. – № 11.

6. *Бычков В.В.* Феномен неклассического эстетического сознания // Вопросы философии. – 2003. – № 12.
7. *Маньковская Н.Б.* Симулякр в искусстве и эстетике // Филос. науки. – 1998. – № 3–4.
8. *Парамонов Б.* Конец Стиля. – СПб.; М, 1997.
9. *Хейзинга Й.* Игра и поэзия // Самопознание европейской культуры XX века. – М., 1991.
10. *Эпштейн М.* Из тоталитарной эпохи – в виртуальную // Приложение к журналу “Пушкин”. – 1998. – 15 мая.
11. *Барт Р.* Избр. работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1989.
12. *Кандинский В.* О духовном в искусстве // Творчество. – 1988. – № 10.
13. *Кандинский В.* Ступени. – М., 1988.
14. *Сарабьянов Дм.* Эффект Кандинского // Правда. – 1989. – 4 июля.
15. *Шестов Л.* На весах Иова // Соч.: В 2-х тт. – М, 1993. – Т. 2.
16. *Угринович Д.М.* Искусство и религия. – М., 1982.