

УДК 7.011.3

О. Я. Муха

кандидат філософських наук, доцент,
доцент і докторант кафедри культурології

Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова

ФОРМУВАННЯ НЕКЛАСИЧНИХ КАТЕГОРІЙ ЕСТЕТИКИ ДЛЯ ОЦІНЮВАННЯ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Постановка проблеми: два системні перевороти сучасного мистецтва.

Рефлексії Умберто Еко в «Історії краси», де він називає наш час (від ХХ ст. й пізніше) епохою толерантності та цілковитого синкретизму, «абсолютного й невгамовного політеїзму краси» [5], ілюструють зміну канонів краси чи того, що вважають вишуканим смаком у сучасному світі. Усе частіше їх визначає не традиція, ідеологія, нова Ідея, а комерційна виваженість і маркетинговий прорахунок тих, хто до мистецтва чи світу художньої критики має доволі опосередкований стосунок. Звісно, фінансовий еквівалент творчості завжди мав суттєве значення для мистецького світу, однак сьогодні змістилися причина й наслідок: традиційно (хоча й не універсально) найбільш оплачуваними ставали насамперед талановиті та визнані майстри. Нинішній стан речей такий, що найвідомішими стають найбільш оплачувані за свою діяльність (не обов'язково художню), а висока фінансова оцінка дає можливість підозрювати в них певний мистецький хист, однак це теми «слизькі» у вишуканому товаристві. Оминаючи питання змістового наповнення й концептуалізації та деконцептуалізації сучасного мистецтва, звернімося до аналізу кількох структурних змін, які відбулися у відносинах мистецтва та академічного його осмислення й оцінювання.

Розпочинаючи від Енді Воргола, на зламі 1960–1970-х років сучасне мистецтво здійснило перший системний переворот: альтернативи модернізму шукали спершу в нових способах і засобах вираження, перекладаючись із самого художнього об'єкта на процес. Наприклад, коротка та яскрава художня кар'єра Іва Кляйна (1955–1962), за яку він устиг створити хрестоматійні зразки гепенінгів, перформансів, інсталяцій у дусі концептуалізму із застосуванням боді-та ленд-арту, потужно відобразила цю зміну. Яскравим кейсом є його найбільш знаменита й скандальна виставка «Пустота», що відбувалася в 1958 році в паризькій галереї «Іріс Клерт». Відвідувачі отримували на вході келих із яскраво-блакитним коктейлем і мандрували пустою виставковою залогою, яка ще й продавалася. «Зайнятий» простір оплачувався лише золотом, яке згодом публічно втопили в Сені. Таке процесуальне звернення знайшло підтримку у філософії французького постмодернізму, однак мало відображене в самій естетичній теорії. На сьогоднішній день у європейській (включаючи й українську) мистецькій практиці фактично усталілися такі мистецькі форми, як перфоменс, гепенінг чи флешмоб. Однак якщо щодо перфоменсу теоретичні напрацювання уже з'явилися: аналіз останніх досліджень і публікацій охоплює роботи американки Роузлі Голдберг, німецьких дослідників В. Стінга та Г. Кляйна, російських арт-діячів Юлії Гніренко й Бориса Гройса, американського культуролога Хольта Майра чи міфічного автора Макса Фрая, то гепенінг чи флешмоб стали об'єктами дослідження здебільшого англо-американської традиції (Йозеф Нехватал, Алана Капроу, Джефрі Хендрікс та інші). Прикметним є той факт, що більшість згаданих авторів (окрім філософа й теоретика мистецтва Бориса Гройса) не позиціонують себе як естетики, а є художниками (дуєт під псевдонімом Макса Фрая, Алан Капроу), інсталяторами (Джефрі Хендрікс), комп'ютерними дизайнерами та спеціалістами з комп'ютерної анімації й цифрового мистецтва (Йозеф Нехватал) або кураторами й організаторами арт-проектів (Юлія Гніренко, Роузлі Голдберг). Ця тенденція виявляє, що справді сучасне мистецтво в нинішньому своєму вигляді не потребує «зовнішнього» обслуговуючого персоналу у вигляді

мистецтвознавців, критиків чи естетиків, а стало на шлях самодостатності в оцінюванні, осмисленні та організації.

Наступний переломний момент в організаційній частині відбувся в 1990-х роках, розвиток арт-ринку переструктурував систему прийняття рішень і впливів у системі сучасного мистецтва: на місце кураторів та арт-критиків прийшли арт-менеджери, продюсери, арт-фінансисти й політики. На місце академічно усталених термінів і відносин приходять комерційні поняття та схеми: «мистецькі течії» замінюються «трендами», «меценати» – «спонсорами» й «арт-інвесторами»; найбільш затребуваними діями арт-ринку стають продюсери та маркетингологи; статус митця визначається не його історичною верифікацією, цитованістю чи включенням у хрестоматії й підручники, а загальним фінансовим рейтингом. Зразковим прикладом подібної бізнес-стратегії є група Young British Artists, найвідомішим представником якої є частий гість PinchukArtCentre Дем'єн Хьорст (виставки «REFLECTION» і «PERBIEM»). Аналогічний підхід до творчості має Такаші Муракамі, один із найяскравіших представників нео-попу, творчість якого включає живопис, скульптуру, анімацію, інсталяцію, манга та інші популярні форми. Загравши з протилежностями Схід – Захід, традиційне – сучасне, серйозне – забавне, красиве – «няшне», він дуже чутливо створює комерційний арт-продукт, співпрацюючи навіть із модними брендами (зокрема Louis Vuitton). Апогеєм нового прочитання сучасного мистецтва стала знакова виставка *Superflat* («суперплаский»), що мігрує музеями Європи та США від 2000 року. Власне концепція цієї виставки знову відображує ідею сучасної культури: стан руйнації межі високого й низького, змішування індустрії масових розваг і шоу-бізнесу з мистецтвом і формування засад сучасної естетики під їх впливом.

Мистецтво значною мірою стало одним із різновидів бізнесу, причому високорентабельного, в якому тренди задають рекламно-продюсерські центри на кшталт Saatchi&Saatchi, які спроможні не лише створити Young British Artists, а й стати інструментом влади – спричиняти вплив на державну політику (виставка «New Labour», Лондон, 2001).

Отже, маємо два паралельні процеси: мистецтво, яке розвивається як комерційно вигідні проекти, що передбачає економічний і політичний зиск у постдемократичному суспільстві, та класичну теорію мистецтва, яка інтерпретує його як насамперед ідейний конструкт. Невирішеною залишається проблема: чи спроможні вони все ще мати спільну площину чи вже існують у різних темпоральностях та ідеологічних вимірах без шансів на продуктивну співпрацю? Саме на ці питання покликана відповіді ця філософська розвідка, метою якої є окреслити відповідність наявної естетичної теорії актуальній ситуації в сучасному мистецтві, в тому числі через аналіз альтернативних моделей естетики та формування пропозицій щодо доповнення категоріального апарату.

Виклад основного матеріалу дослідження: неспроможність класичної естетичної теорії та альтернативні моделі естетики.

Хочеться процитувати російського дослідника Ігоря Малишева, на гадку якого початок ХХІ сторіччя являє собою «пейзаж після битви»: «вітчизняна естетика перебуває в кризі, вихід із якої найбільш «просунуті» автори вбачають у слідуванні стандартам західної філософії мистецтва, яка [своєю чергою] вже покінчила із собою в результаті теоретичного самогубства» [6]. Цю кризу діагностували вже на початку ХХ століття, і всі подальші «самооцінки» естетичної науки здебільшого рухалися в цьому напрямі

«до негативного»: йдеться про песимістичну діагностику окремих представників дисципліни. Варто зауважити, що подібні тенденції властиві для багатьох традиційних гуманітарних наук (зокрема філософії, етики, теорії літератури, поетики тощо), які немов «вичерпали» себе й лише здатні «пересортувати» вже готовий, зібраний віками матеріал.

Однак естетика має широке предметне поле, мінливе, як і культурно-історичний контекст. Якщо ж у філософії фактично створюється мало нових самодостатніх праць, етика все ще оговтується після Другої світової та переймається питаннями відповідальності, готуючись до Третьої, то естетика несподівано начебто «втратила свій предмет», хоча це й не відповідає дійсності.

Є ціла низка причин, чому б це мало не відбутися. По-перше, естетика не повинна обмежуватися ретроспективою, в неї потужна перспектива. По-друге, це зумовлює сама природа естетичного як способу чуттєво-духовного переживання життєвого простору, який постійно актуалізується. По-третє, естетика – дисципліна прикладна, й оскільки саме мистецтво як один із предметів її осмислення переживає новий виток розвитку, як ми висували вище, то, відповідно, воно вимагає нової методології осмислення цих явищ. Видається, що перелік завдань доволі потужний, а естетика все ще вважається дисципліною «критичного стану». Частково структурні причини такої ситуації викладені в наших попередніх дослідженнях [8, с. 112–114; 9]. Тут ми лише коротко означимо найважливіші: внутрішні трансформації в сучасній гуманітарній науці; брак кваліфікованого наукового дискурсу та міждисциплінарної критики; відсутність суспільного запиту на високий стандарт естетичної культури; розрив між академічною традицією й життєвими реаліями; академічна заангажованість та обмеженість вітчизняної філософської теорії, низька орієнтованість на практику; постмодерністська відмова від принципів оцінювання й комерціалізація мистецтва. Усі ці причини мають зовнішній характер, здебільшого зумовлені суспільним та академічним тлом відповідних процесів. Варто згадати ще низку внутрішньодисциплінарних кризових явищ, які провокують непевний статус естетики як у суспільному вимірі, так і в академічному контексті й, відповідно, зумовлену відсутність її дієвого практичного застосування.

Так, кризу в естетичній теорії діагностують ті, хто неправомірно отожднював естетику з філософією краси (калістикою), оскільки в естетиці, як і в мистецтві загалом, відбулося зміщення категорії краси з чільного місця: не лише прекрасне стає пунктом прагнення й притягнення людини, його заступають потворне, провокація, кітч, абсурд, гра. Відтак естетика більш явно, аніж будь-коли раніше, не філософія краси, а значно більше. Аналогічним чином програють прибічники розуміння естетики як теорії чуттєвого, що походить із психології, які ігнорують той факт, що естетичне складається з чуттєвого, збагаченого духовним рівнем його переживання.

Ще одна причина – режим «самодостатності існування» естетики, яка на радянських і пострадянських теренах тривалий час була доволі статичною й функціонувала без системних змін. Можна назвати мало наук, де категорії були б так стало зафіксованими. Та зафіксованими можуть бути не лише категорії, а і їх змістово-ідеологічне навантаження. Естетика не може існувати поза практикою: підручник, у якому категорія трагічного обмежується в ілюстраціях до прикладів Прометея, короля Лір і Ромео й Джульєтти, не функціональний у дні сьогоднішнього. Адже змінився й сам спосіб переживання трагічного, і його змістове наповнення, цей ілюстративний ряд варто продовжити щонайменш до образів «Титаніка» та «Хатіко». Трансформації змісту повинні спонукати й реконструкцію теорії в бік збагачення, доповнення та адаптації до нинішніх культурних реалій.

Як бачимо з попереднього аналізу, до сучасного мистецтва важко підходити зі старим набором категорій, поодинокі з яких натепер втратили актуальність (наприклад, інтерпретовані в античному чи ренесансному ключі піднесені й ниці чи героїчні). Старий інструментарій незастосовний

до нового мистецтва: процесуального (хепенінгу, перформенсу), новоформатного (медіа-арту та віртуального дигітального мистецтва тощо), комерційно орієнтованого, такого, що справляє вплив не лише на задоволення особливих духовних потреб, а й на політичні та ідеологічні процеси.

Відтак у межах естетики сформувалась потреба системних методологічних змін, напрям яких визначає попередня діагностика проблем, частково здійснена вище. На рівні «локальних» проблем нон-класична та пост-нон-класична естетика вже володіє чималими напрацюваннями, питання лише в органічному їх синтезі з тим, що називають класичною теорією. Тому, на нашу думку, теперішня криза може стати шансом для естетики як дисципліни, що здатна продуктивно відреагувати на виклики нашого часу.

Гарним знаком для потенційного існування естетики як затребуваної дисципліни є те, що в лоні гуманітарної науки, особливо польської, французької, американської та британської, регулярно виникають розмаїті пропозиції альтернативних проектів. Їх докладний аналіз вимагає значно більшого обсягу, аніж стаття, оскільки кожному з них можна присвятити окреме дослідження. Тому обмежимося лаконічним переліком найцікавіших варіантів.

Дискусії й міркування щодо природи естетичного та окремих конкретних естетичних проблем займали уми видатних мислителів ХХ століття, що відображено в таких хрестоматійних працях: «Проблематика піднесеного» Філіпа Лаку-Лабарта, «Естетична ідеологія» Поля де Манна, «Волаюче піднесені» Жана-Люка Нансі, «Поверхні» Жіля Дельоза, «Естетика терору» Карла Хайнца Борера, «Свавільний етос і примусовість естетики» Бенно Хюбнера, «Технології Я» Мішеля Фуко, «Параестетика» Девіда Керолла, «Критика естетичного судження» П'єра Бурдьє, «Homo Aestheticus» Люка Феррі, «Піднесені: Присутність під питанням» Мікеля Борг-Джекесе.

До найбільш системно випрацюваних належить антиестетика польських філософів Марії Голашевської та Стефана Моравського, які зосереджують увагу на сучасному мистецтві й, розуміючи естетику як традицію, висувують концепт антиестетики як прихистку для вирішення питань «антимистецтва», митця, мистецького твору і його реципієнта, а також пошуку нових естетичних цінностей після естетики авангарду [11, с. 281–329]. Відтак усі пропозиції «противників» естетичної дисципліни на кшталт антиестетики чи філософської критики мистецтва американського послідовника ідеї мистецтва після смерті мистецтва Артура Данто виявляються продовженням і розвитком самої сутності естетичної науки. Можна сказати, що проголошена криза стала знаком переродження механізму сучасної естетичної дисципліни. Специфіка переходу від класики до нонкласики в художній практиці вже інтуїтивно, а подекуди й осмислено опанована практиками-творцями, однак у теоретичному плані напрацювань бракує. А ті, хто цими теоретичними напрацюваннями безпосередньо займається, намагаються максимально дистанціюватися від «класичного», а радше стереотипного розуміння естетики, яке свого часу звузили до філософії краси чи теорії прекрасного. Усі, хто має стосунок до естетичної науки, стверджують повернення до ідеї Олександра Баумгартена щодо розуміння естетики як науки про становлення й розвиток людської чуттєвості [2, с. 5], а це задає значно ширшу палітру досліджень. Вихід за межі «традиційної естетики», по суті, є поверненням до первісної мисленнєвої перспективи, закладеної в естетику її творцями.

Тобто, стверджувати смерть естетики, зважаючи на численні ідеї постмодерних філософів і практиків-митців, від поганської естетики Жана-Франсуа Ліотара, аварійної естетики Жіля Дельоза, ейдестетики Жана-Люка Нансі до низки інших оригінальних ідей, сформованих за останні десятиліття, більше, ніж передчасно. Швидше варто говорити про переакцентування проблематики, зміщення естетичного ядра та периферії, зрештою, реконструкцію теорії, яка має місце в тому числі в межах інших дисциплін, зокрема культурології.

Доповнення класичного ряду естетичних категорій.

Необхідні зміни, які варто внести в класичну естетичну теорію задля її дієвості в площині сучасного мистецтва, стосуються двох площин. Перша – це переозвучення предметного наповнення категорій. Так, наприклад, катарсис, який традиційно розуміється в антично-трагічному ключі, окрім комічного виміру (а радше гротескного), отримує новий додатковий формат – ігровий (рис. 1).

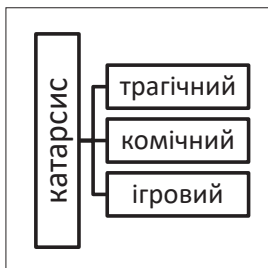


Рис. 1.

Сама структура постмодерністського світовідчуження має підкреслено ігровий характер і навіть верифікаційні процеси відбуваються через так звані ігри істини [7, с. 64–66], що відбивається не лише в широкому залученні ігрових дидактичних методик у всіх формах і рівнях навчання, а й в ігровому варіанті терапії в медицині та психології, феномені геймерства як альтернативного життя і способу «просвітлення», різних ігрових медитативних практиках тощо.

Ще одним прикладом значного постмодерністського переосмислення змістового наповнення класичних категорій, щоправда не в бік доповнення, а внутрішньої зміни, може слугувати нове інтерпретаційне значення категорії піднесеного як такого, що не «піднімає людину до вищого», а, навпаки, виникає внаслідок невдалої спроби розуму збагнути нескінченне, певної апорії чи розколини (Ж.-Ф. Ліотар, Ж. Деріда) [3, с. 306–307]. Якщо класичне розуміння бінарних категорій піднесеного й нищого передбачало чітку вертикальну ієрархію (рис. 2), то новітнє відчитування піднесеного фактично витісняє категорію нищого, позбавляючи її реального предметного наповнення. З деякою умовністю сюди можна зарахувати лише фактор хвороби, і то це все менш значимо: політика повсюдної толерантності відкинула будь-які зазіхання на єдиний етичний стандарт чи навіть відчуття огидного. Фактично певна умовна ієрархія залишається, але тепер вона є межею «піднесене» – «людське» (рис. 3).

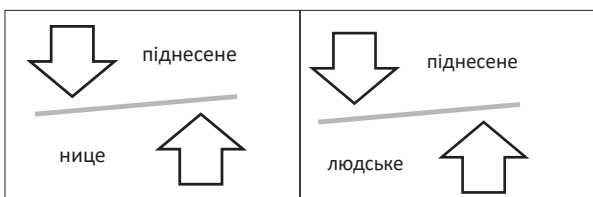


Рис. 2.

Рис. 3.

Натомість аналог «високе» – «низьке» особливо в контексті високих і низьких мистецтв і смаків утворює новоутворені категорії кітч і кемп. Однак їх співвідношення має дещо відмінний характер.

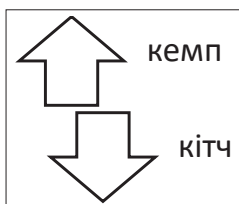


Рис. 4.

Кітч від суто технічного прийому та синоніма несмаку еволюціонує до культурологічно-естетичної категорії, яка передбачає цілий комплекс значень. Однак кітч у його класичному розумінні являє собою результат комунікації споживача та мистецтва, певну квазімистецьку відповідь на потреби простої людини без особливих вимог, але з претензією. Тобто механізм утворення кітчу має скерування згори до низу: опрацьований у машині маскульту витвір мистецтва відсікає «зайве» занадто глибоке, складне, обтяжливе, надто філософічне й видає прийнятний легкотравний продукт.

Кемп пройшов дуже схожий шлях історичної трансформації: у Голівуді 60-х років ХХ століття кемп сприймався радше як своєрідний технічний прийом, «дивна пародія». Згодом перейшов у сферу queer-естетики та належав до характеристик гей-меншин Лондона й Нью-Йорка. Сьогодні ж поняття кемпу, хоча й меншою мірою, аніж кітчу, застосовується як культурологічна, естетична та мистецтвознавча категорія. Механізм утворення кемпового продукту має протилежну природу: це естетизація, «вивищення» поганого смаку, своєрідний «кітч» у лапках [4]. У результаті кемп є максимально постмодерністським продуктом, що відповідає викликам нашої епохи, своєрідний симулякр чуттєвості, що має усвідомлений ігровий характер, іронічне самосприйняття й підкреслено елітарний характер, зумисне ускладнений, штучний та екстравагантний. Варто зауважити, що поняття кемпу широко застосовується у французькій, британській та американській традиціях, а для вітчизняного мистецького й гуманітарного контексту ще геть незвичне та малозастосовне.

Ще одна новоутворена категорія, яку доцільно включити до «поважної» естетичної термінології, – «гламур». Поняття гламуру також переживає суттєві метаморфози від кінця ХІХ ст. – від «вишуканого» й «чаруючого» в образах Грейс Келлі та Марлен Дітріх до «провокуючого», «викличного» та підкреслено багатого в нинішній «королеві гламуру» Періс Хілтон. Певний час гламур уважали різновидом краси, однак усе більше йдеться про контекст видимості чи симуляції краси та розташування категорії поміж прекрасним і потворним (див. рис. 5).



Рис. 5.

Тобто з позицій естетики гламур є певним естетичним феноменом, що претендує на статус прекрасного, інколи вдаючись до засобів потворного і провокації (феномен «мукл» чи барбі як зразки пластичної хірургії), зачіпаючи едоністичні мотиви та завжди вкорінений у комерційній основі [10].

Висновки з дослідження й перспективи подальших пошуків.

Отже, в класичну лінійку естетичних категорій щонайменш варто включити гламур (поміж прекрасним і потворним), кітч і кемп (на умовну заміну піднесеному й нищому), ігровий катарсис (поряд із комічним і трагічним катарсисом). Включення таких (нині за статусом «допоміжних») категорій, які в прикладній діяльності з естетичного оцінювання виявляються застосовуваними й дієвими, на нашу думку, є необхідним кроком для забезпечення розвитку та гарантування життєздатності естетичної дисципліни. Фактично проблема полягає навіть не в самому теоретичному розробленні некласичних категорій, бо цей процес стихійно відбувається в різних традиціях із різною динамікою та успіхом. Джерелом усіх утруднень є практична відсутність зв'язку поміж новоутвореною теорією й серйозною мистецтвознавчою та художньо-критичною практикою. Цей розрив і провокує пасивне становище естетики й сумніви в її практичній придатності та необхідності.

Наголосимо, що обидві сторони – естетичної теорії та естетичної практики – мають суттєві здобутки, які лише потребують відповідної комунікації й узгодження. Розроблення нових, доповнюючих, але дієвих категорій естетики видається перспективним напрямом, який збагатить не лише теорію як таку, а й зробить її спроможною до реального аналізу й художньої критики мистецької дійсності сьогодення.

Література

1. Бычков В.В. Проблемы и «болевые точки» современной эстетики. Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 1. Москва: ИФ РАН, 2005. С. 3–37.
2. Эстетика на межі епох. Бесіда головного редактора «Філософської думки» С. Пролеєва з професоркою Л. Левчук. Філософська думка. 2009. № 6. С. 5–20.
3. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; пер. з англ. В. Шовкун; наук. ред. пер. О. Шевченко. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 503 с.
4. Зонтаг Сюзен. Заметки о кэмпе. Сюзен Зонтаг. Мысль как страсть. Москва, 1997. URL: http://besedin4.photographer.ru/forum/view_messages.htm?topic=10517&expand=0&set=1.
5. История Красоты / под редакцией Умберто Эко; перевод с итал. А.А. Сабашниковой. Москва: СЛОВО/SLOVO, 2005. 440 с.
6. Малышев И.В. Кризис эстетики. 10 эссе о XX веке. Москва, 2003. URL: <http://www.proza.ru/2010/02/16/1217>.
7. Муха О.Я. Критерии истинности и научности постмодернистского знания. Вестник ПСТГУ. Серия I «Богословие. Философия». 2012. Вып. 1 (39). С. 58–66.
8. Муха О. Роль і місце естетичної теорії в сучасній філософській науці. Тези звітної наукової конференції філософського факультету / відп. за випуск проф. В. Мельник. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2009. С. 112–114.
9. Муха О.Я. Эстетика як неактуальна дисципліна: риторика кризи. URL: http://pgk.in.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=256:mukha-olga-yaroslavivna&catid=44&Itemid=276&lang=uk.
10. Частицына А. Дискурс гламура. URL: http://bg.ru/society/diskurs_glamura-6273/.
11. Estetyki filozoficzne XX wieku / pod red. Krystyny Wilkoszewskiej. Kraków: Universitas, 2000. 330 s.

Анотація

Муха О. Я. Формування неklasичних категорій естетики для оцінювання сучасного мистецтва. – Стаття.

У статті проаналізовано системні перевороти в сучасному мистецтві: від пошуку нових форм і процесуальної акцентуації до формування й реструктурування арт-ринку. Аргументовано, що сучасне мистецтво як соціальний інститут усе більше тяжіє до формату комерційно вигідного проекту, що передбачає економічний, політичний, маркетинговий зиск. Стверджено неспроможність класичної естетичної теорії щодо завдань і викликів сучасного мистецтва. Здійснено короткий огляд альтернативних проектів новітньої естетики (антиестетика М. Голашевської та С. Моравського, поганська естетика Ж.-Ф. Ліотара, аварійна естетика Ж. Дельоза,

ейдестетика Ж.-Л. Нансі тощо). Унесено пропозиції щодо доповнення класичного ряду категорій естетики з огляду на зміни в сучасній культурі. Як новітні категорії запропоновано такі: гламур (поміж прекрасним і потворним), кітч і кемп (на умовну заміну піднесеному й нищому), ігровий катарсис (поряд із комічним і трагічним катарсисом).

Ключові слова: сучасне мистецтво, альтернативні естетики, неklasичні категорії естетики, гламур, кітч, кемп, ігровий катарсис.

Аннотация

Муха О. Я. Формирование неклассических категорий эстетики для оценки современного искусства. – Статья.

В статье произведен анализ системных переворотов в современном искусстве: от поиска новых форм и процессуальной акцентуализации к формированию и реструктурированию арт-рынка. Аргументировано, что современное искусство как социальный институт все более склоняется к формату коммерчески выгодного проекта, предусматривающего экономическую, политическую, маркетинговую выгоду. Утверждается неспособность классической эстетической теории касательно задач и вызовов современного искусства. Предлагается краткий обзор альтернативных проектов новой эстетики (антиэстетика М. Голашевской и С. Моравского, языческая эстетика Ж.-Ф. Лиотара, аварийная эстетика Ж. Делеза, эйдэстетика Ж.-Л. Нанси и т. д.). Внесено предложение касательно дополнения классического ряда категорий эстетики, учитывая изменения в современной культуре. В качестве новых категорий предложены следующие: гламур (между прекрасным и уродливым), китч и кэмп (в качестве условной замены высокого и низменного) и игровой катарсис (рядом с комическим и трагическим катарсисом).

Ключевые слова: современное искусство, альтернативные эстетики, неклассические категории эстетики, гламур, китч, кэмп, игровой катарсис.

Summary

Mukha O. Ya. The Formation of Non-classical Categories of Aesthetics for the Evaluation of Modern Art. – Article.

Author analyses the systematical changes in modern art: from the searching for new forms and procedural accentuations to the creation and restructuring of the art-market. It is argued that contemporary art, as a social institution, tends to become more commercially viable, encompassing economic, political, and marketing benefits. Author approved the inability or failure of classical aesthetics theory concerning the tasks and challenges of modern art. There was performed a brief overview of alternative projects in modern aesthetics (Maria Golashevska and Stefan Moravski anti-aesthetics, Jean-François Lyotard Underground aesthetics, Gilles Deleuze emergency aesthetics, Jean-Luc Nancy aesthetics ideas, etc). There is the proposal to extend the classical set of aesthetics categories concerning to changes in contemporary culture as well. The proposal recommends as the newest categories: glamor (between beautiful and ugly), kitsch and camp (for the substitution of the sublime and low), game catharsis (next to comic and tragic catharsis).

Key words: modern art, alternative aesthetics conceptions, non-classical categories of aesthetics, glamor, kitsch, camp, game catharsis.